

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 147 - يناير 2020

كتاب الدوحة

فَنُّ الكِتابَة

روبرت لويس ستيفنسون

ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

خوان غويتيسولو

حوارات بدون حدود

صبري حافظ

ذكريات شخصيّة عن طه حسين

رامبو في عدن

من الشعر إلى الأسلحة!

الأدب الجنوبسوداني

ذهبوا كأجساد!

نظريّةُ المُؤامَرة..
الكأسُ المسمومة!

حُلة جديدة

منذ مطلع مارس/آذار 2016، شرعنا في مجلّة «الدوحة» بالتحضير لمرحلة تطويريّة جديدة تُبقي على المُكتسبات السابقة وتُصحّح ما كان في حاجةٍ إلى تصحيح. وقد اتّضحت معالم هذه المرحلة، شكلاً ومضموناً، مع صدور العدد (103) مايو/أيار 2016، حيث انطلقت المجلّةُ بتبويب جديدٍ قائم على مفهوم واسع للصحافة الثقافيّة باعتبارها مجالاً عاماً لا يخصُّ النخبة فقط، وذلك اعتماداً على محتوى ثقافيّ يُسهم في تنوير القارئ، ويساعده على الفهم والتفاعل مع ما يجري من أحداث، ويرعى التنوُّع والجاذبيّة ويناسب اهتمامات القارئ العامّ. وكان هذا المحتوى الجديد، سواء عبر الملفات والقضايا التي تقوم المجلّةُ بإعدادها، أو من خلال المقالات والحوارات والترجمات، كان في عمومه وفي خطوطه العامّة محتوى يرتبط من جهةٍ: بالأسئلة التي تشغل جمهور الشباب باعتبار مرحلتهم العمريّة هي مرحلة الطموحات وبناء الذات وإنضاج الوجدان والتحصيل العلميّ. ومن جهة أخرى محتوى ينطلق من قضايا حاسمة، كالتعليم، والمجتمع، والتراث، واللُّغة العربيّة، والعلوم والإعلام الجديد. وكلّ ذلك بإعدادٍ يواكب جديدَ المشهد الأدبيّ والإبداعيّ عربيّاً وعالميّاً، ويتّخذ من آخر البحوث العلميّة والإصدارات مرجعاً للتحليل والتثقيف.

وأمّا، فيما يخصُّ (كِتاب الدوحة) المُرفَق مع المجلّة مجاناً، وتجدر الإشارة هنا إلى صعوبة انتقاء كتاب، وتحريره، وإخراجه في مدّة لا تتعدّى نصف شهر، فإننا سنواصل هذا التحدّي، انطلاقاً من حرصنا المُستمر في مجلّة «الدوحة» على المساهمة في تعميم القراءة، وجعل الكِتاب في متناول أي قارئ عربيّ يسعى إلى الرفع من ذائقته الثقافيّة والأدبيّة. ومن هذا المنطلق فقد ارتكز (كِتاب الدوحة) في مرحلته الجديدة، على إعادة نشر الأعمال السرديّة المُؤسِّسة للرواية العربيّة، مع الانفتاح على الثقافات الأجنبيّة من خلال ترجمة كُتب لأوّل مرّة. ويمكن للقُرَّاء الكرام الذين فاتهم الحصول على النسخ الورقيّة، سواء للكِتاب أو المجلّة تنزيل النسخ الإلكترونية من خلال صفحات المجلّة على مواقع التواصل الاجتماعيّ المُختلفة. كما يمكن للقُرَّاء الحصول من خلالها على الأعداد الأرشيفيّة الخاصّة «Bestof»، والتي تحتوي على أهمّ المواضيع والحوارات التي نشرتها المجلّة خلال السنة الواحدة منذ 2016 إلى الآن.

مع توالي الأعداد اكتملت مرحلة بداية التطوير الشامل للمجلّة، بحيث تميَّز الخَطُّ التحريريّ بوضوح التوجُّهات القائمة على الانتصار للهويّة العربيّة بقيمها السمحة، مع الانفتاح على روافد الثقافة العالميّة في تعدُّدها وتقاطعاتها مع هذه التوجُّهات. وعلى هذا المنوال، انطلقنا وعليه سنستمر في مواكبة التحوُّلات الثقافيّة التي يعرفها العالم، وتأثيرها على الفرد والمجتمع، وعلى قيم التعايش والحوار والسلم، وكذلك تأثيرها على الهويّة والثقافة العربيّة في علاقتها بالثقافات العالميّة الأخرى...

وبداية من هذا العام، سيلاحظ القارئ الكريم، على غير العادة، حُلةً جديدةً يطل بها شكل مجلّة الدوحة. حُلةً أملتها ضرورات فنِّيّة وتحريريّة لم يكنْ بوسعنا تفاديها، وعزمنا سيبقى الاستمرارية وإيصال المعلومة الثقافيّة عبر مجلّة «الدوحة» إلى قُرَّائها الأوفياء من المحيط إلى الخليج، وفي المهاجر العالميّة المُختلفة، وذلك تماشياً مع شعار تأسيسها «ملتقى الإبداع العربيّ والثقافة الإنسانيّة». ونقول حفاظاً على التراكم والاستمرارية، لأننا نؤكِّد على الأهمِّية الاستراتيجيّة لاستمرار حضور مجلّة «الدوحة» في طبعتها الورقيّة داخل المشهد الثقافيّ في الوقت الراهن، والتي تعمل، بالإضافة إلى دورها في التثقيف والتنوير، على تغذية الأرشيف الوطنيّ والعربيّ الذي يشكل مرجعيّة أساسيّة للأجيال اللاحقة. في الوقت الذي نزفّ للقُرَّاء الأعزاء تمكينهم من البوابة الإلكترونية قريباً، والتي ستكون جسراً ممتداً للوصول إلى أكبر شريحة من القُرَّاء.

حُلة جديدة إذن، سيتمُّ التركيز فيها على المضمون الأكثر فعاليّة وتشابكاً مع الراهن الثقافيّ العربيّ في قضاياه الفكريّة والثقافيّة السائرة، ومع الراهن الثقافيّ العالميّ في حدود استفادتنا منه، وتقاطعنا معه، وتأثّرنا به. وعليه ستكون الحُلةُ الجديدة لمجلّة «الدوحة» في 116 صفحة بدلاً من 160، كما سيكون للقارئ موعدٌ مع (كِتابِ الدوحة) مرّة كلّ شهرين.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

التحرير

محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج

رشا أبوشوشة

هند البنسعيد

فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@mcs.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

فاكس : 44022690 (974+)



ثقافية شهرية

العدد
147

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وسبعة وأربعون
جمادى الأولى 1441 - يناير 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

الغلاف:



مجاناً مع العدد:

www.dohamagazine.qa

في هذا العدد



نظريّةُ المُؤامَرة.. الكأسُ المسمومة!

تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |



الأدب الجنوب سوداني المكتوب باللّغة العربيّة
ذهبوا كأجساد!

حوارات | نصوص |







أيّ مُستقبلٍ بشريّ على الحدود الجديدة للسُّلطة؟

رأسماليّة المُراقَبة

منذ سنة 2015، انتبهت عالمة النفس والأديبة الأميركيّة «شوشانا زوبوف Shoshana Zuboff» إلى أن المنظومة الرأسماليّة خلال العصر الرَّقميّ قد عملت على استغلال الثورة التقنية من أجل توفير خدمات مجانية يستخدمها ملايير الأفراد بشكلٍ طوعي وحرّ، وتتيح لمقدِّمي هذه الخدمات فرصة مراقبة سلوك هؤلاء المُستخدمين والتفاصيل الدقيقة لحياتهم الشخصيّة -غالباً دون موافقتهم الصريحة- الأمر الذي دفعها إلى توصيف هذه السيرورة بـ(عصر/مرحلة) «رأسماليّة المُراقَبة -(1) surveillance capitalism». فما المقصود بـ«رأسماليّة المُراقَبة»؟ وإلى أي حدٍّ يمكن الحديث عن تكيُّف واستغلال المنظومة الرأسماليّة للثُورة الرَّقميّة في اتِّجاه الهيمنة الاقتصاديّة الجديدة التي تتجاوز المقولات الفلسفيّة لمجتمع ودولة المُراقَبة؟ وأي انعكاسات لهذا المُعطى الجديد بالنسبة للمنطقة العربيّة؟



شوشانا زوبوف▲

THE AGE OF SURVEILLANCE CAPITALISM
THE FIGHT FOR A HUMAN FUTURE AT THE NEW FRONTIER OF POWER
SHOSHANA ZUBOFF

«تقوم رأسماليّة المُراقَبة على النظر إلى التجربة الإنسانيّة بوصفها مادةً مجانية خام قابلة للترجمة إلى بيانات سلوكية. على الرغم من أن جزءاً كبيراً من هذه البيانات يتم تحويله لتطوير الخدمات المُقدَّمة، إلّا أن الباقي يعلن كفائض سلوكيّ مملوك (للشركات) ويدرج في عمليّات التَّصنيع المُتقدِّمة المعروفة باسم «ذكاء الآلة - machine intelligence-) للاستفادة منه في تصنيع منتجات تنبؤية تتوقّع ما سنفعله الآن، قريباً ولاحقاً». تلخص هذه العبارة الأطروحة المركزية لكتاب «رأسماليّة المُراقَبة، الكفاح من أجل مُستقبل بشريّ على الحدود الجديدة للسُّلطة - The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power» للأديبة وعالمة النفس الأميركية شوشانا زوبوف. تحاجج الباحثة على كون المنصّات الرَّقميّة ومواقع التواصل الاجتماعيّ ليست مجرَّد خوارزميات ذكيّة لتجميع البيانات الشخصيّة للمُستخدمين، وإنما هي كذلك نسقٌ من العمليّات الاقتصاديّة الهادفة إلى التنبؤ بالسلوكيّات البشريّة وتكييفها مع قوانين السوق (أسواق السلوكيّات المُستقبليّة) ضمن مرحلة جديدة من تطوُّر الرأسماليّة قائمة على مراقَبة الأفراد والمُستخدمين (رأسماليّة المُراقَبة) والانتقال من الإنتاج والتسويق نحو الاستثمار في السلوكيّات البشريّة المُستقبليّة.

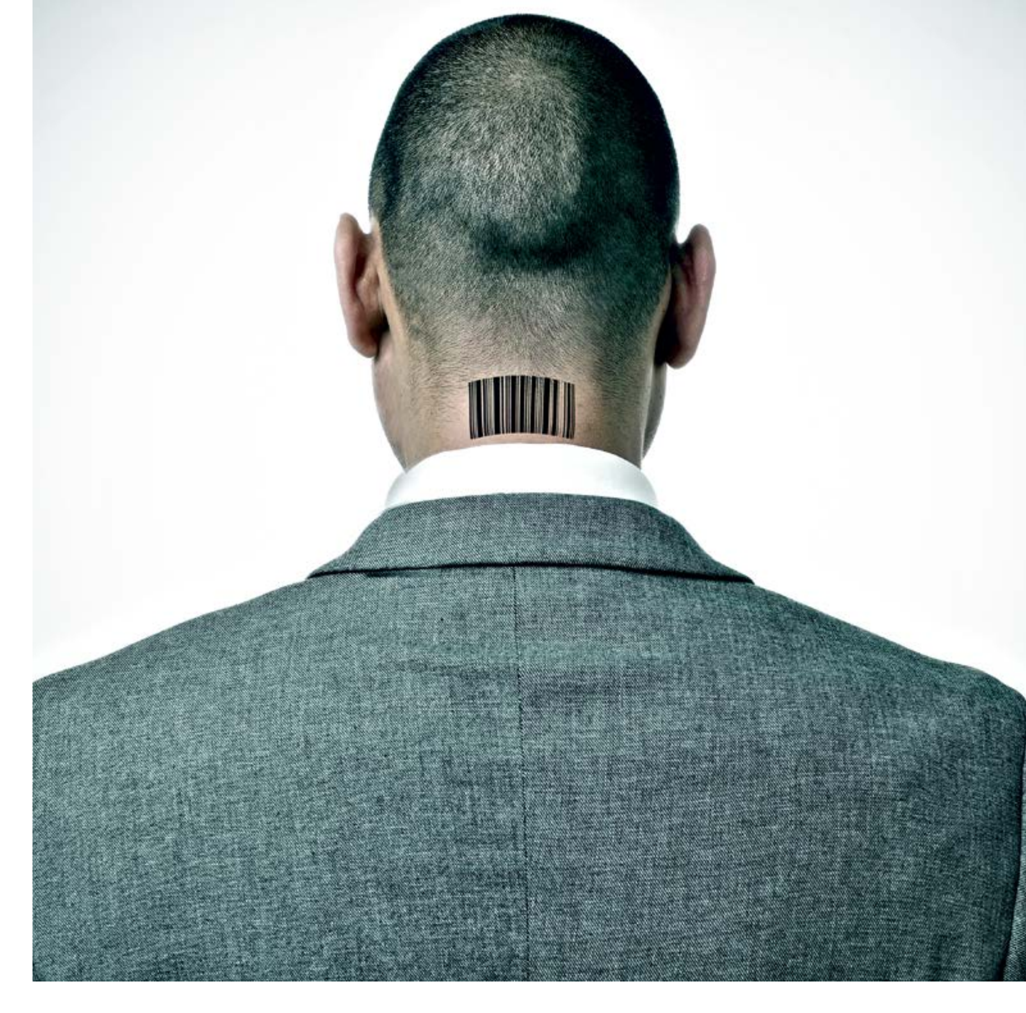
تعيب شوشانا زوبوف على البحوث الاجتماعيّة و النفسيّة حول عالم الأنفوسفير إغفالها لفكرة أن الثورة الرَّقميّة والتقنية الحديثة ما هي إلّا مرحلة جديدة من تطوُّر الرأسماليّة التي وجدت في التكنولوجيّات الحديثة فرصة للرهان على التنبؤ بالسلوكيّات المُستقبليّة للأفراد سبيلاً نحو تحقيق الربح ومنافسة -أو تجاوز- الوظيفة الرقابيّة للدولة وتحويل السلوك البشريّ إلى فائض قيمة قابل للاستثمار. صحيح أن الرغبة في التحكُّم في السلوكيّات الفرديّة واللعب بعواطف الأفراد واستمالتهم إلى ما يشبه العبودية الرَّقميّة الطوعية القائمة على تقديم البيانات أساس اشتغال العالم الرَّقميّ اليوم، إلّا أن سؤال المُستقبل والرغبة في التحكُّم في سلوكيّات الأفراد المُستقبليّة وتوجيهها وفقاً لقوانين السوق يجسِّد الهدف الخفي لهذه الثورة الجديدة التي تبيّن إلى أي حدٍّ يمكن للرأسماليّة أن تتكيَّف مع التحوُّلات التقنية والاجتماعيّة والسياسيّة و الاقتصاديّة بوصفها «مقاولاً للعالم» بلغة جيل دولوز.



يمكن أن نفهم الآن العبارة الشهيرة التي ظلّ ستيف جوبز، مؤسّس شركة آبل، يردِّدها باستمرار «نحن مَنْ نبتكر ونقنع المُستخدم بما نراه ونستخدمه» على أنها تجسيد حرفي للمقولات الاقتصاديّة لرأسماليّة المُراقَبة. إن المتاجرة في بيانات المُستخدمين لا تعني بالضرورة فتح الباب أمام المُعلنين من أجل عرض منتجاتهم وإقناع المستهلك بها فقط، وإنما تحوَّل الأمر اليوم إلى رغبة في مراقَبة سلوكيّات الأفراد ضمن عالمِ الأنفوسفير من أجل التحكّم بها مُستقبلاً وخلق سوق استهلاكيّ لا يعترف بحاجات ومتطلَّبات الأفراد بقدر ما يفرض عليهم التوجُّهات الاقتصاديّة والتقنية التي تراها رأسماليّة المُراقَبة صالحةً. نتيجة لذلك، تكون الرأسماليّة قد نجحت في جعل الاقتصاد المُتحكِّم الأساس في حياة الشعوب ونسق تنظيم شؤونهم السياسيّة، واستحوذت على الوظيفة الرقابية للدولة؛ ما دامت هذه الأخيرة تلجأ إلى غوغل أو فيسبوك طلباً لبيانات مواطنيها.

ستتحوَّل الرأسماليّة والثورة الرَّقميّة إلى خطر كبير على الديموقراطية نفسها، كما يؤكِّد الأكاديمي الإيرلندي «جون نوغتن - John Naughton». لم يعد المُراقِب هو الفاعل السياسيّ والمُراقَب هو المواطن البسيط والمقهور، كما صوَّره جورج أورويل في روايته الشهيرة 1984، وإنما أصبحنا أمام مواطن يقدِّم طوعياً بياناته لعالم الأنفوسفير لكي تستخدم ضده (تُباع للفاعل الاقتصاديّ والسياسّي) من جهةٍ، وتُستثمر في توجيه سلوكه المُستقبليّ من جهةٍ أخرى. أضحى المُراقَب مسيراً ومشاهداً في الآن نفسه، في حين أن الفاعل الاقتصاديّ خفي وغير قابل للمساءلة مادام المواطن يلج العالم الرَّقميّ بطوعية. نكون إذن أمام سيرورة رسملة للحياة الإنسانيّة تستفيد من الاقتصاد الإلكتروني من أجل مراقَبة الإنسان والتنبؤ بسلوكيّاته ولن تنتهي إلّا برسملة و«أتمتة الإنسان نفسه»، كما تقول شوشانا زوبوف.

قد نذهب حدَّ التجسيد الواقعي للصورة الرمزية للأخ الأكبر التي ترادفت في أذهاننا مع مفاهيم السُلطة والمُراقَبة والهيمنة. تعتبر زوبوف أن «مارك زوكربيرج - Mark Zuckerberg» (مؤسِّس فيسبوك) (بالإضافة إلى كلّ من «لاري بايج - Larry Page» و«سيرجي برين - Sergey Brin» مؤسّسا غوغل) هو التجسيد الحقيقي لرأسماليّة المُراقَبة من ناحيةٍ، وأنموذج للأخ الأكبر المراقب من ناحيةٍ أخرى. يتعلَّق الأمر بأشخاص راكموا ثروات ضخمة من خلال المتاجرةً بخصوصيات الأفراد، تحت شعارات الترابط الاجتماعيّ وتأسيس مجتمع منشبك كوني، عبر التحكُّم في لغة، أمن وعواطف المُستخدمين و«بناء العالم الذي نطمح إليه أجمعين»؛ لكن هذه المرّة «مجتمع المُراقَبة الرَّقميّة».
في حقيقة الأمر، لا يجب أن نفهم من هذا التحليل أن الثورة الرَّقميّة والتقنية الراهنة هي بالضرورة تحوُّل تاريخيّ قائم على المُراقَبة وتجميع البيانات انطلاقاً من إمكانات إنترنت الأشياء وخدمة لرهانات تطوُّر الذَّكاء الاصطناعي في سيناريوهاته المختلفة. إن الأنفوسفير ما هو إلّا فضاء



رقميّ تمت سلعنته من قِبل الرأسماليّة، كما تم تسليع العمل والمال والأرض قبله، من أجل الوصول إلى رهان التنبؤ بالسلوكيّات الإنسانيّة التي تمثِّل سلعنة حقيقيّة للإنسان بما هو إنسان. استفادت رأسماليّة المُراقَبة من التحوُّل الذي تحدَّث عنه جيل دولوز من «المجتمعات التأديبية - disciplinary societies» (الأسرة، المدرسة...) نحو «مجتمعات المُراقَبة - societies of control» المباشرة، بحيث أضحت قادرة على تعديل السلوك البشريّ عالمياً ليناسب الأهداف التجارية المختلفة، من خلال الرهان على بيع الخدمات وشراء «المُراقَبة»، كما يؤكِّد الباحث الإنجليزي «إلكسندر ليسكانيتش - Alexandre Les-kanich».

تستند شوشانا زوبوف إلى تحليلات عالم الاجتماع المجري «كارل بولاني - karl polanyi» (المُهمَّش إلى حَدٍّ كبير بين الجماعات العلميّة)، الذي رصد ثلاث موجات أساس لتطوُّر الرأسماليّة ولبرلة العالم خلال القرنين الماضيين (تحويل العمل، المال والأرض إلى سلع)، لتتحدَّث عن موجة رابعة للرأسماليّة نعايشها اليوم. عملت رأسماليّة المُراقَبة على انتهاك عذرية التجربة الإنسانيّة في الفضاءات الرَّقميّة وتحويلها إلى سلعة وهمية انطلاقاً من صناعة وتوجيه السلوكيّات البشريّة والمتاجرة بها على نطاقٍ واسع. إن الأفراد يغادرون عالمهم الواقعيّ نحو العالم الافتراضي، في حين أن شركات المُراقَبة تتحكَّم في البيانات السلوكية الافتراضية من أجل توجيه حياتهم الواقعية في مناحٍ وأبعادٍ لم نكن يوماً نتخيَّلها.

طيلة عشر سنوات، ظلّت الشركات الكبرى ومواقع التواصُل الاجتماعيّ تراهن على إقبال المُستخدمين على هذه المنتجات المجانية من أجل تجميع المعطيات والتنبؤ بسلوكيّاتهم المُستقبليّة انطلاقاً من طبيعة البيانات الشخصيّة التي يقدِّمونها. اليوم، تغيَّرت هذه المعادلة مع اختراق رأسماليّة المُراقَبة لبيوتنا. لم يتجاوز رقم معاملات الشركات المُتخصِّصة في الأدوات المنزلية الذَّكية 15 مليار دولار سنة 2017، ومن المُتوقَّع أن يصل الرقم إلى 101 مليار دولار سنة 2021! لا أعتقد أن تقنيات مثل فرشاة الأسنان الذَّكية، المصباح الذَّكي، الكوب الذَّكي، كاميرا التعرُّف على الوجه، المساعد الصوتي المنزلي... تتوقَّف حياة الإنسان اليومية على وجودها من عدمه، لكنها أساساً أجهزة لتجميع أكبر قدرٍ من البيانات الخاصّة بالمُستخدمين واستغلال الفائض السلوكي نحو مزيدٍ من التحكُّم بسلوكيّات وحياة الإنسان المُستقبليّة. في الواقع، ظهرت خلال السنة الحالية تقارير تفيد بأن العديد من الشركات تراقب بيانات وسلوكيّات المُستخدمين بالاعتماد على المساعد الصوتي المنزلي («سيرى - Siri» لأبل على وجه الخصوص)، ليس بهدف المتاجرة بها، وإنما بهدف استثمار خوارزميات الذَّكاء الاصطناعيّ في التعرُّف على سلوكيّات وحياة الأفراد الخاصّة والتحكُّم بها. لذلك، يعد قادم الأيّام بمزيدٍ من التحكُّم والمُراقَبة، التي تتخفَّى في ثوب مجانية الإنترنت والتطبيقات المختلفة، إذا لم نستطع الوعي بأن مصدر الخطر الأساس على خصوصياتنا وحرّيّتنا هم الشركات الاقتصاديّة الكبرى أكثر من الفاعل السياسيّ نفسه.

يتجاوز عدد مُستخدِمي الإنترنت بالعالم العربيّ 200 مليون مُستخدم، وأزيد من 300 مليون مُستعمِل للهواتف الذَّكية، وعشرات الملايين من مُستخدِمي التقنيات المنزلية الذَّكية... ما يبيِّن بوضوح انخراط مجتمعاتنا السريع في النمط الجديد لرأسماليّة المُراقَبة. تحت ثقل المجانية واستمالة الشباب والمراهقين والخوف من كونية المُراقَبة والتحكُّم الرَّقميّ في الحياةِ الاجتماعيّةِ والسلوكيّات اليوميّة للإنسان، يبقى الحلُّ هو الاعتراف بأننا نعيش في عصر المُراقَبة الرَّقميّة والرهان على حماية الخصوصيات بوصفها الحلَّ الوحيد للحَدِّ من امتداد رأسماليّة المُراقَبة قبل فوات الأوان؛ فمع تطوُّر برامج تعميم ومجانية الإنترنت سننخرط -لا محالة- في عصر رسملة و مراقَبة الحياة الإنسانيّة بوصفها سلعةَ المُستقبل!

■ **محمد الإدريسي**

الهامش:

- Shoshana Zuboff, The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power, PublicAffairs, 2018.


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
الأدبُ الرَّقميّ
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّم!


الدوحة

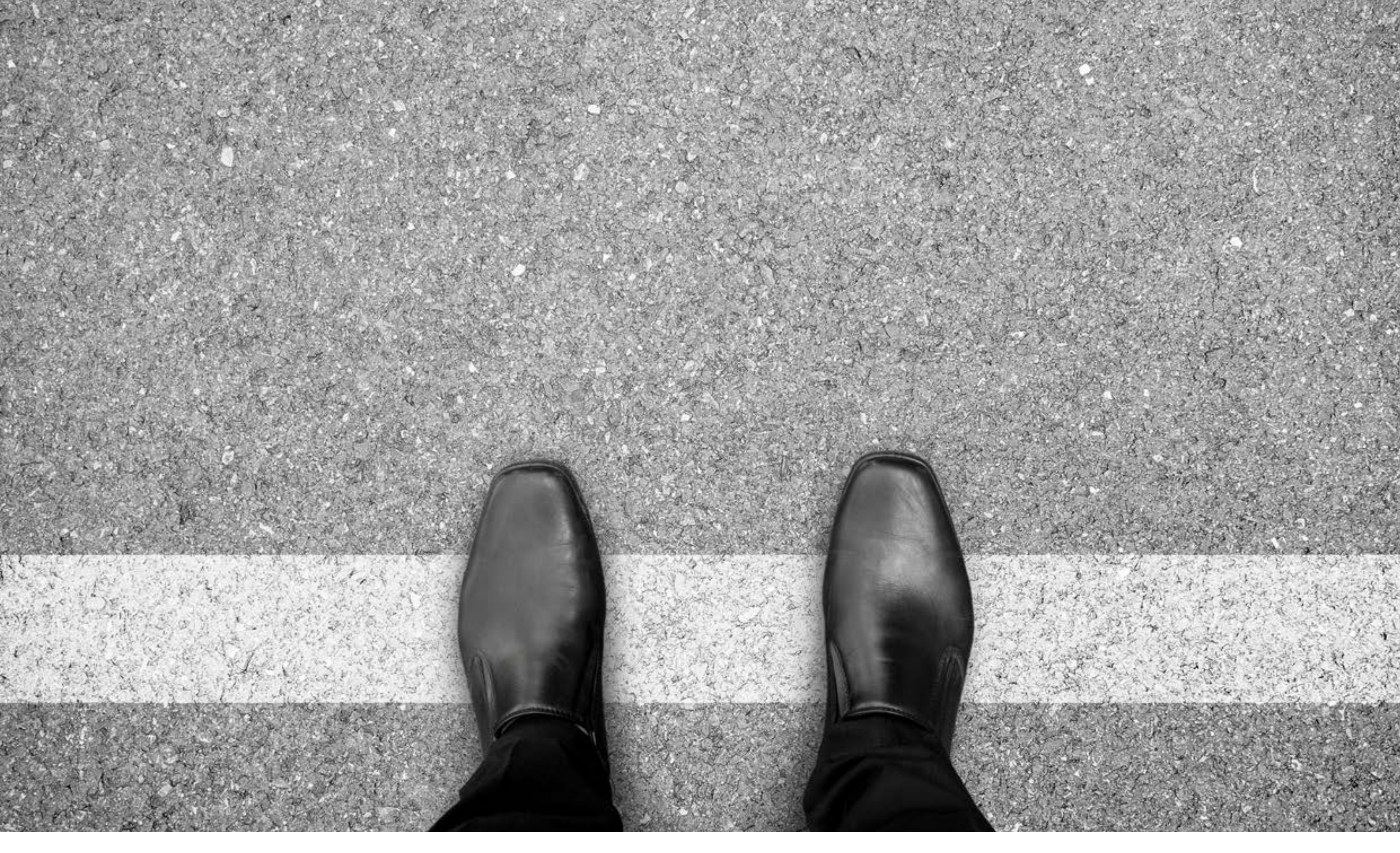

الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
العبودية مستمرة
المقاومة حزرتني من الشعور بالذنب
لقاءات مستحيلة!
موت الموظف!


الدوحة
مواقف المثقفين
الفقدان الطوعي للحميمية!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
التذوّق الأدبيّ



في هذا النظام لحقوق الإنسان، علينا الالتزام

الحدودُ المفتوحة

هناك العديد من الدول الغنيَّة التي تتمتَّع بمُقوِّمات حقوق الإنسان، ولا شَّك في أنها تمتلك وسائل لتأمين هذه الحقوق لبضعة آلاف أخرى على الأقلّ. على الرغم من أنَّ براين أورييند لا يتطرَّق بشكلٍ مُحدَّد لموضوع الهجرة في أعمالِه، لكن من الممكن أن نجادلَ بأنَّ فتحَ الحدودِ أمام بعضٍ من أولئك الذين يُحرَمون منها بموجب سياسات الهجرة الحالية التزامٌ أخلاقيٌّ من منظورِ حقوقِ الإنسانِ. ولأنَّ الالتزامَ بحقوق الإنسان مبدأٌ عالميٌّ، فإنَّ ذلك يظهرُ بشكلٍ خاص في سياقِ الهجراتِ الجماعيّة الناجمة عن الاضطهادِ أو الإبادةِ الجماعيّة أو الحرب أو الكوارث الطبيعيّة واسعة النِّطاق. فكرة العالميّة -كوننا كائنات بشريّة متساوية في القيمة الجوهريّة، بصرف النظر عن أصلنا- تُحفِّزنا على التصرُّف بشكلٍ جيّد تجاه الآخرين كلّما كان ذلك ممكناً. إذا أخذنا على محمل الجدِّ التزاماتنا بمساعدة المُحتاجين، فهل يجب أن نفتح حدودَنا على أوسع نطاقٍ ممكن؟ هل هذه هي الطريقة التي يجب أنْ نستجيبَ بها لتدفُّق اللاجئين؟

الحقُّ في الحياةِ ينطوي على الحقِّ في الضرورات الأساسيّة التي تدعم الحياة، مثل الطعامِ والشرابِ. ومن دون الحقِّ في الغذاءِ والماءِ في حالاتِ الطوارئ، يمكن أن تفقدَ جميعُ الحقوقِ الأخرى معناها. في كتابِه «حقوقُ الإنسانِ: المفهومُ والسياقُ» (2002)، يجادل برايان أورييند، الفيلسوف في مجال حقوق الإنسان، بأن الذين يمتلكون مقوِّمات حقوق الإنسان من غذاء وماء وعلاج مطالبون بمساعدة مَنْ يفتقرون إليها. وفي توليفة من أفكاره الخاصّة مع أفكار توماس بوغ، يجادل أورييند بأن الأفراد

والمؤسَّسات على حدٍّ سواء مطالبون بتمكين الناس من الوصول إلى احتياجاتهم الحيويّة.

وجهات نظر كونية

جاك دريدا وإيمانويل ليفيناس أبرز مَنْ طرح بعض النقاط المثيرة للاهتمام حول الهجرة واللاجئين. يستلهم دريدا من التاريخ. في كتابه «حول العالمية والتسامح» (2001)، يروِّج لفكرة «مدن الملجأ» - الأماكن التي يمكن للمرء أن يصبح فيها آمناً أو يتلقَّى المساعدات. كانت هذه المدن موجودةً بأشكالٍ مختلفة على مرِّ التاريخ، سواء الأماكن التي يمكن للمرء أن يفرَّ إليها من مخطَّطات الانتقام بدافع الشرف، أو المدن التي يمكن أن نلجأ إليها هرباً من الحربِ والدمار على غِرار إيطاليا في القرون الوسطى. ويمكن اعتبار الولايات المتَّحدة عموماً كمثال عن «المدينة الملجأ» - مجتمع قائم على هجرة الفقراء والمُضطهدين، حيث يمثِّل الاضطهاد السياسيّ أو العرقيّ أو الجنسيّ أو الدينيّ أمراً غير قانونيّ. يمثِّل تركيز دريدا على المدن أيضاً بديلاً عن السياسات الوطنيّة الشاملة: هل يمكننا أن نجعل سياسات الهجرة شأناً خاصّاً بالمدن الفرديّة؟

قد لا يزال من الضروري إجراء تدقيق أمنيّ أو بحث في الخلفية الفكريّة للحفاظ على الأمن القوميّ؛ لكن إنشاء مدن ملجأ تستقبل المهاجرين من شأنه أن يكون عاملاً مساعداً، بدلاً من إجبارهم على المضي نحو أرضٍ غير مألوفة وغير مضيافة. يمكن أن يخفِّفَ ذلك بعض المشكلات التي يواجهها أولئك الذين يضطرون لمغادرة بلدهم الأصليّ، ويسمح بتخطيط أكثر مرونة من قِبَل المجتمعات المضيفة لهم.

جادل إيمانويل ليفيناس، ردّاً على أهوال الهولوكوست والجانب المظلم من الوجودية الهايديغرية، بأن الآخر من منظور ظاهري هو كائن «غير معروف». بمعنى آخر، لا يمكننا ببساطة أن نعرف بدقة ما الذي يختبره الآخرون وما الذي يفكِّرون فيه. بما أننا لا نستطيع أن نفترض أن الآخرين الأجانب معادون لنا، علينا واجب محاولة فهمهم عبر الحوار الذي يمكِّننا من «سماعهم»، ولا يشجعنا على إلحاق الأذى بهم. مثل هذه اللقاءات تجعل من المستحيل تجاهل نداءات العاجزين.

قبل ذلك بفترةٍ طويلة، جادل إيمانويل كانط، الذي قام بتطوير المثالية العالميّة في «فكرة عن تاريخٍ عالميّ من منظورٍ عالميّ» (1784) أنه باعتبار أن الحدود ليست تمييزاً طبيعياً، ولكن من صُنع الإنسان، يصبح لدينا جميعاً الحقّ الطبيعيّ في اجتيازها. واقترح أن يكون ذلك مقيَّداً، حيث يجب على المرء أن يسعى إلى الحصول على تصريح بالبقاء في بلدٍ أجنبيٍّ بشكلٍ دائم.

لكن من بين الشواغل الرئيسية للمواطنين بشأن زيادة الهجرة هو فقدان الهويّة الثقافيّة. ومع ذلك، فإن مناقشة كانط حول التأثير الإيجابيّ للتفاعل والتعاون مع الأجانب توفِّر سبباً مقنعاً لزيادة أعداد المهاجرين. من خلال زيادة التنوُّع والسماح بطرق تفكيرٍ جديدة، نقوم في الواقع بتطوير ثقافتنا، ممّا يحسِّن من قدرتها التنافسيّة من خلال التعاون.

هذه الفكرة تمَّ شرحها بشكلٍ مدقَّق من قِبَل جوليا كريستيفا في «نحن غرباء إلى أنفسنا» (1991). تجادل الأخيرة بأن كلّ ما نعتبره غريباً في الآخرين هو ببساطة جزء من أنفسنا وقمعناه؛ لذلك من خلال مواجهة الآخرين وفهمهم، نحن نتعرَّف على أنفسنا، وليس لدينا سببٌ وجيه للبقاءِ معزولين. علاوة على ذلك، تتلاشى جنون العظمة الثقافيّة والخوف من الآخرين عندما ندرك حقّاً أن الآخرين لا يختلفون عنّا. وبمجرَّد أن ندرك أنه بصرف النظر عن ثقافاتنا المختلفة، نحن قادرون على القيام بأعمالٍ وإنجازاتٍ متشابهة، وبأننا نتشارك في بعض القيم الأساسيّة، لن يعد لدينا أيُّ سببٍ مقنع للتخلّي عن الآخرين. من المنظور النفسيّ والمعنويّ، تقع علينا مسؤولية التعلُّم من بعضنا البعض، لأن هذه العملية تساعد جميع المعنيين على التطوُّر ككائناتٍ أخلاقيّة وثقافيّة.

ويمكن ملاحظة هذا التطوُّر الجماعي من منظورٍ ماديٍّ أيضاً. وفقاً لأندريس ج. بوماريغا وإوجينيو روث، على عكس الفكرة الشائعة المُتمثِّلة في أنَّ المزيد من الهجرات ستكون لأسبابٍ اقتصاديّة، أظهرت الدراسات أن الدول والولايات التي لديها سياسات هجرة أكثر انفتاحاً قد استفادت فعليّاً من حيث عائدات الضرائب. تشير البيانات إلى أن إحدى الحجج الشائعة ضد إصلاح الهجرة -وهي أن السياسات الموسَّعة ستؤدي إلى استنزاف مالي- غير صحيحة. ومع ذلك، فإن هذا النهج الفكريّ أكثر تعقيداً مما يبدو.





معارضة الحدود المفتوحة

على ضوء حقوق الإنسان، تكون هذه الحُجج أضعف بكثير من الاعتقاد السائد. أحدها ذكرته سابقاً يتعلّق بالنفع المادي. على الرغم من أن الدراسات تشير إلى أن الهجرة تعود بالنفع على الاقتصاد، إلّا أن هناك متغيّرات كامنة. أوّلاً، في القرن الحادي والعشرين، يوجد عددٌ أقلّ من المساحات الجغرافيّة المفتوحة أمام المهاجرين عمّا كانت عليه في موجات الهجرة السابقة، وهذا يحدُّ من إمكانية هذا النوع من النمو الاقتصاديّ الذي كان، في الغالب، نتيجة لتلك التحرُّكات السابقة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن القول إن الولايات/الدول تستفيد من الهجرة الخاضعة للرقابة، والتي تمرُّ عادةً عبر قبول الأشخاص ذوي المهارات الخاصّة والمؤهلات الوظيفيّة. بشكلٍ عام، قد يكون لدى الكثير ممَّنْ يهاجرون بشكلٍ غير قانوني إمكانات مالية فورية ضئيلة أو معدومة، وقد يحتاجون إلى رعايةٍ أو مساعدةٍ طبيَّة. في هذا الصدد، جادل الكثيرون بأن توسيع سياسات الهجرة دون مؤهل سيؤدّي في الواقع إلى استنزافٍ مالي.

وهناك العديد من المخاوف الاقتصاديّة الأخرى. جادل البعض بأن فرض المزيد من الضرائب على السكّان لتغطية زيادة تكاليف الرعاية الاجتماعيّة والبيروقراطية من شأنه أن يقلِّل من مستوى المعيشة لعددٍ كبيرٍ من السكّان. قد يبدو هذا غير عادلٍ لأولئك الذين يشعرون أنهم لم يفعلوا شيئاً يستحقون عليه تخفيض مستوى المعيشة. حجّة أخرى فيما يتعلَّق بسوق العمل. إذا كان سوق العمل ضعيفاً ومعدّل البطالة مرتفعاً، فإن إضافة المزيد من الأفراد الباحثين عن عمل ستؤدّي إلى تفاقم المشكلة. ورغم أن هذه الحجّة تمثِّل مصدر قلق كبير، إلّا أن أحد الردود هو أن زيادة عدد السكّان ستزيد عدد المحتاجين إلى الخدمات، وتولِّد وظائف جديدة.

يسلِّط كلّ من دريدا وريتشارد كيرني الضوء على قضيةٍ أخرى: الأمن. في عصرنا، يمكن القول إن الخوف الأكبر للأمن القومي في العالم المُتقدِّم هو الإرهاب. إن فتح الحدود بشكلٍ عشوائي قد يفتح الباب أمام الإرهابيين والجواسيس وغيرهم من الأفراد البغيضين الذين يشكِّلون تهديداً للرفاهية المشتركة. يتطرَّق دريدا إلى هذا ببساطة من خلال الإشارة إلى حالة الغموض عند مقابلة شخصٍ آخر. لا يعرف أحدٌ ما إذا كان الآخَر صديقاً أم عدواً. يتناول كيرني في كتابه «الغرباء، الآلهة والوحوش» هذا الغموض بشكلٍ مباشر. بينما يجب أن نكون منفتحين على الآخرين، فإنه يحذّر من الانفتاح الكلّي، بحيث نصبح عرضةً للضرر بشكلٍ غير معقول. «يمكنك قتل الأجنبي كعدوٍ ومصدر تهديد أو التغلُّب على الخوف الأوّلي والردّ بإيماءة الترحيب» - لكن يجب أن نكون دائماً على دراية بأن الآخر قادر بالقدر نفسه على حُسن الضيافة أو العداء. ومع ذلك، يلاحظ كيرني أيضاً أنه لا يجب علينا التضحية بمجموعاتٍ كاملة من الناس بسبب مشكلاتنا، كما فعلت العديد من المجتمعات السابقة. وقد يرتكب بعض الأفراد من الجماعات الأخرى فظائع ضدنا، لذلك يجب أن نكون منتبهين ولا نلقي اللوم على ثقافاتٍ بأكملها ونحمِّلها مشاكل العالم. بدلاً من ذلك، يجب علينا «أن ننظر إلى أنفسنا ونفحص ضمائرنا في مرآة آلهتنا ووحوشنا».

أخيراً، جادل البعض بأن قوى الهجرة المُهمَّة تفرض تحوُّلاً على الهويّة الثقافيّة، وبالتالي ينبغي تقييد الهجرة بشدّة. لقد سبق أن وصفت إجابة كانط لهذا القلق الثقافيّ. لا ينبغي تهديد ثقافتنا وتقاليدنا، ولكن يمكن تعزيزها وتطويرها من خلال هذا اللقاء مع الثقافات الأخرى. وهنا أضيف أن ثقافات العديد من الدول الغنيَّة متنوِّعة بالفعل بطبيعتها، وأن هذا التنوُّع يمثِّل رصيداً قيِّماً.

تبدو هذه المخاوف أكثر إلحاحاً في الوقت الحالي فيما يتعلَّق بالصِّراع السوري. المسألة ليست ببساطة حول التكاليف الاقتصاديّة لمساعدة عدد هائل من اللاجئين اليائسين، ولكن سعي الكثيرين في الغرب للتغلُّب على التحيُّزات العرقيّة والدينيّة ضد سكّان الشرق الأوسط. هذه الشواغل الثقافيّة المعيبة لا يجب أن تمثِّل سبباً لتقليل التزامنا الأخلاقيّ بحماية حقِّ



جميع البشر في الحياة وتأمين كرامة إنسانيّة عالميّة.

نحو الكونيّة

في ضوء هذه الحُجج، كيف ينبغي لنا المضي قدماً؟ الجواب، في اعتقادي، يعتمد في النهاية على مَنْ نريد أن نكونَ. أن تكونَ كونياً هو أن تكون منفتحاً على التطوُّر الذاتي الذي يأتي من القوّة التحويلية للأفكار الجديدة من أي مكانٍ آخر. ولكن إذا اخترنا طريق الكونيّة، فيما يتعلَّق بجميع الأشخاص على أنهم ذوي قيم جوهريّة متساوية، فإن منطق هذا الموقف يجب أن يقودنا إلى دعم حقوق الإنسان للجميع والالتزام بالكرامة الإنسانيّة الكونيّة. إذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكننا البدء في إحداث التغيير؟ في كتاب «نحو ضيافة متبادلة» (2013)، تناقش لوسي إيريجاري -كاتبة نسويّة فلسفيّة من فرنسا- فكرة أن عالمنا يتحدَّد بشكلٍ مستمر وشامل كملكية لثقافة أو أخرى: لا توجد مساحةٌ محايدة، جسديّاً أو مجازيّاً على حدٍّ سواء، يمكن أن نناقش فيها اختلافاتنا. تجادل لوسي إيريجاري بأن ما نحتاج إليه هو مكان محايد ومفتوح ومضياف، حيث يمكن للمجموعات مناقشة اختلافاتها. من خلال تعزيز التفاهم والاحترام المتبادل، فإن هذا المكان سيجعل الضيافة العالميّة ممكنةً. يجب علينا أن نتجاوز مكاننا وشواغلنا الطبيعيّة، وأن نعالج مخاوف الآخرين دون إجبار الآخر على الامتثال لثقافتنا، ودون محاولة غزو الآخر. يعزِّز هذه الفكرة جان لويس كريتيان، الذي يشدِّد على الحاجة إلى السماح للآخرين بالتحدُّث من أجل تحقيق التفاهم: «الضيافة الأولى ليست سوى الاستماع». بالإضافة، يجب أن نستمع بشكلٍ كاملٍ وموضوعي، ونسمع ما يقوله الآخر دون إجبارهم على الامتثال لتحيزاتنا. في الواقع، توفِّر اللُّغة أداةً لسدِّ الهوة بيننا وبين الآخرين، أو بين أبناء البلد الأصلي والأجانب.

تمنحنا أفكار لوسي إيريجاري و جان لويس كريتيان عن الضيافة طرقاً لفهم الثقافات الأخرى ومعالجة المخاوف الثقافيّة لدى البعض بشأن زيادة الهجرة. ينشأ الكثير من القلق من قلّة الفهم البسيط، أو عدم الرغبة في سماع ما يقوله الآخرون ومعرفة سبب حاجتهم للمساعدة. ومن خلال الانفتاح على الآخرين وسماعهم، تساعدنا هذه الضيافة على سدِّ الفجوة بين الثقافات المختلفة.

إذا كنّا نتمسك برؤية كونيّة مفادها أننا جميعاً لدينا قيمة كبشرٍ بصرف النظر عن خلفيتنا أو مكاننا، فمن الواضح أن الالتزام الأخلاقي يتمثّل في مدِّ الضيافة لمَنْ يحتاجون إليها في جميع أنحاءِ العالم قدر الإمكان. وفقاً لذلك، فإن المثل العالميّ لحقوق الإنسان ينصُّ على أننا ملتزمون بمساعدة الآخرين بغض النظر عن أصلهم. بالإضافة إلى ذلك، فإن التركيز العالمي على القيمة العالميّة للأشخاص وعلى مزايا مقابلة أناس متنوِّعين يعزِّز بقوةٍ فكرة أن الهجرة لا يمكن إلّا أن تساعد السكّان الأصليين، من حيث المكاسب المالية والتميُّز الثقافيّ والأخلاقي. في كثيرٍ من الحالات، يمكن تحقيق ذلك ببساطةٍ عن طريق السماح للهجرة - بدعوة الآخرين إلى بلدٍ ما كضيفٍ دائم، وهو الشكل النهائيّ للضيافة. هناك خطوة أخرى على الطريق تتمثَّل في تخفيف الحصص المُخصَّصة للاجئين للسماح لهؤلاءِ القادمين المُحتاجين حقّاً والذين، إذا تمَّ رفضهم، لن يكون لديهم بديلٌ عمليٌّ سوى الهجرة بطريقةٍ غير شرعية، وربَّما الارتماء في مسالك الاتجار بالبشر.

إن ثروةً وفيرةً لمعظم البلدان تمكِّنها من تمتيع العديد من الأفراد باحتياجاتهم الحيويّة أكثر ممّا يُسمح به حالياً. ومع ذلك، لا يمكننا تجاهل المخاوف بشأن الأمن؛ ولا يمكننا أن ندعي أن البئر لا حدود لها. أنا لا أجادل بعدم وجود حدودٍ على الإطلاق، إلغاء الحدود أو القيام بعمليّات الفرز. ما أقوله هو أكثر دقة، وأكثر منطقية، وأقرب إلى «الوسط الذهبيّ» الذي يدعو إليه أرسطو من أجل العمل الأخلاقيّ. يجب ألا نسمح للجميع، لأن ذلك قد يؤدّي إلى كارثة مالية وأمنية في ضوء الاقتصاد العالميّ الحالي والتهديدات الإرهابية الأخيرة؛ لكن لا ينبغي أن نكون صارمين لدرجة أننا لا نسمح لأي شخص بالوصول إلى مواردنا. الحلّ يكمن في العثور على أسلوب مناسب - وأعتقد أننا لم نصل بعد إلى ذلك. أنا أزعم ببساطة أننا قادرون على مساعدة آلاف الأفراد المحتاجين أكثر ممّا تسمح به سياساتنا الحالية.

بشكلٍ جماعيٍّ، يمكن أن تستوعب دول العالم تدفُّقاً هائلاً من اللاجئين بتكلفة قليلة نسبياً وبفوائد كبيرة، معنوية وغير ذلك. وأؤكد أن هذا هو ما يجب علينا فعله في حالة أولئك الفارين من الحروب والمشاكل الاقتصاديّة. ليست لدينا القُدرة فقط: في هذا النظام لحقوقِ الإنسان، علينا الالتزام.

■ مايكل س. داوبر*

□ **ترجمة:** مروى بن مسعود

المصدر:
مجلّة «Philosophy Now» عدد ديسمبر 2019 / يناير 2020.

* يدرس القانون في جامعة سانت جون، وهو عضوٌ في مجلّة سان جون للقانون. حاصل على درجة الماجستير في أخلاقيّات البيولوجيا مِن كلّيّة الصحّة العامّة العالميّة بجامعة نيويورك.



منسوجات وراييني

خيوط الأمل والحياة

يرصد هذا الاستطلاع نموذجاً للصناعة التقليديّة في قرية «وراييني - Waraniéné» بشمال كوت ديفوار؛ فعلى خلاف سائر المناطق التي شهدت تراجع هذا النشاط الفنّيّ الاقتصاديّ جرّاء انتشار مظاهر التنمية الحديثة ظلّت الحياكة في هذه البلدة قائمةً مستمرةً في التعريف بالمنطقة على الصعيدين الوطنيّ والدوليّ، فغدت مصدراً سياحيّاً يسهم في حركة التنمية الاقتصاديّة ومكافحة الفقر.



تقع وراييني شمال البلاد، وتبعد عن مدينة كوروغو بحوالي 5 كلم. ويرجع تأسيسها إلى القرن الثاني عشر الميلادي (1155م) على يد أحمد فوفانا. وكانت القرية تُسمَّى آنذاك بـ«واكاتيني - Wakatiénè» بلغة السينوفو، أي فضاء خالٍ عن عبادة الأوثان. وينتسب المُؤسِّس إلى الشعب المالنكي، الذي استقرّ وسط شعب آخر من شعوب البلاد، هم السينوفو. وهم من أقدم السكّان المُستقرّين في هذه المنطقة، وكان جلّهم يدين بالوثنية، على خلاف المالنكي، الذين هم من أقدم شعوب البلاد اعتناقاً للإسلام. لذا كانت وراييني قرية إسلامية وسط وثنيين قبل أن ينتشر بينهم الإسلام. وتتكوَّن القرية من اثنيتين أساسيتين هما السينوفو والمالنكي، واختصت أولاهما بتعاطي الفلاحة، والثانية بصناعة النسيج والتجارة. ولئن كان المالنكي في مناطق السفانا في كوت ديفوار يشتغلون بالتجارة والنقل فإن سكّان هذه القرية امتازوا بميزةٍ خاصّة هي ما جعلها تجلب كثيراً من السياح. هذه الميزة هي أصالة ما تنتجه وتفنن فيه من النسيج.

ذلك أنّ صناعة النسيج بمختلف أنواعها وفنونها قد حقَّقت في القرية ازدهاراً كبيراً. ولقلّة الإمكانيات كان الإنتاج مقتصراً على توفير المطالب المحلّيّة. ثمّ عرف المجال بدءاً من سبعينيات القرن الماضي حركية وتقدُّماً في الإنتاج بفضل علاقات التعاون المعقودة مع بعض المؤسَّسات الداخلية والخارجية، فغدت القرية تنتج أكثر من حاجات السوق المحلّيّة وتلبي مطالب خارجية، وخاصّة بعد أن تمّ تنظيم العاملين في مجموعات اتّحاديّة وتعاونيّة. وكان لقطاع النسج تأثيرٌ إيجابيٌ في سكّان منطقة الشمال على الصعيد الاقتصاديّ والاجتماعيّ والثقافيّ، فقد اكتسبوا بفضله القدرة على تمويل مشروعات تنموية أخرى داخل القرية. وقد أضفى ذلك على القرية خصوصية جلبت انتباه الحكومة والمنظَّمات الإنسانيّة الوطنيّة والدوليّة، فبادرت بدعم هذا النّشاط في المنطقة وإبرازه إلى الصعيد الدوليّ والرقي به من طورٍ تقليديّ أوّلي إلى طورٍ أفضل نوعية، ومن نشاط فرديّ إلى نشاطٍ جماعيّ قادر على تلبية مطالب واسعةِ النطاق.

كانت الملابس التقليديّة تستعمل قبل دخول الاستعمار الفرنسيّ لأغراضٍ فرديّة، كالزينة وفي المناسبات الاجتماعيّة المختلفة. وكانت هذه المنتجات الصّناعيّة بارزة، وكانت تُصنع بطرقٍ فرديّة غير منظّمة.

وتضمّ القرية في الوقت الرّاهن نحو 854 حرفيّاً في مختلف قطاعات النسج التقليديّ كالغزل والنفش والتطريز والخياطة. ويتفرَّغ كلّ فرد في الأسرة لأحد هذه الأنشطة حسب ميوله وحاجاته الخاصّة، ويشترك في ذلك الرجال والنساء والصبيان.

بدأ تنظيم قطاع النسيج التقليديّ على يد العاملين أنفسهم، حيث يتمّ تشغيل النساء والرجال حسب كفاءة كلٍّ منهم. وتختص النساء بالنفش والغزل، أمّا الرجال فيشتغلون بالنسج والتدريب وصناعة مختلف الأقمشة والجلابيب والأقمصة والأغطية ومحافظ النقود وما يتّخذ لزخرفة الجدران والطاولات والصالونات. ونجد في هذا المجال أكثر من أربعمئة نسّاج وأكثر من ثلاثمئة متدرِّب. ونظراً لأهمّيّة هذا المشروع رأى العاملون في المجال ضرورة تنظيم هذه الهيئة في منظَّمات وتجمُّعات لإضفاء الشرعية على عملهم وتسهيل عملية البيع والتصدير وتجاوز الطور العفويّ التقليديّ الفرديّ. وكان أوَّل تنظيم في هذا الإطار تعاونية وراييني، وقد تأسَّست سنة 1962م، وكان هدفها الأساسي توحيد الأسعار وتثبيتها. وتبع هذه التعاونية إنشاء اتّحاد الصُنَّاع التقليديين للشمال في سنة 1983م. وكان عبارة عن تجمُّع لكلِّ الحرفيين في قطاع الصناعة التقليديّة في منطقة السافانا بشمال كوت ديفوار وهو منظَّمة أكسبت القطاع حركيّة، فقد أسهمت في إيجاد مقرّ ودار للصّناعات التقليديّة في مدينة كورغو، تتألَّف من ورشات للنسج والخياطة، وصالون للعرض، وإدارة تلبّي جميع متطلَّبات الإدارة العصريّة. ويشرف عليها اليوم فالي كوني. وتوجد في وراييني ذاتها منظَّمتان أساسيتان هما الشركة التعاونية للنساجين في وراييني والشركة التعاونية للحرفيين، وتعمل المنظَّمتان سوياً في إدارة السوق وتحديد الأسعار، ثمّ تقسيم الأرباح.

بسبب وجود هذه المنظَّمات التعاونية استطاعت هذه الحرفة أن تنفتح على العالم وتكتسب شهرةً عالمية وتقيم علاقات واتفاقيات الشراكة مع بعض الهيئات على الصعيدين الوطنيّ والعالميّ، مثل بلدية مدينة كوروغو، ومجلس منطقة السافانا، ووزارة السياحة، ووزارة الثقافة. أمّا الشراكة على الصعيد العالميّ فمنها ما يربط القرية بشركات تهتمّ بمجال الصناعات التقليديّة في الولايات المتَّحدة الأميركية وفرنسا وألمانيا.





أصالة الكتان

أسهم قطاع الصناعات التقليديّة، وخاصّة منه النّسيج، في النهوض بالحياة الاجتماعيّة في القرية التي تحتضنها. ومن ذلك ترميم بعض المنشآت ذات الصبغة الاجتماعيّة والتربويّة، كالمدارس الابتدائيّة والمصحَّات والمركز الثقافيّ للشباب. كلّ هذه الإنجازات كانت بفضل الأرباح المُحقَّقة من بيع المنتجات التقليديّة. وقد كافح هذا القطاع التقليديّ بعض الآفات السيئة في المنطقة، كالهجرة غير الشرعية والبطالة والفقر. ويتجلّى تأثير الجانب الاقتصاديّ في منظر القرية في ما نشهد من مبانٍ من الطراز العصريّ ومنشآت ذات صبغة اجتماعيّة وثقافيّة، فورابيني لا تختلف عن مدينة كوروغو ذاتها من حيث المنشآت الحديثة. بيد أننا نجد عوامل سلبيّة تعيق القطاع، منها وجود كثير من السماسرة، وهو ما يحول دون شفافية الأرقام والأعمال. وعلى الرغم من ذلك يمكن تقدير المبيعات اليومية بما بين 150 و300 قطعة، وعلى هذا الأساس يمكن تقدير المحصول بـ600 مليون سنوياً. وهذه الإنجازات القيّمة التي تمتاز بها القرية توضّح دور قطاع النسيج وأهمّيته الاقتصاديّة. وبفضل هذا النشاط حقّقت القرية مستوى رفيعاً من التنمية والتقدُّم، وتقتني أجهزةً متطورةً للخياطة والنسج وصناعة الكتان، كما أوجدت مقرّاً لهذا القطاع الحيوي وتقدَّر قيمة كلفتها بـ 70 مليون فرنك سيفا من العملة المحلّيّة أي ما يعادل 106.870 يورو. وتُصدّر المنتجات إلى الأسواق المحلّيّة





والمراكز الخاصّة ببيع المنتجات التقليديّة في أبيدجان العاصمة الاقتصاديّة والمدن الداخلية الكبرى، مثل بواكي ودلوا وغينوا ومان وغيرها، وتُصدّر قسطاً منها نحو أوروبا وأميركا.

وغالباً ما تعبِّر المنتجات التقليديّة المُتنوِّعة، من الملابس وأردية الطاولات والجدران والمحفظات التي تتميَّز بطرازٍ جيّد ومزركش بأنواع الألوان والرسوم المنجز بالكتان والقطن المندوف، عن ثقافة الشّعبين الـ«سينوفو - Sénoufo» والـ«مالنكي - Malinké» المُستقرين في المنطقة وفنونهما وتراثهما وأهمّ الحيوانات الموجودة في المنطقة على وجه الخصوص وفي كامل البلاد على وجه العموم.

منتجات قطاع النسيج في وراييني ليست تقليديّة من حيث المواد فحسب، وإنّما هي تقليديّة من حيث الفنون. وهذا ممّا يزيد الحرفة خصوصيتها الطبيعيّة وأصالتها الإفريقيّة الخالصة. وهذه الخصوصية تجلب إلى القرية زوارها من مختلف بلدان العالم ويجعلها تنال إعجابهم، كما أشارت إلى ذلك مندوبة شركة فايف تكستيل في قولها: إنّ نوعية الكتان في وراييني من العسير أن تجد مثل أصالتها في سائر الأسواق.

أسهم نشاط الحياكة في تنويع سبل الحياة الاقتصاديّة في وراييني الواقعة في منطقة السافانا بشمال كوت ديفوار، وكانت الملابس المصنوعة من القطن تستعمل في مناسبات اجتماعيّة وثقافيّة مثل حفلات العقيقة والزواج وتكريم الشخصيات البارزة وفي المناسبات الحزينة كالجنائز. وفي حدود سنة 1970م عرف القطاع توجُّهات جديدة، فأصبح يهدف إلى تحقيق أهدافٍ سياحيّة واقتصاديّة، ممّا أتاح للقرية أن تصير منارة للسياحة والتنمية الاقتصاديّة، ويتحوَّل تدخل المالنكي في نشاط المنطقة من مجرَّد إنتاج التماثيل التقليديّة ذات الصبغة الوثنية إلى إنتاجٍ ثقافيٍّ عام يسهم في التنمية وتنويع مصادر التمويل.

ومن هنا بدت آثار قطاع النسج واضحة على القرية في جوانب متعدِّدة، وصار من عوامل التضامن الاجتماعيّ والثقافيّ والاقتصاديّ إلى جانب الزراعة والفلاحة.

■ وراييني: كوناتي موسى



كيف سقطت فريسة للتكنولوجيا؟

الموسيقا والآلة

إن ما يتغيَّر هو البانوراما النفسية، والاجتماعية للإنتاج والسمع، والخصائص الأسلوبية للمنتج، وهذا ينطبق على الموسيقا المثقّفة، وكذلك على الموسيقا الاستهلاكية، على الأعمال الفنّيّة، وعلى الحِرَف اليدوية، كذلك بالنسبة إلى الأشياء الصالحة، وكذا بالنسبة إلى الأشياء عديمة الفائدة، والضارّة. إننا لم نقدِّم، هنا، هذه المجموعة من المشاكل إلّا لتوضيح تعقيد الوضع الجديد، وإظهار أنه لا يمكن اختزاله إلى مجرَّد حكم أخلاقي. يمكننا، الآن، البدء في تفكير أكثر تفصيلاً حول المكانة التي يجب أن تعطى لهذه الظواهر، والطريقة التي يمكن بها قبولها، ووسيلة مكافحة الاتِّجاهات الخطيرة. وبما أن هذه الظواهر برزت على الساحة العالمية، فمن المعلوم أنه يتوجَّب أخذها في الحسبان، وعدم تجاهلها.

إن المهنة الأسهل هي، دائماً، مهنة أخلاقيِّ الثّقافة. أطلق لقب «أخلاقِيّ الثّقافة» على الشخص الذي، بفضِّل تمتُّعِه بذكاء معيّن، يتعرَّف إلى بروز ظواهر أخلاقية، واجتماعية، وجمالية؛ إلّا أنه، في الواقع، لا يخاطر بتحليل هذه الظواهر، وأسبابها، وآثارها على المدى البعيد، وخصائص «أدائها»، بل يفضِّل أن يكرِّس حدّة ذكائه لفحصها في ضوء ما يسمّى «الإنسانية»، ونفيها وسط العناصر السلبية لمجتمع في قبضة التحشيد والخيال العلمي.

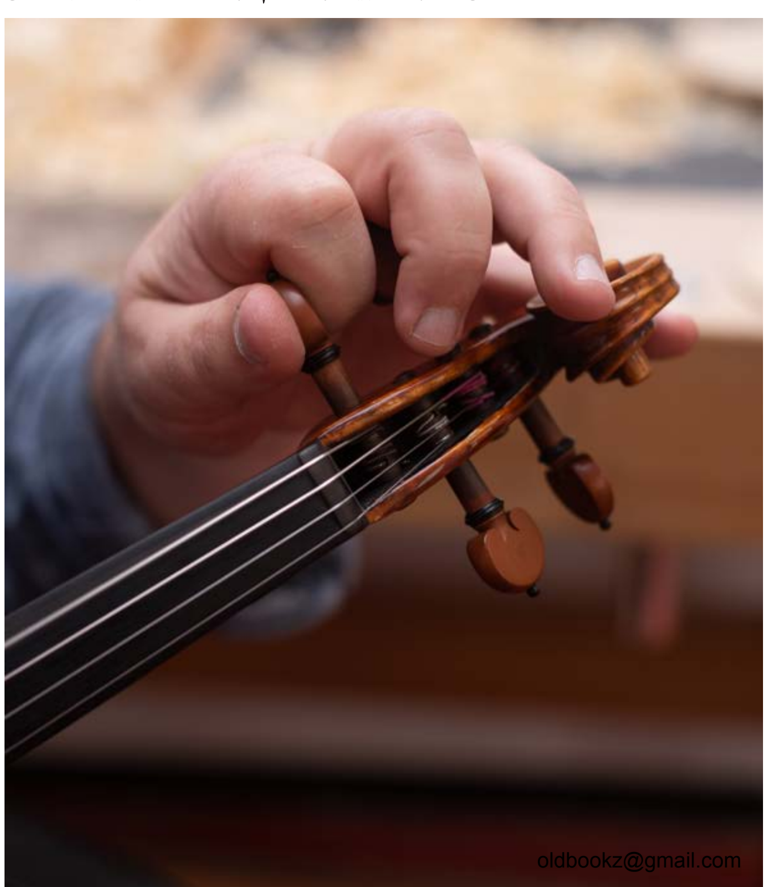
ليس من النادر، اليوم، مصادفة أخلاقيِّي الثّقافة الذين يشْكون من بيع واستهلاك «الموسيقا المصنَّعة آليّاً»، أو ما هو أسوأ من ذلك، من «الموسيقا

المعلَّبـة»: القـرص، الراديـو، الأجهـزة المسجِّلة، أنظمـة الإنتـاج التقنـي للصـوت، الجديـدة، مثـل موجـات مارتينـو (Martenot)، ومولِّدات التردُّد الإلكترونية، والمرشحات، وغيرها.

يمكننا الإجابـة علـى ذلك، بأن إنتاج الموسيقا - باسـتثناء الموسـيقا الصوتيـة، منـذ فجـر التاريـخ- تـمَّ عـن طريـق الآلات؛ إمّـا المزمـار، أو البـوق، أو، أفضـل مـن ذلـك، الكمـان، باسـتثناء أدوات معقَّـدة، وحـده «التقنـي» بإمكانـه التعامـل معها. صحيح أن المؤدّي والأداة يخلقان علاقـة عضويـة، تقريبـاً، لدرجـة أن «عـازف الكمـان يفكِّـر» و«يشـعر» مـن خـلال كمانـه، وأن الكمـان يصبـح جـزءاً مـن جسـده، وقطعـة مـن لحمـه. لكـن، لـم يثبـت أن هـذه العلاقـة العضويـة كائنـة، فقـط، في حالة وجـود أداة ذات طابـع يـدوي، بحيـث يكـون التعـرّف إلـى جسـم المـؤدّي أمـراً سـهلاً.

إن البيانـو هـو، فـي الواقـع، آلـة معقَّدة للغايـة: بين لوحة المفاتيـح التـي هـي علـى اتِّصـال جسـدي مـع المـؤدّي والمصـدر الحقيقـي للصـوت، يوجـد نظـام معقَّـد جـدّاً من الروافـع، لدرجـة أن المـؤدّي غيـر قـادر علـى ضبـط البيانو الخـاصّ بـه بنفسـه، ولكـن يجـب عليـه الاتِّصـال بمتخصِّص (الموالـف) الـذي هـو -وحـده- القـادر علـى إصلاحـه.

مـن ثَـمَّ، يمكننا أن نسـتنتج أن إمكانية «أنسـنة» أداة ما، لا تكمـن فـي درجـة تعقيـد الجهـاز. بإمـكان المـرء أن يتخيّل موسـيقيّاً يؤلّـف سلسـلة مـن الأصوات، وينتجهـا ويخرجها بفضـل أجهـزة إلكترونيـة، ويتصـرَّف أمـام لوحاتـه، مـع ذلـك، مثـل عـازف البيانـو أمـام لوحـة مفاتيحـه، بفضـل



معرفـة عميقـة بإمكانـات أداتـه الخاصّة؛ بتعبير آخر: إلى الحَـدّ الـذي يعـرف فيـه الفنّـان (سـواءأ كان ملحِّنـاً أم كان مؤدِّيـاً) المـادّة التـي يعمـل عليهـا، والأدوات التي يشـتغل بهـا، يمكـن، دائمـاً، تجديـد نتيجـة عمليَّتـه بخيالـه، حتـى إذا كان قـد اسـتخدم وسـائل تقنيـة علمية، أكثـر أو أقـلّ تعقيـداً. كذلـك الأمـر بالنسـبة إلـى المهنـدس المعمـاري الـذي لا يصـرخ أحـد بخصوصـه، منـدِّداً بالفضيحـة: بالفعـل، فالمهنـدس المعمـاري لا يصمِّم بيديـه، وبكيفية غراميـة، المنـزلَ الـذي يبنيـه، كمـا يفعـل النحّـات بكتلـة الطيـن، لكنـه يوجِّـه البنـاء عـن طريـق «التصاميـم» و«المشـاريع» التـي تبـدو، للوهلـة الأولى، أنهـا مخطَّطات تقنيـة قاحلـة، بعيـدة كلّ البعد عن أيّ فكـرة فنّيّة. هذا هو حـال المخـرج السـينمائي، أيضـاً؛ فلإخـراج الفيلـم الـذي تصـوَّره بشـكل ملمـوس، يجـب أن يمرّ بسلسـلة كاملة من العمليـات الميكانيكيـة، ونظـام كامـل للتنظيـم، ويمكـن -مـن ثَـمَّ- اسـتنتاج (وهـذا ينطبـق، كذلـك، على الموسـيقا «المصنوعـة آليّـاً») أن كلّ شـكل مـن أشـكال الفـنّ يمارَس علـى «المـادة الفيزيائيـة»، باسـتخدام «تقنيـة» معيَّنـة، وأن تعقيـد هـذه التقنيـة لا يؤثِّـر فـي العوامل «الإنسـانية» التـي تـرأس ممارسـة الفـنّ، لكنهـا تجبرهـا، ببسـاطة، على إظهـار ذاتهـا بشـكل مختلـف. أخيـراً، كمـا توحـي مقاومـة الحجـر، للنحّـات، بالشـكل الـذي سـيتمّ اختراعـه، كذلـك المقاومـات التـي تعرضهـا الوسـائل التقنيـة؛ بـدلاً من قتل خيـال الفنّـان، تثيـره علـى العكـس، وتحفِّـزه فـي اتِّجاهات جديدة.

إن ظهـور الموسـيقا «المصنوعـة آليّـاً» لا تطـرح مشـاكل مـن طبيعـة فلسـفية أو جمالية، بـل مشـاكل مـن طبيعـة اجتماعيـة، ونفسـية، ونقديـة، ويعـود اختـلاف هـذه المشـاكل إلـى نوعيـة الموسـيقا، إن كانـت مستنسـخة أم منتَجـة بواسـطة آلات.

الموسيقا المستنسخة

لقـد غيَّر ظهـور الموسـيقا المستنسـخة ظـروف الاسـتهلاك والإنتـاج الموسـيقي، تمامـاً، كمـا غيَّـرت صناعـة الطباعـة ظـروف القـراءة والإنتـاج الأدبـي، وفـي كلتـا الحالتين أنتج التغييـر الكمّـي تغييـراً نوعيّاً.

كان إمـكان وضـع الموسـيقا فـي «معلّبـة»، موجـوداً، بالفعـل، فـي القـرن الثامن عشـر، مع الأورغانـات العاملة باللفافـات وآلات البيانـو الميكانيكيـة، لكـن هـذه الظواهـر تبقـى محـدودة فـي بيئـات معيَّنـة، فهـي مجـرَّد أشـياء للفضـول والترفيـه.

تنشـأ المشـكلة السوسـيولوجية مـع اختـراع القـرص والجراموفـون، والإنتـاج الصناعـي لهـذه الأدوات، وعندما انتشـرت الإمكانيـة الاقتصاديّـة للحصول علـى المنتج؛ أي عندمـا أصبـح اسـتهلاك الموسـيقا المستنسـخة مسـألة جماهيريـة. فـي البدايـة، يقدِّم القرص موسـيقا أقلّ جودة

مـن تلـك التـي يمكـن للمـرء أن يسـتمع إليهـا فـي «الأماكـن العامّـة»، ولكـن، شـيئاً فشيئاً، يتحسَّـن المنتـج تقنيّاً، ومـع ظهـور القـرص طويـل الأمـد والأجهزة عاليـة الدقّة الصوتيـة، يقـدِّم القـرص ظـروف اسـتماع مثاليـة.

إذا فحصنـا الموقف، كما هو عند المستوى الـذي تَـمَّ بلوغـه، الآن، فإننـا نجـد سلسـلة مـن العواقـب التـي يصعـب اختزالهـا، ببسـاطة، إلـى فئتيـن: إيجابيـة، وسـلبية. هـذه العواقـب لا تتعلّق بالقرص، فحسـب، بـل بالبثّ الإذاعي للموسـيقا المستنسـخة، أيضـاً.

1 - إن بـثّ القـرص يؤدّي إلى إحباط تدريجي للهوايـة الموسـيقية. وهكـذا، تختفـي المجموعـات الهاويـة الصغيـرة التي كانـت تجتمـع للأداءات الثلاثيـة أو الرباعيـة (لقد نجـا البعـض فـي بلـدان الشـمال الأوروبي. ولكنهـم، حتـى فـي إنجلترا، ملزمون بتنظيم مهرجانـات، مثـل مهرجـان دارتينجتـون، خصوصـاً، ليلتقـي بعضهـم بالبعـض الآخـر). كمـا يختفـي المـؤدِّي الهـاوي، والفتـاة مـن عائلـة جيّـدة، التـي تعـزف علـى البيانـو فـي المنـزل. اختفـى تعليـم الموسيقا القسـري، الـذي أنتج أجيـالاً مـن عازفـي الكمـان الشـبّان المحبَطيـن، ومعـه الشـخصية النمطيـة لعازفـة البيانـو التـي لا تطـاق (صوَّرهـا مكمانـوس McManus، ببراعـة، فـي شـخصية ماجـي بيبيـل). نحـن «نسـتمع» إلـى الموسـيقا المستنسـخة، لكننـا لـم نعـد نتعلَّـم «إنتاجهـا». مـع ذلـك، نفهـم الموسـيقا، تمامـاً، مـن خـلال إنتاجهـا، وليـس عـن طريـق الاسـتماع إليهـا، فحسـب. علـى العمـوم، إن اختفـاء هـاوي الموسـيقا هـو خسـارة ثقافيـة، إنـه يجفِّـف مصـدراً محتمـلاً للقـوى الموسـيقية. تمثِّـل حالـة الشـاب الذي يُعَدّ جزءاً من أوركسـترا موسـيقا الجـاز الصغيرة للطلّاب، شـكلاً من أشـكال الاسترجاع، غالبـاً ما يكـون ذا قيمة كبيـرة، ولكنـه محـدود الحجـم. مـع زيـادة المسـتوى العـامّ لمحـو الأمّيـة وللثّقافـة، يتناقـص عـدد الأشـخاص القادريـن علـى قـراءة النوتـة الموسـيقية. ويبقـى التعليـم المدرسـي الـذي يأخـذ فـي الاعتبـار الوضـع الجديـد الناشـئ عـن نشـر القـرص، هـو وحـده القـادر علـى معالجـة هـذا التفقيـر.



2 - ولكـن، هنـاك نظيـر إيجابـي، يكبـح بـثّ القـرص الأداءات العمومية ذات المستوى الضعيـف. إنـه يزيـل كلّ مبـرِّر وجـود عـن الفـرَق السـمفونية الصغيـرة، والفـرق الأوبراليـة المَوجَّهـة، عمومـاً، لجـولات المحافظـات. كان لهـا -بـلا شـكّ- دور مهـمّ فـي «الإخبـار»، لكنهـا كانت تعـرض حفلات بمسـتوى متوسِّـط، إلـى حَـدّ مـا. يعـود دور الإخبـار، الآن، إلـى القـرص، وهـو مـا يؤدِّيـه بشـكل مكثَّـف أكثـر، وعلـى نطـاق واسـع، مـع تقديـم طـرق عـزف ذات جـودة، كذلـك. يقتصـر مجـال الاسـتهلاك، فـي الوقـت الحالـي، علـى الأداءات العموميّـة، وعلـى استنسـاخ تلـك الأداءات عينهـا، وبيعهـا.

3 - مـع ذلـك، إن بـثّ القـرص يقتصـر علـى «ريبيرتـوار» عالمي من الناحية التجارية؛ إنه يشـجّع علـى بعـض الكسـل الفكري، وعلـى قـدر مـن عـدم الثّقـة تجـاه الموسـيقا غيـر المعتـادة. بينمـا قـد يُدمـج الحفـل العـامّ، فـي برنامجـه التقليـدي، بعـضَ الأعمـال «الصعبـة» التـي يتـمّ فرضهـا علـى الجمهور، إلّا أن القـرص يجـب أن يبيـع ويبيـع (فقـط مـا يرضـي، بالفعـل). يمكـن لسياسـة ثقافية إذاعيـة جيِّـدة أن تعالـج هذا الوضـع: يمتلك البرنامـج الإذاعـي خاصِّـية الوحـدة نفسـها، التابعـة للحفـل الموسـيقي العمومـي.

4 - عـلاوة علـى ذلـك، بالنظـر إلـى انتشـاره علـى نطـاق واسـع، قـادَ القـرص (حتـى لـو اسـتفاد من تنفج معيَّن) مجموعات بشرية ضخمـة، كانـت تعيش على هامش موسـيقا الحفـل، لتـذوُّق هـذا النـوع من الموسـيقا.

سـيكون مـن الحَيْـف التقليـل مـن شـأن هـذا العامـل. بعـض الأشـخاص الذيـن لـم يكـن بمسـتطاعهم أبـداً، منـذ مـدّة مصيرة، الاسـتماع إلـى سـيمفونية لـ«بيتهوفـن»، أخرجهـا قائـد أوركسـترا كبيـر، يتوفَّـرون، اليـوم، علـى القرص الذي يمكن أن يجعلهم يتمنّـون الاقتراب من هذه الموسـيقا عينها، فـي قاعـة الحفـلات الموسـيقية.

5 - لكـن مشـكلة أخـرى تنشـأ، حينـذاك؛ ألّا يلغـي وجـود مثـل هـذا الكـمّ الكبيـر مـن المنتـوج الصوتـي، سـواءأ تعلَّـق الأمـر بالقـرص أم بالراديـو، الجهـدَ الـذي كان ضروريـاً فـي الماضـي، «لاسـتحقاق» الموسـيقا (سـواءأ أنتجهـا المـرء بنفسـه، أم خضـع إلـى عمـل تنظيـم بغـرض التوجُّـه إلـى أقـرب قاعـة للحفـلات الموسـيقية، مـع قبـول طقـوس كاملـة، ومـع الاسـتعداد -نفسـيّاً- لاسـتهلاك واعٍ ومحسـوب)، وألّا يسـهم ذلـك في إفقار الحساسـية واختزال الموسـيقا، التـي كانـت، حتـى الآن، موضوع «اسـتماع» واعٍ، فـي خلفيـة صوتيـة «يُشـعَر

بهـا» وكأنهـا مصاحبـة اعتياديـة للمهـامّ اليوميـة، وللقـراءة، ولوجبـات الطعـام، وللمحادثـة أو للغـزل! لـم تعـد إمكانيّـة تناجـي العاشـقين علـى «خلفيـة صوتيـة» لرباعيـة وتريـة، امتيازاً مخصَّصاً للملوك... إنهـا في متنـاول أيّ ذوّاق بورجـوازي صغير. ليس بالقـرص وحـده، بـل يجـب أن نضيـف إليـه الراديـو (الجهـاز النموذجـي لإنشـاء صـوت فـي الخلفيـة) والبـثّ الهاتفـي (fil-odiffusion). علينـا أن نعتـرف بـأن الأمـر يتعلّـق، هنـا، بمشـكلة جديـدة ومهمّـة فـي تاريـخ الـذوق والعـادات. وإذا كان بالإمكان احتـواء العواقـب المترتِّبـة علـى بـثّ الموسيقا المثقّفـة، فإننـا لا نصـادف الأمـر نفسـه عندمـا ينتقـل المـرء إلـى الموسـيقا الخفيفـة.

6 - فـي مجـال الموسـيقا الخفيفـة (لـن نطـرح، هنـا، مشـكلة قيمـة هـذا النـوع مـن المنتـج)، يوفِّـر القـرص والراديـو و«البـثّ الهاتفـي» و«الجُكبُكـس - Juke box»، للإنسـان، نوعـاً مـن «المتواصـل» الموسـيقي الـذي يرافقـه طـوال يومـه. لحظة الاستيقاظ، وفي أثناء وجبات الأكل، والعمـل، والتسـوُّق فـي المتاجـر الكبـرى، وممارسـة الهوايـات، والرحلات بالسيّارة، والحـبّ، والجولـة فـي الباديـة، واللحظـة التـي تسـبق النـوم، الـكلّ يسـبح فـي هـذا «الحـوض الصوتـي» حيـث الموسـيقا لـم تعـد تُسـتَهلك بصفتها موسيقا، بل بصفتها «ضوضـاء». هـذا الضجيج ضروري للإنسـان المعاصـر، إلى درجة أنـه يلزم انتظار بضعة أجيـال لإدراك مـدى تأثيـر هـذه الممارسـة علـى التركيـب العصبـي للبشـر.

7 - إن بـثّ الموسـيقا الخفيفـة يسـهم فـي كونيّـة الـذوق. إن جميـع الشـعوب تستهلك وتتلقّى، بمتعـة، النوع نفسـه من الموسيقا. إنها نهاية الحضارات الموسيقية المسـتقلّة.

8 - نتيجـة لذلـك، تتوقَّـف وظيفة الموسـيقا الشــعبية كإنتــاج أهلــي للموســيقا الاسـتهلاكية، ولاسـيّما أننـا نتوفَّـر، حاليّـاً، علـى موسـيقا مستنسـخة ذات جـودة أداء ممتـازة. وهكـذا، بعـد أن اسـتبدل مكبِّـر الصـوت أرغـن الكنيسـة، لـن يضطـرّ كاهـن القريـة إلـى طلـب مقطوعـة «ليلـة هادئـة» («Stille Nacht») جديـدة، أو تأليفهـا بنفسـه. لقـد طـردت آلات الجُكبُكـس ومشـغِّلُ الأسـطوانات المطربين الشعبيين مـن المعـارض، وعازفـي الجيتـار وعازفـي الأكورديـون من أماكن السـهر، ومن حفلات الزفـاف القرويـة، ومـن طقـوس التعميـد الريفيـة.

9 - تخضـع الموسيقا المستنسـخة لقوانين المنتـج الصناعـي الاقتصاديـة، علـى عكـس الإنتـاج الأهلـي: يجـب اسـتهلاكها بسـرعة، ويجـب أن تشـيخ بسـرعة، حتـى يتـمّ خلـق الحاجـة إلـى منتج جديـد. يضغـط السـوق علـى الأسـاليب والأقـراص؛ لجعلهـا «تفـوت الموضـة» بسـرعة، مثـل السـيّارات، بالضبـط، أو ملابـس النسـاء. اليـوم، تَـمّ تجـاوز رقصـة «التويسـت -twist » برقصّـة «ماديسـون - madison»، تـمَّ تجـاوز هـذه الأخيـرة بركـوب الأمـواج (surf). إذا كان هـذا الإيقـاع المتسـارع يُخضـع الحساسـية لنـوع مـن الإثـارة العصبيـة، فإنـه -مـع ذلـك- يفـرض عليهـا نوعـاً مـن الجمبـاز، يمنعهـا مـن الاسـتقرار فـي صيـغ ثابتـة. كان هـذا الثبـات المميَّـز، للموسـيقا الشـعبية، عامـلاً مـن عوامل العقلية المحافظة. إن الوظيفة التي كانت لهذه التقاليد، في الحفاظ على أسـلوب معيَّـن، وتقنيـة معيَّنة للتنفيذ، على مَـرّ القـرون، هـي، اليـوم، وظيفـة المراقص. مـن ناحيـة أخـرى، لـم يعـد للجماعـات البشـرية جذور موسـيقية، ولـن تتمكَّن، في القـرون المقبلـة، من التعرُّف إلـى نفسـها، كمـا يحـدث اليـوم، فـي «ريبرتـوارات» تقليديـة قـادرة علـى تلخيص فترة تاريخية كاملـة، وروح الجماعـة (ethos).

الإنتاج الميكانيكي لموسيقا الاستهلاك

لقـد أثَّـر إمـكان إعـادة إنتـاج الموسـيقا بالوسـائل التقنيـة، بشـكل خـاصّ، فـي إنتاج هـذه الموسـيقا. وحفَّـز، بعـد ذلـك، إنتـاج موسـيقا مصمِّمـة تبعـاً لجهـاز إعـادة إنتـاج الصـوت في مجال الموسـيقا «الاسـتهلاكية»، ومجـال الموسـيقا «المثقّفـة».

1 - حـدَّدت ظـروف الاسـتهلاك أسـلوب موسـيقا الاسـتهلاك. وصحيـح أن بعـض الموسـيقا الخفيفـة يُسـتهلك كموسـيقا خلفيـة، أنجبـتْ المغنـي (crooner)، والمغني ذي الأسـلوب السـرّي، والموسـيقا المهموسـة، و«موسـيقا الجـو»، التـي مثَّلت و(ماتـزال تمثِّـل) فتـرة مـن تاريـخ الأغنيـة. أدّى انتشـار آلات الجكبكـس فـي الأماكـن العامّـة (التـي افترضـت اسـتخدام الصـوت العالـي) إلـى وضع الموسـيقا التـي كان لابدّ مـن عزفهـا بصـوت قـويّ: نعلـم أن الأغنيـة «التـي تُصـرخ» تَـمَّ تأكيدهـا فـي دائـرة آلات الجكبكـس، لا فـي أقـراص المذيـاع.

2 - حـدّدت الطبيعـة التقنيـة لوسـائل إعادة الإنتـاج أسـلوب الموسـيقا المستنسـخة، ووُلِـد أسـلوب «بيتـي كورتيس» من الإمكانية التقنيـة لتحقيـق تأثيـر صـدى، وأصبحـت التقنيـة الصوتيـة المتقلِّبـة، التـي أطلقتهـا مجموعـة « The Platters»، فـي أغنيـة «Only You»، ممكنـة بفضـل الصـدى المغناطيسـي.

نحن نعلم أن الاسـتماع العمومي، بالنسبة إلـى معظـم المغنِّيـن الحالييـن، يعطـي نتائـج دون مسـتوى التسـجيلات، وتتَّجـه أغنيـة الاسـتهلاك، أكثر فأكثر، نحو المنتج «المفكَّـر فيـه للتسـجيل» وليـس المفكَّـر فيـه، والمغنَّـى، «ثـم» المسـجَّل بعـد ذلك.

3 - أوحـى نشـر أدوات التسـجيل الجديـدة، للهـواة، بأنمـاط جديـدة مـن الموسـيقا. وتبقـى ظاهـرة مجموعـة الأصدقـاء الذيـن يتجمَّعـون لإنتـاج وتسـجيل تأثيـرات موسـيقية غريبـة (تعتمد تجاربهم، في كثير مـن الأحيـان، علـى الضوضـاء الطبيعيـة)، فـي الوقـت الحالـي، لأسـباب اقتصاديّـة، فقـط، مجـرَّد ظاهـرة قليلـة الأهمِّيّـة. فآلات التسـجيل الجيِّـدة غاليـة ونـادرة. لكـن، فـي اليـوم الـذي سـيتمّ فيـه وضعهـا فـي متنـاول الجماهيـر، مثـل القـرص، فـي الوقـت الحالـي، قـد تكـون لهـذه الظواهـر نتائـج غيـر متوقَّعـة. قـد يلجـأ البعـض إلـى المجـال التجريبـي، بينمـا قـد يسـترجع البعـض الآخـر «الريبرتـوارات» الشـعبية المسـتخرجة بفضـل الحضـور الاسـتفزازي الوحيـد لآلـة التسـجيل (تجـدر الإشـارة إلـى أن سـحر المسجِّـل الـذي يسـتخدمه علماء الأعـراق، الذيـن يسـافرون عبـر المناطـق الأكثـر حرمانـاً فـي بلدنـا، يشـجِّع النـاس علـى إحيـاء الأغانـي التقليديـة التـي تَـمَّ نسـيانها لسـنوات).

4 - توحـي وسـيلة التسـجيل التقنيـة إلـى المؤدِّي بإمكانات جديدة لاسـتخدام المنتج نفسـه، وغالبـاً مـا تعطـي نتائـج جماليـة

مثيرة للاهتمام. لفترة طويلة، سجَّل موسيقيّو الجاز جلسات ارتجال (jam sessions) على الشريط؛ للتمكُّن -في ما بعد- من عزل اللحظات التي وصل فيها الارتجال إلى ذروته. يسجِّل بعض العازفين خطوطاً لحنية مختلفة، مؤدَّاة بشكل منفصل، بأدواتهم، على العديد من الأشرطة الممغنطة، ثم يقومون بتنضيدها، والبحث عن تأثيرات متعدِّدة الأصوات، يمكن أن تتراوح نتائجها من المستوى التجاري إلى مستوى إرضاء جمالي.

الإنتاج الميكانيكي للموسيقا «المثقّفة»

من المعروف أن الموسيقا «المثقّفة»، انطلاقاً من «شوينبرج»، حاولت -بطرق مختلفة- تجاوز النغمة، واكتشاف آفاق صوتية جديدة، ليس على مستوى اللحن، فحسب، بل من حيث الهرمونية والرنّات، أيضاً. كان اختراع الرنّات الجديدة، على وجه الخصوص، إحدى المشكلات الأساسية لـ «الموسيقا الجديدة». كان المراد هو أن يقترح على الأذن تركيبات صوتية لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً، من خلال التقاليد أو الضرورة النحوية، بالنظام النغمي. كانت الآلة موجودة لتزويد الملحِّنين بإمكانات تشغيلية هائلة؛ كان بإمكانها أن تنتج أصواتاً جديدة، -من ثَمَّ- اقتراح علاقات جديدة بين الأصوات. نحن نعلم أنه، في الفنون، يؤدّي ظهور مادّة جديدة إلى بلبلة الأنواع الموجودة، ويؤدي إلى اختراع أشكال جديدة: أحدثَ اكتشاف الرسم الزيتي التغييرات في الأشكال، التي صار الجميع يعرفونها، كما أن إمكانية استخدام المعادن والخرسانة المسلَّحة وَلَّدت الهندسة المعمارية الحديثة.

كان العالم الصوتي للموسيقا الكلاسيكية مبنيّاً على سلسلة من الاتِّفاقات التي اعتادت عليها الأذن لعدّة قرون، ولكنها لم تكن تمثِّل المستوى الطبيعي الأمثل (لم تكن الموسيقا الشرقية والموسيقا اليونانية، وموسيقا العصور الوسطى قائمة على النظام النغمي، ومع ذلك كانت موضع تقدير كبير من قِبَل مستمعيها)، وتشرط الأدوات الكلاسيكية، مثل البيانو، هذا الطبيعي الوهمي (لا يقتصر الأمر على أن البيانو ينتج أصواتاً اصطلاحية نغمية، ولكنه -نتيجة لنظام نغمي معدَّل، ولترتيب اتِّفاقي للفواصل الموسيقية- أصبح، الآن، مألوفاً وممتعاً لآذاننا، لكنه ليس مطلقاً على كلّ ذلك)؛ لذلك رحَّب الملحِّنون -بحماس- بظهور الأدوات التقنية، التي وفَّرت آفاقاً جديدة للبحث، وحرَّكت حدود الحساسية. جلب ظهور الآلة، في المجال الموسيقي، النتائج التالية، والتي توصف -عموماً- بأنها «تجريبية»، على الرغم من أن هذا المصطلح قد يوحي بالالتباس:

1 - أتاحت أنظمة التسجيل إنشاء أصوات طبيعية أو ضجيج، وتنظيمها في تسلسلات تخضع لمشاريع شكلية محدَّدة. لدينا، إذن، «موسيقا ملموسة» تحاول تحرير الأذن من العادات اللحنية المكتسبة، وإظهار ثراء عالم الصوت المحيط بنا، الذي تجعلنا العادة نتجاهله. يمكن مناقشة النتائج الجمالية لممارسات التشغيل هذه، ويفضِّل الكثيرون اعتبار الموسيقا الملموسة مجرَّد مادّة جيِّدة للموسيقا التصويرية أو المرافقة الموسيقية. ومع ذلك، إن الموسيقا الملموسة لها وظيفة تحرُّرية، ذات ذوق موسيقي معيَّن.

2 - أتاحت الآلات الإلكترونية إنتاج أصوات جديدة، ورنّات غير معروفة حتى الآن؛ سلسلة من الأصوات تختلف، في ما بينها، بفروق دقيقة، من خلال «تصنيع» مباشر للتردُّدات التي تتكوَّن منها الأصوات، و -من ثَمَّ- العمل، داخل الصوت نفسه، على عناصره المكوِّنة، كما أنها جعلت من الممكن تصفية الأصوات الموجودة، وتقليصها إلى مكوِّناتها الأساسية. وهكذا، وجد الملحِّن نفسه أمام عالم صوتي غير مستكشف، وأمام مادّة جديدة واستفزازية.

3 - أدخلت الموسيقا الإلكترونية، إلى العالم الموسيقي، صورة جديدة للملحِّن: رجل على دراية بالرياضيات والفيزياء، خبير في الآلات الكهربائية الصوتية، منفتح على الأبعاد الجديدة للثّقافة. من الواضح أن بعض هؤلاء الملحِّنين- المهندسين، لن يكونوا، أبداً، أكثر من «مهندسين»، كما يلمِّح بذلك «أخلاقيّو الثّقافة». لكن، من المعروف أن من ضمن مئة مهندس معماري، تأتي نسبة الفنّانين أقلّ من النسبة المئوية «للمهندسين» و«المسّاحين».

4 - طرح إنتاج الموسيقا الشريطية، بفضل الاستخدام المباشر للمرشّحات ومعدِّلات التردُّد، مشاكل جديدة وغير مسبوقة، في ما يتعلَّق بالحفاظ على المنتج الموسيقي. بهذا الخصوص، هناك جدل مفتوح بين مؤلِّفي الموسيقا الإلكترونية: يؤكِّد البعض أنه يمكن للمرء أن يسجِّل، بيانيّاً، تسلسل العمليات المنجزة للوصول إلى إنتاج سلسلة من الأصوات، وتركيبها على الشريط؛ ونتيجة لذلك، قد يتمّ كتابة الموسيقا الخاصّة بهم، واستنساخها. بينما يؤكِّد آخرون أن إنتاج الصوت يعتمد على اللحظات الفجائية، والمعالجة المباشرة للشريط (التي لا يمكن التنبُّؤ بها، بدقّة)، معايرة المرشّحات والمولِّدات (التي لا يمكن وصفها بحدود رياضية دقيقة). بعد إنتاج الموسيقا، لا يمكن إعادة إنتاجها من قِبَل آخرين، على أساس ما يسمّى (التوليفة الموسيقية)، و -من ثَمَّ- إن تُعهَد الموسيقا، فقط، إلى الشريط الممغنط، ويبقى الشريط نفسه «محدوداً» لأن بعض ظواهر إزالة المغناطيسية تدمِّره.

ستتمتَّع الموسيقا الإلكترونية بوجود يدوم حوالي عشر سنوات، وستكون سريعة الزوال كما هي حال الارتجال في موسيقا الجاز أو الألعاب المائيّة؛ فهي ستظهر -من ثَمَّ- كمنتج نموذجي لحضارة الاستهلاك القائمة على التتابع السريع للأشكال.

5 - على المستوى الفنّي، بشكل أكثر تحديداً، تلغي الموسيقا الإلكترونية الفرق بين العزف وكيفية الأداء: المؤدِّي هو الشخص الذي يسجِّل تلحينه الخاصّ على شريط مغناطيسي، وهو نفسه يتعامل مع الأجهزة الإلكترونية، ولكن بمساعدة الفنيِّين. في حالة استحالة التدوين الموسيقي، سوف نرى اختفاء حتى صورة الملحِّن «الذي يعزف، في ما بعد، أعماله الشخصية»، وما إن يختفي هذا الاختلاف، حتى تختفي، أيضاً، بعض المشكلات الجمالية التي كانت مصدر مناقشات عديدة، مثل نقاش الأمانة في كيفيات الأداء.



6 - حتى الآن، خضع تدوين الموسيقا الإلكترونية لمعايير جدّ شخصية، جعلت النوتات الحالية غير مقروءة، تقريباً. كان على الموسيقيّين، بالفعل، اختراع نظام تدوين مختلف لكلّ تلحين، ما دام كلّ تلحين يعتمد على إنتاج إمكانات صوتية مختلفة، وعلى تنظيمها وفقاً لمعايير تركيب متغيِّرة، كما أن النوتات تكون أكثر إثارةً للاهتمام، باعتبارها وثائق توضِّح سيرة المؤلِّف أكثر من كونها أدوات عمل، وبصرف النظر عن حقيقة أنها يمكن أن تحقِّق جودة جرافيك رائعة، تقدّم مشاكل جديدة في تاريخ التدوين الموسيقي؛ بمعنى أن وظيفة محرِّر الموسيقا، على سبيل المثال، ستختفي، فيصبح منتجاً لشرائط مغناطيسية، بدلاً من كونه طابعاً للنوتات.

7 - تغيِّر الموسيقا الإلكترونية، أيضاً، شروط الاستهلاك، فيموت الوضع النمطي للحفل الموسيقي معها، وفي جميع الأحوال، يموت الأداء «الأمامي». ونظراً لأن العديد من المنجزات تستخدم تأثيرات ستيريوفونية (أشرطة مغناطيسية تُبَثّ من مكبِّرات الصوت موضوعة في أماكن مختلفة من القاعة)، تصبح هندسة قاعة الحفلات الموسيقية نفسها موضع تساؤل. قد يتساءل المرء، والموسيقيون يفعلون ذلك، عمّا إذا كان لا يزال يتعيَّن على المرء أن يفكِّر في قاعة الحفلات الموسيقية أو عمّا إذا كانت هذه الموسيقا يجب ألّا تجد أشكالاً جديدة من الأداء، وفقاً لمفاهيم أخرى للاستماع، ربّما في سياق لنوع جديد من المجتمع، وتبقى، أيضاً، إمكانية الأداء «الخاصّ»، بوضع المستمع الأشرطة على مسجِّله الشخصي؛ بهذا المعنى، خطَّطت الموسيقا الإلكترونية، أيضاً، لإمكانية تدخُّل مباشر للمستهلك، فتمَّ تخيل نظام من الأشرطة التي يمكن للمستهلك تركيبها وفقاً لذوقه، وهو -بذلك- يتعاون في بناء أشكال أخرى من المنجز المقترح عليه.

8 - تقدِّم الممارسة الموسيقية الحاليّة العديد من الأمثلة لاستعمالات مصاحبة لموسيقا إلكترونية وموسيقا الآلات، من أجل مزائج صوتية محدَّدة. في هذه الحالات أيضاً، تُغيِّر مكبِّرات الصوت والأنظمة الستيريوفونية والقماطر الفنّيّة المستخدمة، في أثناء الأداء، طبيعة الأداء التقليدي، وتنظيم فنّاني الأداء بالعلاقة مع الجمهور، وتفرض على فنّاني الأداء نوعاً آخر من الاهتمام والمسؤولية.

9 - من نافلة القول أنه، في الموسيقا المعاصرة، حتى لو لم يتمّ استخدام الأجهزة الإلكترونية أو الموسيقا الفيزيائية المشخّصة المسجَّلة على شريط، قد أوحت تجربة الوسائل الميكانيكية باستخدامات جديدة وغير متوقَّعة للأدوات التقليدية؛ بمنحها إمكانات صوتية جديدة. يعد البيانو، الذي أصبح صندوقه وأرجله آلات موسيقية للإيقاع، أحد الأمثلة التي نصادفها كثيراً في حفلات «الموسيقا الجديدة».

هذه هي الجوانب الرئيسية للمشكلة. يجب أن تجري المناقشات حول استحالة استنساخ المؤلَّفات الموسيقية، مَنْ يتّهمون هذه الموسيقا بأنها فريسة للآلة، وأنها فقدت كلّ مظهر إنساني. قد يشكّ المرء، بدلاً من ذلك (وقد فعل البعض ذلك)، في كون أتباع الموسيقا الإلكترونية لا زالوا يحافظون على موقف رومانسي، يتوجّب العمل على إزالته. يظهر بعض الملحِّنين، أمام اللوحات المغطّاة بمصابيح التحذير، وأمام مراسم الطيف (les spectrographs) وأزرار التحكُّم، موقف عازف البيانو نفسه، في القرن التاسع عشر، أمام لوحة مفاتيح آلته. في الواقع، يؤدّي ظهور تقنيات جديدة إلى تعديل شروط الابتكار والاختراع، ولكن لا يتمّ تدميرها، بأيّ حال من الأحوال. إن ما يتغيَّر هو البانوراما النفسية، والاجتماعية للإنتاج والسمع، والخصائص الأسلوبية للمنتج؛ وهذا ينطبق على الموسيقا المثقّفة، وكذلك على الموسيقا الاستهلاكية، وعلى الأعمال الفنّيّة، على الحرف اليدوية، وكذلك بالنسبة إلى الأشياء الصالحة، والأشياء عديمة الفائدة، والضارّة. إننا لم نقدِّم، هنا، هذه المجموعة من المشاكل إلّا لتوضيح تعقيد الوضع الجديد، وإظهار أنه لا يمكن اختزاله إلى مجرَّد حكم أخلاقي. يمكننا، الآن، البدء في تفكير أكثر تفصيلاً حول المكانة التي يجب أن تعطى لهذه الظواهر، والطريقة التي يمكن بها قبولها، ووسيلة مكافحة الاتّجاهات الخطيرة. وبما أن هذه الظواهر برزت على الساحة العالمية، فمن المعلوم أنه يتوجَّب أخذها في الحسبان، وعدم تجاهلها.

■ **أمبرتو إيكو**

□ **ترجمة: عبدالرحيم نورالدين**

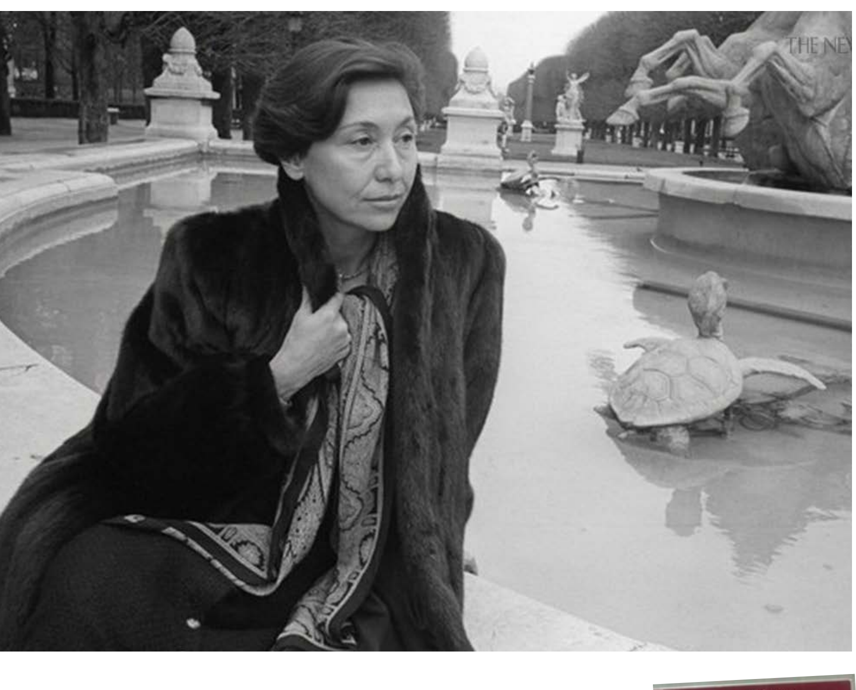
المصدر:
نُشِر باللغة الإيطالية، في «Apocalittici e integrati»، ميلانو، بومبياني، 1964.
المصدر الفرنسي:
La musique et la machine, Communications, n°6, Chansons et disques, 1965, p. 10-19



جوليا كريستيفا:

أن تعيشَ معناه أن تجدَ شكلاً

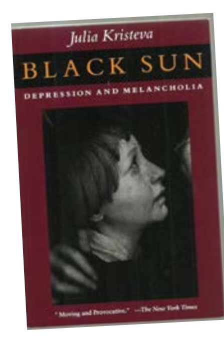
عاصرتْ جوليا كريستيفا، على مدى الخمسين سنة الماضية، الأيديولوجيات الكبرى وقد شقّت لنفسها مسارها الخاصّ المفرد والمُتعدِّد. في هذا الحوار تتحدَّث الفيلسوفة ذات الصيت العالميّ، وعلى غير عادتها، عن الأوساط الثقافيّة بفرنسا، وعلاقتها بمُثقّفي مرحلتها، واتهاماتها بالتجسُّس لصالح مخابرات بلدها، وحياتها الخاصّة، وأهمِّية التحليل النفسي في مقاربة قضايا العصر.



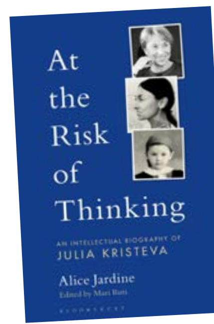
«أن تعيشَ معناه أن تجدَ شكلاً» تفضِّل جوليا كريستيفا أن تستشهد بهاتِه العبارة للشاعر الرومانسي فريديريك هولديرلن. وُلِدتْ وترعرَعت ببلغاريا وأصبحت بعد قدومها إلى فرنسا مصدر إلهام التيار التقدُّمي في الأدب والفلسفة في ستينيات القرن الماضي. تتقن عِدَّة لغات وهي تتأرجح بين الشكلانيين الروس والرواية الجديدة أو البنيوية. احتكت بأراغون، رولان بارت، وجاك دريدا، وأسهمت في مجلّة «تيل كيل - Tel Quel». تزوَّجت من فيليب سولرز، وتعلَّمت أسس التحليل النفسي مع لاكان. قامت برحلة إلى الصين عام 1974 رفقة سولرز ورولان بارت في لحظة ظهور الماوية كبديل عن أرثودوكسية الشيوعية التي دافع عنها ألتوسير... وشيئاً فشيئاً، ستتميَّز الفيلسوفة باختلافها، بالعثور على أشكال من التدخل والتفكير المُتفرِّد... تتعدَّد، أيضاً، انخراطات جوليا كريستيفا؛ فلكونها أُمّاً لابن معاق أسَّست المجلس الوطنيّ للمُعاق، ونظراً لانشغالها بجعل التحليل النفسي على اتِّصال بـ«الأمراض الجديدة للروح»، فقد غيَّرت جوليا كريستيفا مكان الأشياء/ كما يقول رولان بارت. ولربَّما، أيضاً، لأنها كانت تبحث عن أشكالٍ جديدة، لم تلزم مكاناً واحداً.

ترعرعت في بلغاريا الشيوعية بين أب أرثوذكسي، وأمٍّ عالمة بيولوجيا. ما هو التأثير الذي كان لوالديك في معتقداتك المختلفة؟

- لقد نشأت، في واقع الأمر، بين أبٍ مؤمن متحمِّس، وأمٍّ عالمة في البيولوجيا متشبِّعة بأفكار داروين. فكنت أنا مَنْ يدافع عن العقل والمنطق. انحزت، مبكِّراً، إلى الأنوار. فقد فرض عليَّ أوديب أن أثور على «الظلامية الوالدية». حدث هذا في مجتمع يعيش تحت نير التوليتارية الشيوعيّة. كان يتم التحضير لـ«الإنسان الجديد» منذ الطفولة، كنت من (الروَّاد) شأن كلّ المُتمدرسين، قبل أن التحق بالشباب الشيوعيّ في المُراهقة. لم يُرِد والدي أن نناهضَ النظام. ومع ذلك عبَّر عن انشقاقه الداخلي من خلال قراءاته لدوستويفسكي، ومن خلال أناشيده الدينيّة بالكنيسة. كان يقول إن هدف حياته هو أن يُخرج بناته من أمعاء جهنم (تعبير مُستعار من الكوميديا الإلهية لدانتي). لم تكن بين يديه غير «وسيلة وحيدة للنجاة»، بحسب قوله، هي تعلُّم اللُّغات الأجنبيّة. وفي وقتٍ مبكِّر تعلَّمت اللُّغة الروسيّة، ولاحقاً، اللُّغة الإنجليزيّة، واختلفت إلى مدرسة الحضانة الفرنسيّة، حيث عشت اللجوء في اللُّغة الفرنسيّة من خلال الأدب.









أذكر أنني كنت أتسلَّق شجرة البرقوق في بستان جدتي وأنا أردِّد أبياتاً لفكتور هيجو.

ذكرت، أيضاً، اللحظة التي كان يُدعى فيها المارَّة، في الشارع، كي يتلذَّذوا بالإدانات المنطوق بها خلال المحاكمات السياسيّة...

- في وقتٍ مبكِّر، شعرت بالعنف المادي والنفسي للتوليتارية. كان في عمري خمس سنوات عندما جهر مكبِّر الصوت بأنه قد أزفت ساعة إعدام المُعارضين، فسقطت أختي من عربة الأطفال في الشارع، وهرعنا إلى بيوتنا. انتشرت أخبار عن العذاب الذي لحق بـ«الرجعيين»، وعن مسابح نتنة... في بداية الأمر، كنت أرغب في أن أصبح عالمة فيزياء فلكية، كي أهرب إلى الفضاء الخارجي. ولكن ذلك كان يتطلَّب أن تكون ابناً من أبناء الذوات كي تسافر للدراسة في روسيا. فانكفأتُ في الفضاء المُصغَّر للغات. ما أزال أحتفظ بدفاتر كنت أنقل فيها المعجم الفلسفيّ لـ«فولتير»، وجاك القدري لـ«ديدرو». كانت فرنسا بلد الأدب، وبلد الثورة أيضاً. كانوا يقدِّمون فلاسفة الأنوار في الجامعة كأسلافٍ لماركس وللشيوعيّة. ولكن «المنشقين» كانوا ينهلون منهم جرعة الحرّيّة. في فترة الانفراج التي دشنها تقرير «خروتشوف»، أعجبت بالتيار المُسمَّى بـ«التصحيحيّ» وبالرسائل الفرنسيّة لـ«أراغون»، ثمَّ بالرواية الجديدة التي بدأت بإنجاز أطروحة حولها.

في سن الخامسة والعشرين، اغتنمت فترة الانفراج، واستفدت من منحة للقدوم إلى

فرنسا. وبها التقيتِ نخبة الطليعة الأدبيّة: رولان بارت، لوسيان غولدمان، فيليب سولرز. كيف اندمجت بسرعة كبيرة في هذا الكون المُصغَّر؟

- لم أندمج حقيقةً. لقد بقيت أجنبيّة كما قال رولان بارت. وأكثر من هذا قُرئت في الخارج أكثر ممّا قُرئت في فرنسا. وتابعت، بنصيحة من بعض الأصدقاء، الحلقات العلميّة لغولدمان وبارت. وهيأ لي بيير ديكس رئيس تحرير «الرسائل الفرنسيّة» الاتّصال بأراغون..

وفيليب سولرز؟

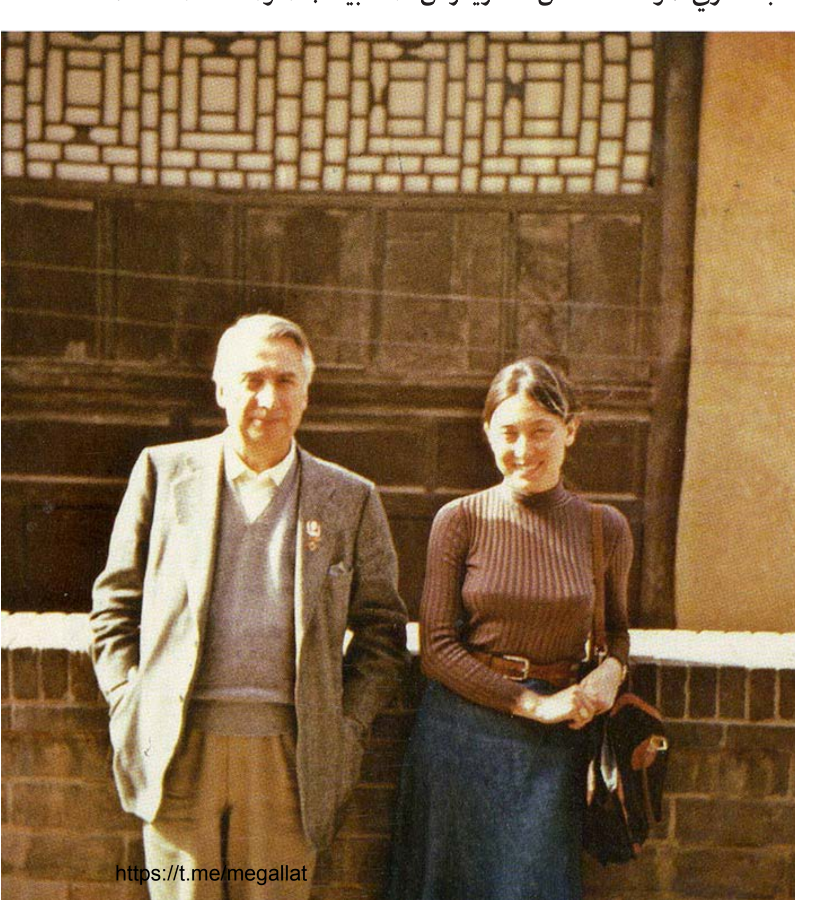
- جسَّد، مع مجلّة «تيل كيل»، الفكر الطلائعي بنشر: آرطو، باطاي، جويس، دريدا وفوكو... وقد ساءل الأشكال الكلاسيكيّة للرواية والأيديولوجيا، سواء أكانت بورجوازية أم تقدُّميّة. لقد أراد تغيير المجتمع بتغيير اللُّغة، وهي أفكار تذكّرني بالمستقبليين الروس. نصحني جيرار جنيت و رولان بارت، اللذان تابعت حلقتهما العلميّة، بالذهاب للقائه. استقبلني سولرز في مكتبه الصغير في مطابع «سوي - Seuil». لم يكنْ يشبه أحداً من الكتاب اليائسين من الغرب المُعاصِر الذين رأيتهم بالجامعة. إنَّ جسد الرواية الجديدة هاته، يذكّرني كثيراً ببدن لاعب كرة قدم. وأظن أنه انبهر بشابةٍ بلغارية عاشقة للثقافة الفرنسيّة ليست على منوال الطلبة الجامعيين لتلك الفترة. تحدَّثنا عن باختين، وعن الكرنفال، وسرعان ما نشأت بيننا عاطفة دافقة وغير متوقَّعة. لم يكن الزواج موضة في الفترة اللاحقة لـ(ماي 68). لقد تزوَّجنا لأنَّ أوراق إقامتي انتهت صلاحيتها، وما لم نتزوج كان عليَّ أن أعود إلى بلغاريا. لم نفترق أبداً.

في سنة 1974، سافرت للصين برفقة بارت وسولرز في اللحظة التي اقتربت فيها مجموعة المُثقَّفين المُلتئمة حول «تيل كيل» من الماوية. هل تتقاسمين مع رفاقك أوهامهم؟

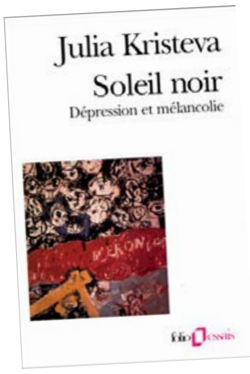
إنِّي لأتعجَّب من سؤالك. كما لو أني لم أدرك أن الماوية كانت حركة توليتارية! كان بعض أصدقائي متحمّسين، فمنذ 1971 اعتبروا الماوية مثل اشتراكية متيقِّظة للخصوصيات الوطنيّة والثقافيّة. بعد الكولونيالية كيف سنلاقي العالم الثالث؟ راقت التنوُّعات الثقافيّة واللُّغويّة والفكريّة البنيويين والسيميائيين الذين سبروا أغوار التناصية في الأساطير. وها هو «ماو» يثور على الدوغمائية الروسيّة! لقد أطلق الرجال والنساء في الحلبة السياسيّة! كان هذا هو الوقت المناسب لاستطلاع الأمر عن كثب. كنا أوّل وفد من المُثقَّفين تم استدعاؤه بعد دخول الصين إلى هيئة الأمم المتَّحدة. لقد درست في سلك إجازة تخصص لغة صينية بجامعة باريس السابعة، دون أن أحضر يوم الامتحان وقد تودَّد لي فرانسوا شينغ بتعليمي مبادئ الحكمة الطاوية. كنت متشكِّكة، أجل، ولكني كنت مُولعة باكتشاف النساء في الصين. كان أوَّل شيء يتوجَّب فعله هو أن نصغي إليهن، بينما كان الصينيون يتحدَّثون مع السوفيات باللُّغة السوفياتية. وقد تمَّ استعمال النساء لإضفاء المصداقية على فكرة التغيير الجذري، ولكنهن كن يمارسن مسؤوليات واقعية. من جهتي، نشرت كتاب «الصينيات Des Chinoises»، لأجعل التيار النسويّ الغربيّ على اتِّصال بهذا الإرث الثقافي. وشيئاً فشيئاً تخلَّيت عن السياسة لأتفرَّغ للتحليل النفسيّ.

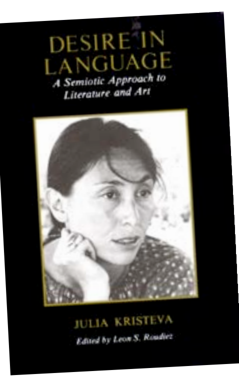
بعد أربعين سنة، جرى اتهامك بأنَّك كنت مُجنَّدة من قِبَل أجهزة الاستعلامات البلغارية كجاسوسة كي تقومي باختراق المشهد الثقافيّ الفرنسيّ لتلك الفترة. وقد قمت بالردِّ على الفور بأنها اتهامات «خاطئة وتبعث على الضحك».

- إنَّها حكاية غريبة. فملف «سابينا -Sabina» (كلمة السر المُفترضة)، هو ملفٌ فارغٌ فبركته المصالح الأمنية السريَّة لتبرير تحركاتهم أمام مسؤوليهم لمراقبة شخص عَبَرَ إلى الجهة الأخرى من الستار الحديدي. فالملف الذي لا يتكلَّم عني إلّا بضمير الغائب، لا يذكر أي مهمَّة قمت بها، ولا يحمل توقيعي. إنَّه ملفُ تتبُّع ومراقبة تمَّ تغليفه على أساس أنه ملفُ تجنيد. تصوَّر أنهم أرسلوا ستة عشر شخصاً ليطرحوا عليَّ السؤال في مناسباتٍ مختلفة: هنا، سيسألون ما إذا كان أراغون شيوعيّاً، وإجابتي بأنه كان سوريالياً. إنها جاسوسة بارعة! وبالنسبة لربيع براغ، كنت أقول إنه لا يتلاءم مع روح الحزب الشيوعيّ البلغاريّ. طرق بابَ بيتي ذات يوم رفيقٌ قديمٌ بالثانوية يحمل قصيدة بلغاريّة، وكنت صريحة معه بالقول: إنَّها قصيدة سيئة. فاستخلصوا أنَّني أصبحتُ «متعجرفة جداً» وأنني «أحتقر الشعر البلغاريّ». وقد خلص التقرير أن «سابينا جاسوسة فاشلة»،









ملفّ سابينا فبركته المصالح الأمنية السريّة لتبرير تحركاتهم أمام مسؤوليهم لمراقبة شخص عَبَرَ إلى الجهة الأخرى من الستار الحديدي. فالملف الذي لا يتكلَّم عني إلّا بضمير الغائب، لا يذكر أي مهمَّة قمت بها، ولا يحمل توقيعي. إنَّه ملفُ تتبُّع ومراقبة تمَّ تغليفه على أساس أنه ملفُ تجنيد

مضيفاً إلى أن يتوجَّب مراقبة زوجها الذي يعقد علاقات مع الصين! وهذا أمر يقارب السخف. وهذا مجرَّد جزء من الملف يتألَّف من 28 رسالة شخصيّة أرسلتها إلى والديَّ وتمَّ حجزها. وبفضل إجراء شفافية أرشيف الأجهزة السريَّة، أصبحت قطرات الدمع أو المتعة هاته متاحة للجميع على الإنترنت. إنها تفاهات، وانتهاكات نفسيّة لا تندمل... أن يجرؤ صحافيون من نوفيل أوبسيرفاتور والنيويورك تايمز، من دون تحقُّق، على إعطاء مصداقية لهاتِه الأساليب الستالينية التي تكشف الكثير عن أخلاقياتهم المهنية، وأكثر عن جهلهم بمفهوم الدولة التوليتارية!

أصيب ابنك «دافيد - David» بمرض عصبي، وأنت تنشطين بقوة لفائدة الأشخاص في وضعية إعاقة. ماذا علمتك هاتِه التجربة؟

- علَّمتني أنَّ الإنسان متفرِّد. هذه الحقيقة التي تبدو تبسيطية تُعاني حتَّى تفرض نفسها. إنَّ مفهوم الإعاقة يقوم على باب مسدود من الميتافيزيقا. يفترض أرسطو شكلاً - نموذجاً كونياً (unarchétype) وفيه تتباعد «وضعيات مختلفة» أو «حالات» بشكل اعتباطي، وبشكل الحرمان من امتلاكه، وبالنقص. ومع ذلك، هاتِه النظرة (لديك نقص، فأنت ناقص) أدَّت إلى معجزات من الرحمة والتعاطف ومن العناية صحبة الازدراء والخوف والرفض. ولكن الأشخاص في وضعية إعاقة ينتفضون، اليوم، ضدّ هاتِه النظرة إنهم يدينون فيها الإقصاء الذي تفرضه عليهم. وعلى العكس بدت لي حيوية دافيد، في وضعية الإعاقة، اختباراً وفرصة. اختباراً، لأنه سيف الموت لديموقليس: فمن دون رمّامة ومن دون مساعدة إنسانية، لا تكون حياة المُعاق صالحة. مهما كانت الاستقلالية الذاتية للمُعاق، فإنه يمكن أن يشرح أبيات بودلير : «(فنائي/ ألمي في القصيدة)، أعطني اليد، تعال من هنا».. الشخص في وضعية إعاقة يدعو إلى مشاهدة وسماع أولئك الذين يتكلَّمون، ويمشون، ويسمعون، ويرون، ويتحرَّكون في المحيط بشكل مختلف، وغريب، ومجنون، ويثيرون الخوف. عوالم جديدة تنفتح، حينئذ، في حياتنا الخاصّة، مؤلمة أو سعيدة، لا عادية ولا معاقة، تفجر المفاجآت، عوالم هي بصدد أن تصبح متعدِّدة الأصوات، والأصداء المختلفة، ومع ذلك متوافقة، عوالم تعود أخيراً إلى تعدُّداتها.

تقولين في كتابك «الشمس السوداء Soleil noir»: إن الاكتئاب والسوداوية هما مزاجان أساسيان مرتبطان بفقدان الشيء.

- علمتنا ميلاني كلين أن الطفل يمرّ بتجربة الحزن ما إنْ يكن قادراً على تمثُّل انفصاله عن الأمّ. بعد الصيحات، والغضب، والبكاء، يرمي بالخَملة أو الإسفنجة اللتين يقوم بمصهما، وجسمه الصغير ووجهه يُصبحان مسرحاً للانفعالات، والتعبيرات الصامتة، والحركات التي تدل على الحزن، والكآبة، والسوداوية. لقد «فقدتها» عزلة فادحة. «ولكن لا، إني أتمثَّلها، خلاي العصبيّة قادرة على أن تحتفظ بآثارها، إنها تقع في أعماقي، أمسك بها، وإنه بإمكاني أن ألقي نظرة يائسة قليلاً، مطمئنة قليلاً، في حضورها الافتراضي. أعرف أنها ليس مجرَّد افتراضية، وإني أجهد نفسي على أن أرسل في إثرها بعض الألحان الصغيرة التي أنا قادر على إرسالها -أصواتي المُتردِّدة- حتى أجعل ممّا أصبح فكري حاضراً». فالخسارة ليست إلّا غياباً يمكن تحمُّله، والخيال السوداوي: يستقل بذاته: ضاحك، لاذع، ثائر. فالكلام هو قتل متخيَّل وسعيد للأمِّ الذي تتهدَّده، في خفاء دائماً، فجوة الانفصال هاته. الكلام مشيَّد على بُركان.

هل من شأن التحليل النفسي أن يُكوِّن المواطنين؟

-ليست هناك سياسة للتحليل النفسي. إنه هذا المكان الواقع بين الفُرَج (interstitiel)، حيث تكتشف أن غربتك قابلة للتحويل. إن التحليل النفسيّ، وهو يقحم هذا الاتفاق بين الغيريات الغارقة في المعاناة والأكثر حميمية للرجل وللمرأة، يُشغِّل اللُّغة والهويّات والروابط والأفكار. وهو لما يفعل، يسهم في تأسيس المذهب الإنسانيّ الذي نعاين اليوم إخفاقاته. الميلاد الجديد غير مُعَايَن حتى الآن. بينما اليقظة حاصلة ليست فقط من أجل إنقاذ الكوكب، ولكن للإصغاء إلى الخصوصيات المُتطرِّفة. كما لو أننا في نهاية القرن الثامن عشر عندما أعلن «سكوت Scot» أن الحقيقة ليست لا في الأفكار المُجرَّدة، ولا في المواد المُظلِمة، ولكن في هاتِه المرأة، وفي هذا الرجل.

■ **حوار:** مارتن لوغروس

□ **ترجمة:** طارق غرماوي

المصدر :

PHILOSOPHIE MAGAZINE 135 - DÉC. 2019 - JAN. 2020



خوان غويتسولو▲

خوان غويتيسولو

حوارات بدون حدود (1)

عافيةُ ثقافةٍ ما، لاتقاس إلّا بانفتاحها على الخارج، وحرصها على امتلاك وتمثُّل عناصر أجنبية تغنيها. يتموضع هذا الحوار الذي لا حدود له على طرف نقيض من كلّ نزعة إقليمية، أو قوميّة، ومن كلّ إطلاقية هوياتية. إن المجتمعات والأفكار والرؤى الخلقية والجمالية تتطوَّر على إيقاع تطوَّر الكائن الإنساني، ولا يغدو ذلك ممكناً إلّا بواسطة التبادل، والتناضح والهجنة؛ فليست لغاتنا الحيّة أحافير ولا قِطعاً مُتْحَفيّة تحميها مؤسَّسات وأكاديميات.

حن نعيش في عالم حدوده قاسية، رُسمت -غالباً- بواسطة الدماء، وهويّاته ثابتةً تعتمد التهميش والإقصاء، حيث يصير الذين لا يقبلون بذلك هدفاً للشكّ والنوايا الفاسدة الشرِّيرة. فما معنى أن يقال: «قشتالي في كاتالونيا، مفرنَس في إسبانيا، إسباني في فرنسا، «هسبانو» في أمريكا الشمالية، نصراني في المغرب، و«مورو» في كلّ مكان»؟، كما وصفت نفسي، منذ عشرين سنة، على صفحات كتابي «الحِمى الممنوع»؟

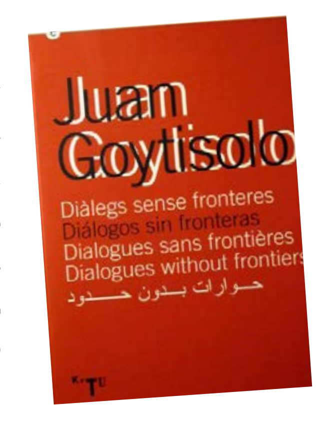
إن الطروحات المتسلِّطة، أحاديّة المعنى، التي تُرسم حدودها، دوماً، بواسطة المسطرة والفرجار (سواء أكانت طروحات قوميّة أم لسانية أم سوسيولوجية) تقودنا، نحن الذين لا نندرج فيها، إلى أرض مشاع، حيث يصير التعقيد نشازاً، والفضول إزاء الغرابة شذوذاً ينبغي الحيلولة دون انتشاره. عليك أن تكون إسبانياً، أو فرنسياً، أو تشيكياً، أو هولندياً، أو كاتالونيّاً، أو باسكياً، أو منتمياً إلى قومية محدَّدة دون غيرها، وإلّا وجب عليك أن تنصب خيمتك خارج أسوار الحصن الهويّاتي. ليست هذه الهويّات الجماعية، التي «قاومت آلاف السنين»، حسب عبارة «أميريكو كاسترو»، إلّا نتاج قراءات مبتسرة للماضي، داخَلَتها تزييفات مغرضة وأساطير بالغة الغنى، مثل أسطورتي الرسول سانتياغو الأحد عشر ألف عذراء. فإذا كانت الثّقافة المتقدِّمة محصِّلة المؤثِّرات الخارجية التي تلقَّتها وتمثَّلتها على امتداد تاريخها، فإن ما يدعى علامات الهويّة الفردية لا تكون، بدورها، إلّا مهجَّنة، متغايرة، متحوِّلة؛ أيّ ثمرة تناقضات محايثة للشخصية الإنسانية، ولتشاجرها المتعدِّد مع التاريخ والمجتمع.

تعود حساسيَّتي إزاء المدافعين عن هويّة جماعية مفترضة تحدِّد، مسبقاً، مصير الفرد منذ ولادته، ماحيةً بذلك كلّ حريّة في الاختيار والتعبير، إلى ماض موغل في البعد. ففي طفولتي التي تلت الحرب الأهلية، تمَّ تلقيني أصول القوميّة الكاثوليكية، باعتبار «الوطن وحدة مصير كونية». لم يكن بالإمكان، حينئذ، أن تكون إسبانيّاً دون أن تكون كاثوليكيّاً؛ لذا عندما لم أعد كاثوليكياً تحرَّرتُ من السجن الهويّاتي الوطني والقومي، تبعاً لذلك. هكذا، وبجَدع الأنف، توالى انفتاحي على ثقافات ولغات أخرى؛ أي على تنوُّع العالم وعلى تناقضاته الاجتماعية والخلقية والجمالية المستحثّة. تعلَّمتُ النظر إلى ثقافة شبه الجزيرة، على ضوء ثقافات أخرى، والنظر إلى لغتي على ضوء لغات أخرى، وقد كلَّفتني مهمّة الانفلات من غراء القومية الكاثوليكية، وأفقها التاريخي، مشاقّ عانيتُ منها عدّة سنين. لم يكن العرف الأدبي الرسمي، الذي لا زال مداه متواصلاً إلى اليوم، رغم بعض التعديلات والتنقيحات، ليلائم -تماماً- ذلك العرف الذي وضعته لنفسي وحيداً، ودون عجلة، بفضل شراهة فضولي بوصفي قارئاً. هكذا، انضاف إلى تأثير كبار الروائيين والشعراء الأوروبيين، وإلى مُقامي، طيلة عقود، في حَيّ «سانتيي» الباريسي متعدّد الأعراق، وإلى تدريسي في عدّة جامعات في أمريكا الشمالية، اقترابي -وقد ذرّفتُ على الثلاثين- من بلدان المغرب، أوّلاً، ثم من تركيا عقب ذلك. إن حرصي على عبور الحدود الذي يعتبره الكثيرون شاذّاً ووخيماً يذكِّرني، دوماً، بذلك السؤال «التفتيشي» الذي كان مستجوبيَّ يطرحونه عليّ: إلامَ ماذا يعود اهتمامك المفرط بالعالم العربي؟ وقد صيغ السؤال بطريقة تتغيّا استنباط أسباب غير قابلة للبوح - لم يكن يلبّي، فقط،ضرورة تخلُّصي من قهر علامات هويَّتي،

بل يستجيب، أيضاً، لإرادتي في أن أوفّر لنفسي حياة غنيّة بالتجارب، وأحيط -قدر المستطاع- بمكتبة بابل الكونية. هكذا، دلّني سربانتيس، الذي لا يزال موضع توجُّس من طرف بعض المتخصّصين، على الطريق السويّ؛ فقد كان، بدوره، شاذّاً في عالم عصره، حيث أطلق على نفسه صفة (مبتكر نادر) مستبقاً -بذلك- الذين استهدفوا فرادته غريبة الأطوار.

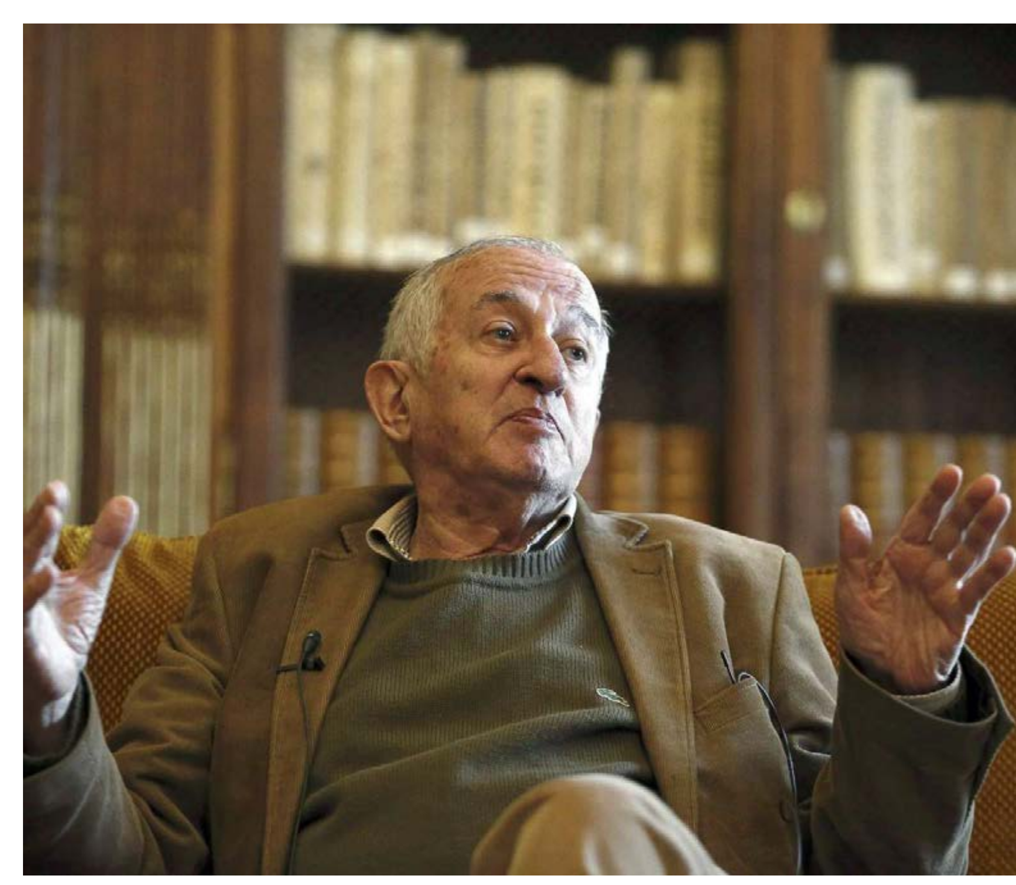
أجد نفسي، هنا، مضطرّاً إلى الدخول في مجال شخصيّ محض؛ هو مجال محيطي العائلي اللصيق.

في مجتمع مزدوج اللّغة، عمليّاً، مثلما هو المجتمع الكاتالاني، أمس واليوم، تمّ تشطيب اللّغة الكاتالونيّة بواسطة مكنسة، عقب انتصار فرانكو. ففي منزلي، وفي المدرسة، وبين أصدقاء الطفولة والمراهقة، كانت لغة (جول) ملغاة. كان جدّايَ، من جهة أمّي، يتواصلان باللّغة الكاتالونيّة، على انفراد، لكنهما كانا يوجّهان حديثهما إليّ وإلى إخوتي باللّغة القشتالية، وقد رافق ذلك الإخفاءَ المتعمَّدَ، الذي ورثناه، للّغة الحديثة، إضمارٌ آخر أكثر عمقاً ودلالةً؛ يتعلّق الأمر بظروف مصرع أمّي، الذي كان يُنسَب إلى «الحُمر»، بصورة غامضة، مع أن مسئوليّته ترجع إلى المذبحة الناتجة عن قصف الطيران الفرانكوي لبرشلونة يوم 17 مارس، 1938. فإبّان منفاي الفرنسي، وحينما كنتُ أتفحّص -صحبةَ «فريدريك روسيف»- الوثائقَ المصوَّرة التي كان سيستعملُّها في تركيب فيلمه «الموت في مدريد»، واجهت -لأوَّل مرّة- مشاهد ذلك الهجوم الجوّي العنيف على مركز المدينة، من خلال شريط أنباء مصوَّرة، أُنجز لحساب الحكومة المحلِّيّة (جينراليتات)، وتأمَّلت المدى الحقيقي لما حصل. في ذلك الوقت، كنت أكتب في الصحافة اليسارية الفرنسية باسم مستعار، وأعمل «رفيق سفر» لحزب شيوعي قابع في سراديب السرِّيّة.



خلافاً لفرع أبي، سليل دهاقنة السكْر الباسكيين الكوبيِّين، كانت عائلة أمّي تنتمي إلى برجوازية مثقّفة، متعدِّدة اللّغات. لقد كتبتُ، في مناسبات عدّة، عن شقيق جدَّتي من جهة أمّي «رامون بيبيس باستور»، الذي أثَّرت ترجمته إلى لـ«رباعيّات» عمر الخيّام، إلى اللغة الكاتالونيّة -ولا شكّ- في تحرُّري من القمع المذهبي الديني. ويبدو لي أن تلك الترجمة، التي أُنجِزت انطلاقاً من الإنجليزية، والفرنسية، كانت موفَّقة؛ إذ نقلتها -بدوري- إلى اللّغة الإسبانية ضمن ردودي على كرّاسة «أوريانا فلاتشي» «السُّعار والنخوة»، وذلك حينما قابلتْ، في هجومها على التعصُّب الإسلاموي، بين «دانتي» - (وهو شاعر عبقري، دون ريب، لكن رؤيته للجحيم محدودة الشفقة، إذا شئنا التعبير، بلباقة) والشاعر الفارسي الكبير الذي نتعرَّف فيه إلى نفوسنا، نحن -العديد من القرّاء، اليوم- بفضل مادِّيَّته البهيجة، وارتيابه الديني. لقد كان «رامون بيبيس باستور» معادياً للبرجوازية، متمرِّداً، نصيراً للكيان الكاتالوني، قضى نحبه بسبب داء السلّ، سنوات، قبل ميلادي، كما كان مؤلِّف دواوين شعرية، ذَمَّ فيها مواطنيه. لقد أعدتُ قراءة ذلك كلّه، بعمق، فيما بعد؛ أي في الفترة الي كنت أكتب فيها، وأنا في باريس، «علامات هويّة»، محاولاً، في كتابي هذا، إدراج ما ضاع من ميراث أمّي، وذلك بواسطة قراءة مواظبة للغتها، وهي القراءة التي مكَّنتني من الوصول إلى شعراء من مستوى «فويكس»، و«بالاو إي فابري»، و«إسبريو»، والمساهمة في إنجاز الطبعة الفرنسية لروايات «جوان ساليس»، و«ميرسي رودوريدا». بيد أني لم أكشف، بعد، لغزاً آخر ظلّ محفوظاً، بعناية، في الصوان الذي يحوي أسرار عائلتي.

لقد كانت «كونسويلو غاي»، أخت أمِّي الصغرى التي لا زلنا نحافظ -بخشوع- على كمانها في صومعة شارع «باو ألكوفير»، شاعرة أيضاً. لم أكن أعرف عنها الشيء





الكثير، باستثناء ولعها بالموسيقى، وقرانها الشقيّ، وترمُّلها المبكّر، ووفاتها بسبب سلّ الكلى في مصحّة «بوين سلفادور دي سانت فيليو دي يو بريغات»، سنة 1942. لم نَرَها، أنا وإخوتي، قطّ، إذ كانت منطوية على سرِّها الذي لا يقال: كآبة، وجنون، واعتلال. وبفضل مؤسَّسة «لويس غويتيسولو»، غداً بإمكاننا، اليوم، الاطِّلاع على أشعارها التي نُشرت رفقةَ مدخل توضيحي كتبه أخي، ومقدِّمة رائعة وضعتها «إلفيرا ويلبيس». لقد كتبتْ «كونسويلو غاي» نصوصها المعدودة أواخر عشرينات القرن الماضي، وهي في ريعان الشباب، حيث وقَّعتها، أحياناً، باسم مستعار هو «مالابار». تتميَّز تلك النصوص بحداثة مستحثّة، معاصرة لأوائل مؤلّفات ما يسمّى «جيل السابع والعشرين»، وتتركَّز فرادتها في قدرتها على التعبير بثلاث لغات هي: الكاتالونيّة، والقشتالية، والفرنسية. لم تكن خالتي قد أكملت سنواتها العشرين، بيد أن زادها الثّقافي كان ثلاثيّ اللّغة، بحيث أشبهت، في ذلك، العديد من كتّاب أوروبا الاتِّحادية في الوقت الراهن. لكن الحرب الأهلية والاستبداد الفرانكوي لم يلبثا أن قضيا على عالم حوارٍ بدون حدود، كانت تلك المرأة تجسيداً له قبل الأوان.

أعود، الآن، إلى مجرى خطابي. إن امتلاك ثقافتَيْن ولغتَيْن أفضل من الاكتفاء بواحدة، وإتقان ثلاث لغات أفضل من إتقان اثنتَيْن، وأربع أفضل من ثلاث، وهكذا دواليك إلى غاية ثمانٍ وعشرين لغة، كان المكتشف وعالم الأعراق «ريتشارد بورتن»، الذي لا أنفكّ أُعجب به، يستعملها، فيما يبدو، شفوّياً أو كتابةً. هكذا، تقود الدعوة إلى رضى الاكتفاء الذاتي، والانغلاق داخل صَدَفةٍ واقية (ما عدا حالة الثقافات واللّغات المهدَّدة بالاندثار) إلى جوهرانية عاطفية ووطنية، حيث تُعطى الحظوة، ويُعلى من شأن السياق المحلّي على حساب القيمة الفنيّة الكونية التي يستحقّها كلّ مبدع أصيل، بحسب تعبير «كونديرا» في كتابه «الستار»؛ ذلك أن عافيةَ ثقافة ما لاتقاس إلّا بانفتاحها على الخارج، وحرصها على امتلاك وتمثُّل عناصرأجنبية تُغنيها. يتموضع هذا الحوار، الذي لا حدود له، على طرفَيْ نقيض من كلّ نزعة إقليمية،



خوان غويتيسولو وجان جنيه يمين الصورة ▲

أو قومية، ومن كلّ إطلاقية هوياتية.

إن المجتمعات والأفكار والرؤى الخلقية والجمالية تتطوّر على إيقاع تطوُّر الكائن الإنساني، ولا يغدو ذلك ممكناً إلا بواسطة التبادل، والتناضح والهجنة. فليست لغاتنا الحيّة أحافير ولا قِطعاً مُتْحَفية، تحميها مؤسَّسات وأكاديميات. وتبرهن اللسانيات الدياكرونية على تواصل اقتراض لغات من غيرها، وعلى استمرار تحوُّل معاني المفردات، وعلى تناوب فترات الانكماش والتوسُّع والانتشار.

لقد شكَّل سَفَر الكلمات، ومخرها عباب محيط اللّغات المديد، موضوعاً لفضولي وفتنتي، على الدوام. هكذا، إن تعلُّمي الدارجة المغاربية لم يبيِّن لي، فقط، أصول عدد لا حصر

لـه مـن المفردات القشـتالية، والكاتالونيّـة، وإن فـي حـدود أدنى، بل بَيَّـنَ لـي، أيضـاً، أمـراً حميمـاً ومحفّزاً: هـو ترجمتنا الحرفيّة لأصوات، وتعابيـر منـاداة، وجُمـل، وعبـارات مأثـورة (بعـض هـذه، يمكن العثور عليهـا فـي متـن «الأمثـال الأندلسـية» الـذي وضعـه «ألونسـو ديـل كاسـتيو»، ووجـود تطعيمـات عربيـة فـي التركيـب اللاتينـي الجديـد للّغـة الإسبانية). أضيـف إلـى ذلـك أن التكييـف اللهجـي، غـداً، يؤثّـر، اليـوم، فـي الاتّجـاه المعاكـس: فالعديـد مـن الكلمـات القشـتالية تسـرَّبت إلـى الدارجـة المغربيـة، كمـا أن التنقُّـل، جيئـةً وذهابـاً، بيـن العربيـة والكاتالونيّـة سـيفعل فعلـه، غـداً. لقـد سـمعت أكثـر مـن مـرّة، فـي أثنـاء زياراتـي لمدينـة وهـران، كلمـة capsa ـ وليـس صنـدوق أو caisse أو caja ـ التـي اعتبرهـا ثمـرة الحضـور الجماعـي القديـم لمهاجريـن فالانسـيين ومايورقييـن مـن جالية الـ pied noir المتلاشـية، وهـي الجاليـة التـي أدخلت، بدورهـا، مفـردات عربية إلى لهجـة patué الأليكانتيـة الحاليـة، عنـد عودتهـا إلـى أرض أسـلافها.
يتشـكَّل الكائـن الإنسـاني مـن هويّـات متباينـة، لكنهـا متسـاوقة فيمـا بينهـا؛ لـذا بإمكانـي أن أكـون برشـلونيّاً، وباريسـيّاً، ومراكشـيّاً فـي الوقـت نفسـه، مـع ادّعـاء الجنسـية السربانتيسـية. وأن أكتـب باللّغـة القشـتالية، مـع إحساسـي بـأن بيتـي كائـن فـي برشـلونة، وليس فـي مدريـد. أن أتجوَّل فـي «الرمبلة»، و«الريبيرا»، و«الرافال» بالمباشـرة العاطفيـة نفسـها التـي يوفِّرهـا لـي المشـهد الحضـري والاجتماعـي فـي طنجـة، وفـي مدينـة الأطلـس، ورديّـة اللـون، التـي أعيـش فيهـا، أو توفِّرهـا ميولاتـي، بوصفـي مشّـاءً فضوليـاً ومنقِّبـاً في الدائـرة الثانيـة أو العاشـرة أو الثامنـة عشـرة (مـن دوائـر باريـس). أعيـش أجـواء المدينـة العتيقـة وأجـواء «الرمبلـة»، وأنـا أضيـع فـي الممـرّات المسـقوفة التـي وصفهـا «بودليـر» و«والتـر بنجامان»، والتي يشـغلها، اليـوم، أتـراك وهنـود وباكسـتانيون. أصغـي إلـى تنـوُّع لغات حيـويّ، وأسـتمتع بفضـاء، لا تتوقّـف حركتـه، وأعـي وشوشـات الزمن وتناقضـات المجتمـع؛ فالكتابـة تعنـي القبـول بوجـود نزاعـات فـي قـرارة الفـرد الكاتـب. علـى المـرء أن يكـون ملتزمـاً، سياسـياً، فـي مجـال المواطنـة، وأنـا أحـاول أن أكـون كذلـك؛ بأدافـع عـن مجمـل القضايـا التـي تطابـق العقـل والأخـلاق: كالنضـال ضدّ الظلـم والفاقة والتفرقـة العنصريـة والعرقيـة، وفـي سـبيل إحقـاق المسـاواة بيـن الجنسـين، والإجهـاض المشـروع، وقانـون زيجـات الأمـر الواقـع. أمّا فـي مضمـار الأدب فـلا يتَّسـع الأمـر لأيّ تصحيـح أو إصـلاح؛ ذلـك أن الإبـداع الشـعري والروائـي ـ شـأنه فـي ذلـك شـأن الاسـتيهامات الجنسـية لـدى الفـرد ـ لا يوجَّـه بـأيّ عصًـا خلقـي أو اجتماعـي، وإلّا غـدا مجـرَّد إرشـادات وعلاجـات مذهبيـة. فـإذا كان البحـث أو المقالة الصحافيـة يتطلَّبـان معاييـر خلقيـة سياسـية، ووضوحـاً فـي الأفكار، فـإن الروايـة لا تسـتلزم ذلـك، البتـة؛ لكونهـا نتاجـاً عقليّـاً، ولا عقليّـاً، لإنسـان متكامـل مؤلّـف مـن ذكاء وغرائـز، والـذي هـو حصيلـة هويّات متعـدِّدة ونزاعـات لا حَـلّ لهـا.
علـى امتـداد نصـف قـرن مـن الكتابـة، علـى وجـه التقريـب، كنـت موضـوع تحليـلات إيديولوجيـة ومقاربـات مبتسـرة تعتمـد معاييـر مفارقـة لـلأدب: مثـل غيـاب أبطـال إيجابييـن (فـي أعمالـي)، وإعطائـي أدواراً ثانويـة للشـخصيات النسـائية (وإن لـم يكـن هـذا صحيحـاً فـي حالتَـيْ «الأربعينية» و«إسدال الستار»)، وابتعادي عن العرف المثلي، والتركُّـز القضيبـي، وولعـي بـ«المورو» إلى غير ذلك من الشـتائم. لقد كانـت الطروحـات المتسـلِّطة، التـي أشـرت إليهـا فيمـا قبـل، تعمـد إلـى القيـام بعمليـة جراحيـة فـي المنظومـة الفنّيّـة للإبـداع الروائـي المعقّـد، حيـث تسـتخرج، بواسـطة مبضـع، نُـتَفاً منـه، لا يسـتقيم معناهـا إلّا ضمـن علاقتـه بالمتـن الـذي مزَّقـه ناقـد الادّعـاء العـامّ أو الطبيـب الشـرعي، دون رحمـة أو شـفقة، علـى سـرير العمليـات، فـي مسـتودع الأمـوات أو فـوق كرسـي الأسـتاذية. فهـل بإمـكان القـارئ أو السـامع أن يتخيَّـل مـا الـذي سـيبقى مـن قـراءة سـريرية أو مسـتبدّة لنصـوص مثـل نصـوص لوتريامـون، وجويـس، وسـيلين، وجينيـه؟ أكـرِّر: إن التعقيـد هو العـدوّ اللدود لكافّة الجهود الوثوقية الفاشـلة، والحقائـق المزعومـة التي تحاكي عنف اللكمات، والهويّات الإقصائية التـي لا تحتمـل أيّ اختـلاط أو امتـزاج. هنـاك، فـي العالـم، حـدود لا حصـر لهـا، بحيـث لا يُقَبـل وجـود المـرء حتـى داخـل ذاتـه!.
كان «غـاودي» يقـول: علينـا، دومـاً، أن نجمـع ونضيـف، ملمِّحـاً -بذلك- إلـى تعـدُّد مصـادر إبداعـه الرائـع. فـكل مشـروع فنّي يفتـرض إدماجاً ديناميكيّـاً لعناصـر شـتّى، وكلّما كانـت هـذه العملية واسـعة النطاق كانـت أكثـر ثـراءً وغنًـى. ويقـدِّم «رامـون جـول» -شـأنه في ذلك شـأن «ألفونسـو العاشـر»- المثـل الأسـمى علـى تلـك القيمـة المسـكونية فـي أدبنـا. مـع ذلـك، مـا زال حَمَلـة أعلام النزعـة القوميـة الجوهرانية يصـرّون، خلافـاً لـكلّ بداهـة، علـى إنـكار أن يكـون مـدى الثّقافـة أبعد مـن حـدود اللّغـة الخاصّـة. والحـال أن المجتمـع الحضـري، اليـوم (علـى نحـو مـا رسـمْتُه، منـذ ربـع قـرن، فـي روايتـي «مشـاهد بعـد المعركـة»)، يبـدو متعـدِّد اللّغـات، منفتحـاً علـى صيـرورات توالُـد، وهجنـة متعـدِّدة الألـوان، لا حصـر لهـا. فـي مسـتقبل قريـب جـدّاً، سـتبلغ نسـبة المهاجريـن مـن خـارج دول الاتِّحـاد الأوروبي إلى شـبه الجزيـرة، 15% مـن إجمالـي سـاكنتها، وعلينـا أن نتأهَّـب لمواجهـة التعايـش معهـم، بنجـاح؛ ذلـك أن المحافظـة علـى مـا هـو خـاصّ لا تتعـارض، بتاتـاً، مـع القبـول بالدخيـل الغريـب فـي حـدود مـا هـو مقبـول ومتلائـم مـع قيـم المجتمـع الديموقراطـي، وقوانينـه. سـيكون لدينـا مهاجـرون من جنوب الصحراء، ومغاربيون سيشـعرون بكونهم كاتالانيِّيـن، وسيشـعر غيرهـم بأنهـم إسـبان، وحبَّـذا لـو شـعروا، جميعـاً، فـي الوقـت نفسـه، بأنهـم كاتالانيِّيـن وإسـبان. علينـا ألّا نجعـل للحقـول أبوابـاً: لقـد كان «كافـكا» يهوديّـاً، وألمانيّـاً، وتشـيكيّاً، كمـا كتبـت الروائيـة البرشـلونية «نوريـا أمـات»، وسـيكون مـن السـفه تجزئتـه ونَفْـي انتمائـه إلـى المجتمـع الـذي وُلِـد فيـه، اعتمـاداً علـى ذلـك. فـكلّ إبـداع أدبـي فـي مسـتوى عظمـة إبداعـه كفيـلٌ بـأن يبلـغ الكونيـة، دون إنـكار أصولـه. أعيـد وأكـرِّر، بإلحـاح: علينـا، أبـداً، أن نضيـف ونضيـف، لا أن نطـرح ونحـذف.

■ ترجمة : إبراهيم الخطيب

1 - عنـوان محاضـرة، ألقاهـا الكاتـب الإسـباني «خوان غويتيسـولو» في خزانة الكتـب (كاتالونيا) يـوم 28 نوفمبـر، 2006. وقـد صـدرت حديثـاً مترجمة إلى أربع لغات هي: العربية، والكاتالونيّة، والإنجليزيـة، والفرنسـية، ضمـن كتـاب بعنـوان «حـوارات بـدون حـدود»، عن (KrTU).



▲ Paul Klee, 1919

مأزق فنّي ومأزق فكريّ

كلماتٌ في الرواية التاريخيّة

مرَّت عشرون سنة على أوّل روايةٍ تاريخيّةٍ قمتُ بترجمتها من الفرنسيّة إلى العربيّة، وهي رواية «ابن سينا أو الطريق إلى أصفهان»، لجيلبرتٍ سينويه. كان ذلك سنة 1999. ولمّا كان الشيءُ بالشيءِ يُذكَر فقد أعدتُ قراءة هذه الرواية لأوّل مرّةٍ منذُ صدُورِها ورأيتُ أن أكاشف قرّائي بما أثارته فيّ هذه القراءة من أسئلة:


آدم فتحي

السؤال الأوّل يخصّ التجنيس أو التصنيف. هل يجوز لنا اليوم أن نتحدَّث عن «روايةٍ تاريخيّة» في ضوء تطوُّر المُدوَّنة الروائيّة العالميّة؟

«نعيشها لنرويها» قال ماركيز مُوجِزاً القول في وصف الحياة. وأزعم أنّنا «نرويها لنعيشها»، لأنّنا لا ندرك حياتنا، ولا ندركُ أنّنا نعيشها إلّا عن طريق الإبداع. ولمّا كان السردُ اشتغالاً على الحركة في المكان والزمان فقد رجّحَ الكثيرون أنّ الروايةَ تاريخيّةٌ أصْلاً حتى إنْ لم تُنسَب إلى «الرواية التاريخيّة». ولو نظرنا في الأعمالِ التي تشتغل على السيرة «الذاتيّة أو الغيريّة»، وتلك التي تنتمي إلى ما يُسمَّى اليوم «أدب التخييل الذاتيّ»، والأُخرى التي تنسَبُ إلى «الرمزيّة» أو «الواقعيّة» أو «التجريب» مروراً بما يُسمَّى «رواية الهامش» أو «أدب القاع» أو «الرواية السياسيّة» أو «أدب السجون» وصولاً إلى الرواية المبنيّة على عُقدة بوليسيّة أو المعنيّة بمحاورة التراث، لرأينا أنّها لا تخلو كلّها من معالجةٍ للتاريخ في بعدٍ من أبعاده. بما في ذلك روايةُ «الخيالِ العلميّ» أو «الرواية الاستشرافيّة» اللتان قد لا يهمّهما التأريخُ للماضي أو الحاضر بقدْرِ ما يهمّهما التأريخُ للمستقبل. بناءً على ذلك قال البعض ببطلان التصنيف، ودعا البعضُ إلى تجاوُزه. دعوة لا شيء يدعمها في نظري، خاصّةً حين نقفُ على الدورِ الأساسيّ الذي يلعبه هذا التصنيف في بناء «العِقْد» الرابط بين الكاتِب وقارئه، وفي التمييز بين الرواية التي يكون هدفها التأريخ لشخصيّة أو حقبة أو أُمّة، والأخرى التي لا يمثِّل التأريخ بالنسبة إليها سوى تعلّة للكتابة الأدبيّة.

السؤال الثاني يخصّ مكانة «الرواية التاريخيّة» كصنف مختلف عن بقيّة الأصناف في المدوَّنة العربيّةِ تحديداً. لماذا سجّلت هذه الرواية حُضوراً محتشماً وثانويّاً بالمقارنة مع غيرها؟

لقد ظهرت رواية «زينوبيا» لسليم البستانيّ سنة 1871. وكان من المنتظر أن يتطوَّر هذا الصنف من الروايات كمّاً وكيفاً بما يوازي تطوُّر الرواية العربيّة بشكلٍ عامّ. إلّا أنّ ذلك لم يحدث. والنتيجة أنّ الجانب الأكبرَ من تاريخنا (شخصيّاتٍ وأحداثاً ومُنجَزاً حضاريّاً) ظلَّ خارج نطاق التغطية الروائيّة العربيّة حتى اليوم؟ وهذا يعني أنّه خارج وعينا بقدْرٍ مَا. هل اكتسب التاريخ في لا وعي بعضِنَا ملامحَ «النصّ الأعلى» المُقدَّس؟ هل ترفَّعَ بعضُنَا عن التأليف في هذا الصنف الروائيّ من منطلق التشكيك في نسبته إلى «الأدب الرفيع»؟ قد تصحّ الفرضيّتان. وقد يعود الأمر إلى ما أسمّيه «فَقْرَ التسمية». لا يحتاج مؤلِّف الرواية في المُطلق إلى غير موهبته ومخيّلته وتمكُّنِهِ من لغته وأسلوبه وفنّه. وإذا كان لابدّ له من بحثٍ وجمعِ مادّةٍ فإنّه يجد ضالّته اليوم فيما توفّره المكتباتُ الورقيّة والشبكة العنكبوتيّة. أمّا مؤلِّف الرواية التاريخيّة فهو يحتاج بالضرورة إلى معلومات تغطّي تلك المراحل التاريخيّة بوقائعها ورموزها ومكوِّنات حياتها الثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وخصائص فلاحتها وصناعتها، وأسماء قراها ومدنها، وتفاصيل عمارتها، وهندام سكّانها، وآداب الطعام لديهم، وأسماء شجرهم وحيوانهم وطيرهم، وأدواتهم المنزليّة، إلى آخر التفاصيل. لكنّنا نقرأ رواياتٍ عربيّة كثيرة فنشعر بأنّ مؤلّفيها مُصابُون بمرضٍ أُسَمّيه «فقْر التسمية» على غِرار «فقر الدم». هذه «الأنيميا

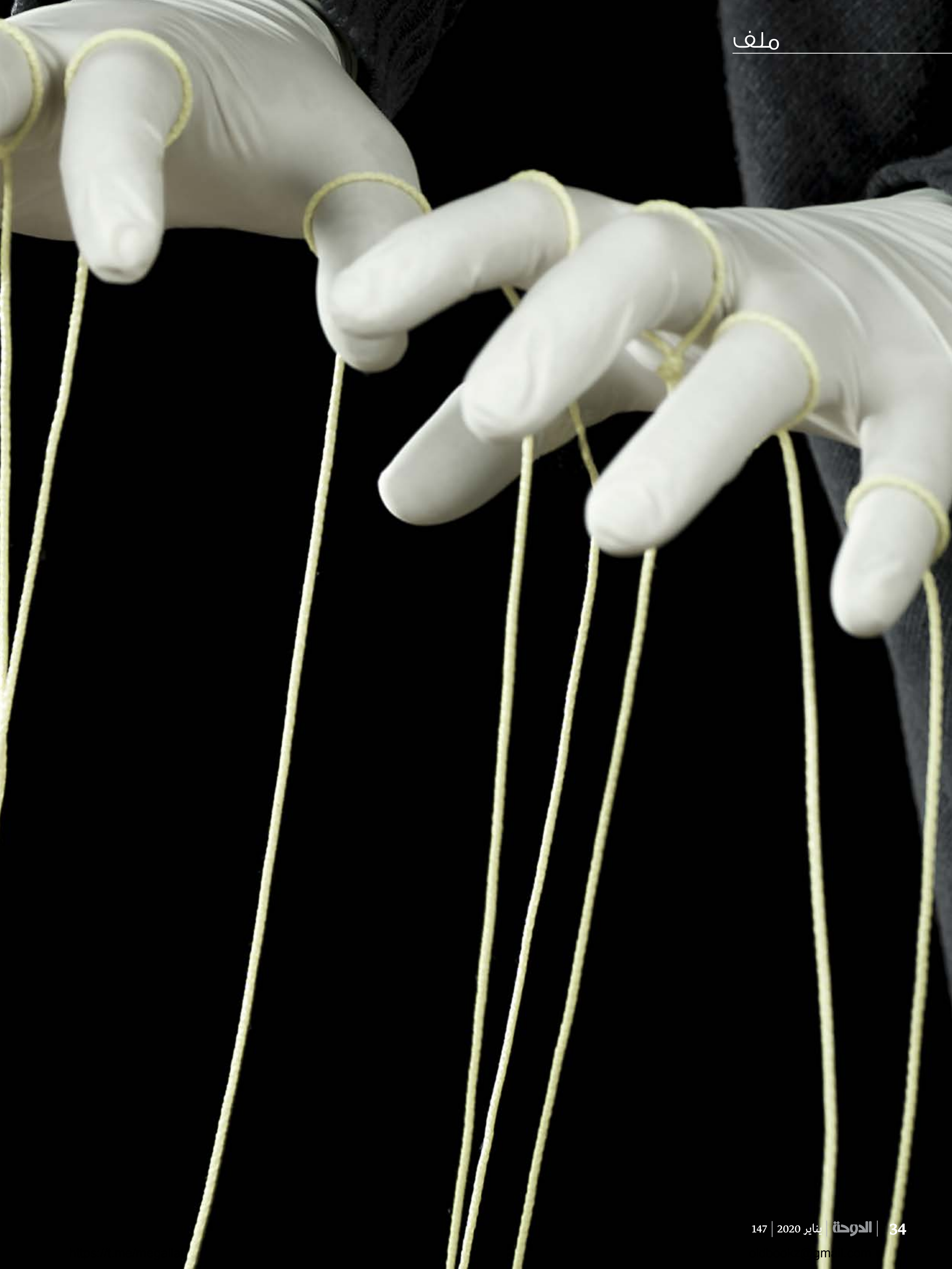
التسمويّة» مرضٌ قاتل يُفقِدُ الرواية في المطلق كُلَّ قدرة على الإيهام، فما بالك حين يتعلّق الأمر بالرواية التاريخيّة. ولا يمكن تلافي هذه «الأنيميا اللغويّة» إلّا عن طريق عملٍ جماعيّ يُفتَرَضُ أن ينهض به المؤرِّخون وعلماء الاجتماع وعلماءُ الإناسة وعلماء اللّغة وغيرهم كلٌّ في اختصاصه. وإذا كانت لدينا محاولات في هذا الصدد فإنّها أقلّ ممّا يجب بكثير. ولَعَلّ أهمّ هذه المحاولات ما نعثر عليه في اللغات العالميّة الأخرى. ممّا يسَّر على الروائيّين الغربيّين خوضَ مغامرة الرواية التاريخيّة حتّى فيما يخصّ تاريخنا، فإذا نحن نتلقّف رواياتهم وهي تكتبنا من وجهة نظرهم، فنترجمها، مطمئنّين إلى حِرَفيّتها وأحياناً إلى قيمتها الأدبيّة، غافلين أو متغافلين عمّا قد تتضمَّنه من ألغام.

السؤال الثالث يخصّ المأزقين «الأصليّين» اللذين يقفان أمام «الرواية التاريخيّة» في المُطلق، عربيّةً كانت أم غير عربيّة. وهما مأزق فنّي ومأزق فكريّ أو قِيَمِي يمكن اختزالهما في السؤال التالي: أين يقف التاريخ؟ وأين يبدأ الأدب؟

أمّا المأزق الفَنِّيّ فيتمثّل في صعوبة كسْرِ أُفق انتظار القارئ ومفاجأته. وهذا في نظري من أكبر التحدّيات المرفوعة في وجه مؤلِّف «الرواية التاريخيّة». الأحداث في هذا الصنف من الروايات «مُتّفقٌ عليها» منذ البداية. الشخصيّاتُ «معروفة» إجمالاً وذات ملامح «مرسومة» ومصائر «مُحدَّدة» مسبقاً. وعلى الرغم من ذلك فإنّ على الروائيّ أن ينتقل بنا ممّا هو مُتَوَقَّعٌ إلى ما هو مفاجئ. تلك النقلة هي التي تصنع الفارق وتتيح للروائيّ أن يتغلّب على المُؤرِّخ فيه. ولا تتحقّق هذه النقلة إلّا حين يجعل الروائيّ من بُنْيَةِ الرواية وأسلوبِهِ ولغتِهِ فيها أبطالاً حقيقيّين، حاضرين بما يكفي للارتقاء من الحكي إلى الكتابة ومن التاريخ إلى الرواية، كي ينجح العمل في إبداع تاريخه الخاصّ.

وأمّا المأزق الفكريّ أو القِيَميّ فيتمثّل، انطلاقاً من زاوية نظريّ دائماً، في صُعوبةِ تعامُلِ المُؤرِّخِ الحاضرِ داخِلَ مُؤلِّفِ الروايةِ التاريخيّة العربيّة، مع تيمة الشرّ. ثمّة استثناءات كثيرة طبعاً لكنّي أتحدّث عن الظاهرة الغالبة. لقد تعرَّفَ آدم وحوّاء على الثمرة المُحرَّمة، فإذا هُما يكتشفان عُرْيَهُمَا. المعرفة تعرّي إذنْ. وتبعاً لتلك المعرفة عُوقِبَا بالخروج من الفردوس وسقطَا. هكذا دخلا في التاريخ وهكذا شرعت البشريّة في كتابة قصّتها أو روايتها. رواية تؤرِّخ أو تاريخ يروي عُرْيَنَا وسُقوطَنَا باعتبارِهِمَا شرّاً ونتيجةَ شرّ، هو مصدرُ الخير الفَنِّيّ كلّه. لذلك ما انفكّ الإبداع الفَنِّيّ يحاور هذا الشرّ ويواجهه ويحاول تفكيكه وإعادة تركيبه لَعَلّه يجد له معنًى. وهو ما انتبه إليه مبدعونا القُدامى حين قالوا على لسان الأصمعيّ «طريقُ الشعر إذا أدخَلْتَهُ في باب الخير لان..».

المشكلة أنّ الكثيرين فضّلوا «إنكار» المسألة واعتبروا التاريخ ممحاةً سحريّة. وعوضاً عن كتابة العُرْيِ والسُّقوط للتحرُّر منهما، انهمكوا في تحويل الكتابة إلى «طاقيّة إخفاء» لسَتْرِ العورات والسقطات، جاعلين من الرواية بشكلٍ عامّ و«الرواية التاريخيّة» تحديداً، عمَلاً بيداغُوجيّاً، يحاول تعليمَ الخَلَف تجنُّبَ أخطاء السَّلَف، أو التشاغُلَ عن هزائم الحاضر بأمجاد الماضي، أو التعبير عن الرغبة في تعويض «السقوط» بـ«الصعود»، وفي مواجهة «الخروج» من فردوس السماء بـ«العروج» إلى فردوس الأرض المنسوب دائماً إلى «ماضٍ ذهبيّ». هكذا وجدنا أنفُسنا في الغالب، مع احترام الاستثناءات، أمام أعمال مثقلةٍ بالإسقاط والتبشير أو النوستالجيا والبروباغندا، تختلف درجةُ انطلائها على القارئ باختلاف «حِرَفيَةِ» مُؤلِّفيها. والحَقّ أنّنا ننظر إلى «علامات» الرواية في العالم، فنرى أنّها ما كانت لتنجح لو لم تمنح الشرَّ حريّتَهُ في التصرُّف ضمن ما تتطلّبه بنية العمل الروائيّ، بعيداً عن غوايات التبشير بأيّ شيء، بعيداً عمّا تتطلّبه حسابات الروائيّ السياسيّة أو الأيديولوجيّة أو الأخلاقيّة.



نظريّةُ المُؤامَرة

الكأسُ المسمومة!

«تعرَّضَتْ نظريّة المُؤامَرة إلى نقدٍ شديدٍ في العلومِ السياسيّة. نقدٌ لا يكفُّ عن الظُّهور كلّما حَضرَ طيفُ هذه النظريّة في تفسيرِ أحداثٍ عالميّة مُنذ أنْ احتُكمَ إليها في «تفسير» الثورة الفرنسيّة، أواخر القرن الثامن عشر. لقد وَجدَتْ هذه النظريّة دَوماً ما يُغذِّيها في الحقلِ السياسيّ، بحيث ارتبطَتْ به على نحوٍ خاصّ، لذلك تحوَّلَت إلى موضوعٍ لعُلومِ السياسَة. لربَّما يعودُ اعتمادُ هذه النظريّة في المُمارَسة السياسيّة لا فقط إلى كونِ السياسة تنبَني على المَصلحةِ وعلى تبريرِ الوَسائل بالغاياتِ، وعلى هشاشة البُعد الأخلاقيّ فيها، بل يعودُ أساساً إلى كوْن السياسة، وَفق ما تَستجليه عُلومُها وتُفكِّكُهُ، لا تَحتكمُ إلى الفكر في بناء التصوُّرات، ولا تستندُ إلى التفسير العلميّ. كما أنّ مُمارَستها تتطلّبُ، من بين ما تتطلَّبه، القُدرةَ على ارتجالِ الأسباب والحُلول. فنظريّةُ المُؤامَرة تُعفى مِنَ الفِكر، ومن التحليل، ومن البَحث عن الأسباب المُوَلِّدة للظواهر. لا أثرَ، في نظريّةِ المُؤامَرة، لِمَا أرْساهُ عِلمُ الاجتماع مِنْ مكاسبَ مَعرفيّةٍ ومن آلياتٍ لفَهْم الظواهر والبَحث لها عن تفاسير. لا تكفُّ هذه النظريّة، بانفصالٍ تامٍّ عن هذه المكاسب والآليات، عن مُعاوَدة الظهور وتقديمِ الأحكام الجاهزة، على نحو ما تبدَّى من انتعاشِها حديثاً في سياق الحَراك الذي عرفتْهُ البلدان العربيّة، إذ اتُّخذت نظريّةُ المُؤامَرة أداةً للتصدِّي لهذا الحَراك، وللسّعْي إلى تَجريمه وتَخوينه وإفشاله». ◀◀◀

بين العامّ والخاصّ

أوهام المُؤامَرة

لا تكشِف نظريّةُ المُؤامَرة فقط عن تناقُضِ مُنطلقاتِها مع الفَهم السليم والتفسيرِ المُرجَّح للظاهرة، بل تكشفُ، أبْعَد من ذلك، عن مُفارقةٍ كبيرة تتجلَّى في قدرةِ الوَهْم على أنْ يَصُوغَ نظريّتَهُ، وفي طاقةِ الحَجْب والتعتيم على ادّعاءِ الكَشْف والتفسير والإضاءَة. فنظريّةُ المُؤامَرة دليلٌ على أنّ بوسْعِ الوَهم أنْ يَصوغَ نظريّتَهُ، وأنْ يُقدِّم نفسَهُ بوَصفه قادراً على تفسير الظواهر. ولا تتجسّدُ أوهامُ هذه النظريّةَ في التفسير السياسيّ للظواهر وحسب، إنّها تتبدّى أيضاً عندما تجدُ امتدادَها لدى الذوات، أي عندما تَسري هذه الأوهامُ لا في تفسير أحداثٍ سياسيّة، وإنّما في تَوَسُّل المَرء بها لفَهمِ علاقته بغَيْره...

المُؤامَـرةُ فِعْـلٌ بَشَـريٌّ يتغـذَّى بالأحقـاد وعَمائهـا، وبالسـلوك الانتهـازيّ، وبتَعويـدِ الـذات علـى إيـذاءِ الآخَر. لربّمـا يَعـودُ أصْلُها، متى تمّ الحَفرُ عن جُذورها البَعيدة، إلى الجانب المُظلم في النّفس البَشريّة، إذ هو شَرارَتُها، التي تتّقِدُ نارُها بتقاطُع ذاتَيْن أو أكثر في إحداثِ الأذَى واعتماده في تصوُّر العلاقات بين الناس. فالمُؤامَرة تنتظِمُ في فِعلٍ جَماعيّ، إذ التآمُرُ، بما هو تشاوُرٌ على الأذيّة، يَقتضي تَنسيقاً بين اثنيْن على الأقلّ ضدّ الغَير. المُؤامَرةُ، في هذه الحُدود، هي تقاطُعُ إرادتيْن أو أكثر في فِعْلٍ خَسيس، يقومُ على تنسيق مُـؤْذٍ، وعلـى خِبـرَةٍ فـي إنتـاج الأذَى، وعلـى سَعْي إلـى تدميـر الآخَـر. فالمُؤامَـرةُ تقتـاتُ الإيلامَ والأذيّـةَ والإساءَةَ وتدميرَ الآخَر. هي ذي صُورةُ المُؤامَرة قبْل أنْ تتّخذ بُعداً جَماعيّاً قد يَسْري في ما حَكَمَ العلاقات القَبَليّة، ثمّ العلاقات المُجتمعيّة فيما بَعْد، والسياسيّة، والعلاقات الدوليّة. لقد كانت المُؤامَرةُ، في الأصْل، نُقطةَ سَوداء في ذاتٍ لمْ تَعرف كيفَ تُطفئُ المُظلمَ فيها وتتحصّنُ من رَغبة الإيذاء، ولا كيف تَصْفو مِنَ كدَرها، الذي يُشكّلُ الإيذاءُ أحدَ تجلّياته. فالنفسُ أمّارةٌ بالسّوء والإساءة، أي أمّارةٌ، بمعنى ما، بالتآمُر بدافعِ الحقد، والتمركُز على الذات، وتبرير كُلّ الوَسائل لتغذيةِ الأطماع والمَصالح الشخصيّة.

في هذه الحُدود، يَبقى التآمُرُ سُلوكاً بَشريّاً مشيناً شبيهاً بكلِّ ما يَبني الوَجهَ الآخَرَ من الذات؛ وَجْهَها المُظلمَ والمُلهمَ لعُدوانيّتِها، لا وَجْهها القائم على المحبّة والبَذل والإيثار والتضحيّة. لكنّ تحوُّلَ المُؤامَرة إلى نظريّةٍ اقترنَ، في السياق السياسيّ بوَجْهٍ خاصّ، باتّخاذها مُوَجِّهاً للفَهم وتفسيرِ الظواهر. وهي النظريّة التي تحدَّدَت بالاحتكام دَوماً إلى مُسبّقاتٍ جاهزة لتفسير ظاهرةٍ ما، ولفَهْم العلاقات، ولفَهْم الذاتِ نفسها. مِنَ التآمُر، بما هو نُزوعٌ بَشريّ غيرُ مُراقَب، إلى المُؤامَرة، بما هي نظريّةٌ، انتقالٌ إلى خَلل نظريٍّ يَرتبطُ بادّعاءِ التفسير دُون امتلاك أسُس علميّةٍ لإنجازه. إنّ ما بهِ تُفسِّرُ هذه النظريّةُ مَوضُوعَاتِها لا يَقومُ إطلاقاً على أيِّ أُسُسٍ عِلميّة، لأنّها لا تَبحثُ في أسباب الظاهرة - مَوضوعِ التفسير، ولا في سياقاتها وفي التفاعُلات البانية لعلاقاتها، بل تنطلقُ نظريّةُ المُؤامَرة مِنَ أجوبةٍ قبْليّة تعدُّها أصْلَ كلِّ واقعة، وتعمَلُ لا على التفسير، بل على تبرير مُؤامَرَةٍ جاهزَةٍ قبْل الظاهرة المُفسَّرَة، التي لا تغدو، في مَنظور هذه النظريّة، سوى أداةٍ للدِّفاع عن صلاحيّةِ حُكمٍ جاهز، وذريعةٍ لإضفاءِ مصداقيّةٍ على قُدرةِ هذا الجاهز على التفسير. التبريرُ، الذي عليه تقومُ هذه النظريّة، غيرُ التفسير، لأنّ الأوّلَ تذرّعٌ بما يَبني مصداقيّةً وَهْميّة. إنّهُ إرغامُ المَوضوع على أنْ يأخُذ صُورةَ مُؤامَرة. فنظريّةُ المُؤامَرة، تبعاً لذلك، مَفصولة عن مَوضوع تفسيرها، إنّها تحجُبُ الظاهرةَ المُفسَّرة، وتعملُ على جَعْلها مُتلوِّنةً بتشاوُر شيطانيٍّ جاهز وثابت. الثابتُ في نظريّةِ المُؤامَرة أنّها تتغذّى على الأحْكام الجاهزة، واللافتُ أنّ هذا الثابتَ فيها هو ما يَتحكّمُ في ثباتها وجُمودها.

ثمّة ميتافيزيقا مُوَجِّهة لنظريّةِ المُؤامَرة، مفادها أنّ كلّ ظاهرةٍ ليْسَت سوى تجلٍّ من تجلياتِ أذىً

يَبقى التآمُرُ سُلوكاً بَشريّاً مشيناً شبيهاً بكلّ ما يَبني الوَجهَ الآخَرَ من الذات؛ وَجْهَها المُظلمَ والمُلهمَ لعُدوانيّتِها، لا وَجْهها القائم على المحبّة والبَذل والإيثار والتضحيّة



مُطلق، ومن ظِلِّ قوّةٍ مَسؤولة، في الخَفاء، على تصريفِ هذا الأذى. كلُّ ظاهرةٍ، في تصوُّر هذه النظريّة، ليست سوى تجلٍّ لمُؤامَرة كبرى تُعاوِدُ الظهورَ في العلاقات بمُختلف مُستوَياتها، وتَجدُ تحقُّقاتها في كلِّ ما يَحكمُ هذه العلاقات. إنّها ميتافيزيقا تُقرُّ بوُجودِ تَصميمٍ قبْليٍّ على الأذيّة، وبنَفْي الصّدفة عن كلِّ ما يقعُ، لا لإرجاعه إلى أسبابه، بل لاتّخاذه ذريعةً على أذى مُطلق. لرُبّما هذا البُعدُ الميتافيزيقيّ في النظريّة هو ما سمحَ لدارسيها بالحديث فيها عن إيمانٍ لدى مُناصريها؛ إيمان يُرسِّخُ الثقةَ العمياء في قوّةٍ تُخطِّطُ بتصميمٍ مُحكمٍ لإحداث الأذى. نظريّة المُؤامَرة، في ضَوء ما تقدَّم، هي إذاً أنْ تُفسِّرَ دُون أن تُفكِّر، أو بصيغةٍ أدقّ هي أنْ تدّعيَ التفسيرَ بمُمارَسةِ ما يَمنعُ مِن تحقّقه. كلُّ شَيء، في هذه النظريّة، مُتحصّلٌ مِنْ أذىً مُطلق، ومن تدخُّلِ أيادٍ خَفيّة تُؤمِّنُ للأذيّة سَيرورتَها في وُقوع الأشياء وحُدوث الظواهر وتفكُّك العلاقات. إنّها نظريّةٌ تَحجُبُ مَوضوعَها ليتسنّى لها أن تتحدَّث عنه؛ تحجُبُهُ بما يَحجُبُها هي ذاتها، ويَمنعُها مِنَ الرُّؤيةِ خارجَ التآمُر. مِرآةُ نظريّةِ المُؤامَرة عَمياء؛ لا تُظهِرُ غيرَ التآمُر. وكي تُظهِرَهُ، لابدّ أنْ تَحجُبَ المَوضوعَ الذي تدّعي إظهارَهُ. ما يُرَى مِنْ منظور المُؤامَرة يأخذُ بالضّرورة لَونَها، ويُبعِدُ المَرئيَّ عن صُورته المُرتبطة بأسبابهِ المَلموسة وبمُحدِّداته. ما يُرَى يَبقى مُعتماً بالظِّلّ الذي تُقرُّ به هذه النظريّة. إنّهُ ظلُّ سُلطةٍ اقتصاديّة وسياسيّةٍ ودينيّة لا تكفُّ عن تدبير التآمُر في الخَفاء. لذلك شكّل الظلُّ، والخَفاءُ، والسّرُّ، والتصميمُ القبليُّ المُحكَمُ، أسُسَ ميتافيزيقا نظريّة المُؤامَرة.

تقومُ نظريّةُ المُؤامَرة، فَضلاً عن ذلك، على تَوَجُّسٍ وارتياب، لكنّهُما مُنفصلان عن أيّ تَوجُّس وارتيابٍ فكريّيْن، لأنّهما لا يَشتغلان مِنْ داخل الفِكر، ولا يَقْتاتانهِ، ولا يشتغلان أيضاً من داخل التفكير في المَوضوع، بل هُما جامدان جُمودَ النظريّةِ نَفسها. الغريبُ أنّ التوجُّسَ المُطلقَ هو أساسُ الإيمان بهذه النظريّة وفيها، كما لو أنّ التوجُّسَ الباني لها يَشتغلُ ضدّ ما يُحدِّدُهُ، كي يغدوَ مَظهراً مِن مظاهر الإيمان. إنّ ما يَمْنعُ الجُمودَ والثبات، أي الارتياب، هو ذاتُه الذي يَغدو، في نظريّةِ المُؤامَرة، حامياً لهُما. فالارتيابُ المُحتكَمُ إليه في هذه النظريّة يَحمي الجُمود. إنّهُ ارتيابٌ لا ارتيابَ فيه. ذلك أنّ الارتيابَ الفكريَّ هادمٌ للجُمود، بينما هو، في هذه النظريّة، قبْليٌّ وثابت، لأنّه مُقيَّدٌ بمَعنىً مُطلقٍ لا يَقبلُ النّسبيّةَ؛ معنى الأذى الجاهز، بما هو حُكمٌ يتماهَى مع مفهوم الأصل. لذلك لا تَقوى نظريّة المُؤامَرة على أنْ ترتابَ في ذاتها، ولا أنْ تستبعدَ فِعْلَ التآمُر وهي تَعرضُ لمَوضوعٍ ما. إنّها استسهالٌ يقتاتُ أوهاماً ويُغذّيها في الآن ذاته. لا تحليلَ ولا تفكير ولا ارتياب، في حين أنّ نظريّة المُؤامَرة تدّعي هذه الأمورَ جميعَها. وعموماً، فالاتّكاء على هذه النظريّة في ادّعاء التفسير غيرُ مُكلف، لأنّ هذا الاتّكاءَ لا يتطلّبُ سِوَى تَوقيفِ التفكير والاستسلام إلى الجاهز. إنّها نظريّةٌ تقومُ على كسَلٍ فكريٍّ فادح.

تعرّضَت هذه النظريّة من مَوقعِ الجاهزِ فيها إلى نقدٍ شديدٍ في العلوم السياسيّة. نقدٌ لا يكفُّ عن الظُّهور كلّما حَضرَ طيفُ هذه النظريّة في تفسير أحداثٍ عالميّة مُنذ أنْ احتُكِمَ إليها في «تفسير» الثورة الفرنسيّة، أواخر القرن الثامن عشر. لقد وَجدَت هذه النظريّة دَوماً ما يُغذّيها في الحقل السياسيّ،

بحيث ارتبطَت به على نحوٍ خاصّ، لذلك تحوَّلَت إلى موضوعٍ لعُلومِ السياسَة. لربّما يعودُ اعتمادُ هذه النظريّة في المُمارَسَةِ السياسيّة لا فقط إلى كونِ السياسة تنبَني على المَصلحة وعلى تبرير الوَسائل بالغايات وعلى هشاشة البُعد الأخلاقيّ فيها، بل يعودُ أساساً إلى كوْن السياسة، وَفق ما تَستجليه عُلومُها وتُفكّكُهُ، لا تَحتكمُ إلى الفكر في بناء التصوُّرات، ولا تستندُ إلى التفسير العلميّ. كما أنّ مُمارَستها تتطلّبُ، من بين ما تتطلّبه، القُدرةَ على ارتجالِ الأسباب والحُلول. فنظريّةُ المُؤامَرة تُعْفي مِنَ الفِكر، ومن التحليل، ومن البَحث عن الأسباب المُوَلِّدة للظواهر. لا أثرَ، في نظريّةِ المُؤامَرة، لِمَا أرْساهُ عِلمُ الاجتماع مِنْ مكاسبَ مَعرفيّةٍ ومن آلياتٍ لفَهْم الظواهر والبَحث لها عن تفاسير. لا تكفُّ هذه النظريّة، بانفصال تامٍّ عن هذه المكاسب والآليات، عن مُعاوَدة الظهور وتقديم الأحكام الجاهزة، على نحو ما تبدَّى من انتعاشِها حديثاً في سياق الحَراك الذي عرفتْهُ البلدان العربيّة، إذ اتُّخذت نظريّةُ المُؤامَرة أداةً للتصدّي لهذا الحَراك، وللسّعْي إلى تَجريمه وتَخوينه وإفشاله. كما تُعاودُ هذه النظريّةُ الظهورَ كلّما تبلْوَرتْ صيغةٌ من صيَغ مُقاومةٍ شكلٍ مِنْ أشكال التسلّط، حيث تلجأ السلطة إلى نظريّةِ المُؤامَرةِ من أجل تلفيق التُّهَم الجاهزة لكلِّ مُقاومةٍ لأشكال التسلّط، والعملِ على تقديم المُقاوَمة بوَصفها مُؤامرةً ضدَّ المَصالح الوطنيّة والقوميّة. إنّ نظريّةَ المُؤامَرة تُوَفّرُ للسلطة ذرائعَ سَهلةً وجامدة من أجل تسفيهِ الاحتجاج المشروع، وتجريم المُقاومة الهادفة. وبذلك، لا تَحجبُ النظريّةُ مَوضوعاتِها وحسب، بل تتّخذُ هذه الموضوعات أداةً لتزكيّةِ هاجس المُؤامَرة ونَسْفِ كلِّ نزوع إلى المُقاومة.

اِستناداً إلى ما تقدَّم، لا تكشِف نظريّةُ المُؤامَرة فقط عن تناقُضِ مُنطلقاتِها مع الفَهم السليم والتفسير المُرجَّح للظاهرة، بل تكشفُ، أبْعَد من ذلك، عن مُفارقةٍ كبيرة تتجلّى في قُدرةِ الوَهْم على أنْ يَصُوغَ نظريّتَهُ، وفي طاقةِ الحَجْب والتعتيم على ادّعاءِ الكَشْف والتفسير والإضاءَة. فنظريّةُ المُؤامَرة دليلٌ على أنّ بوسْع الوَهم أنْ يَصوغَ نظريّتهُ، وأنْ يُقدِّم نفسَهُ بوَصفه قادراً على تفسيرِ الظواهر.

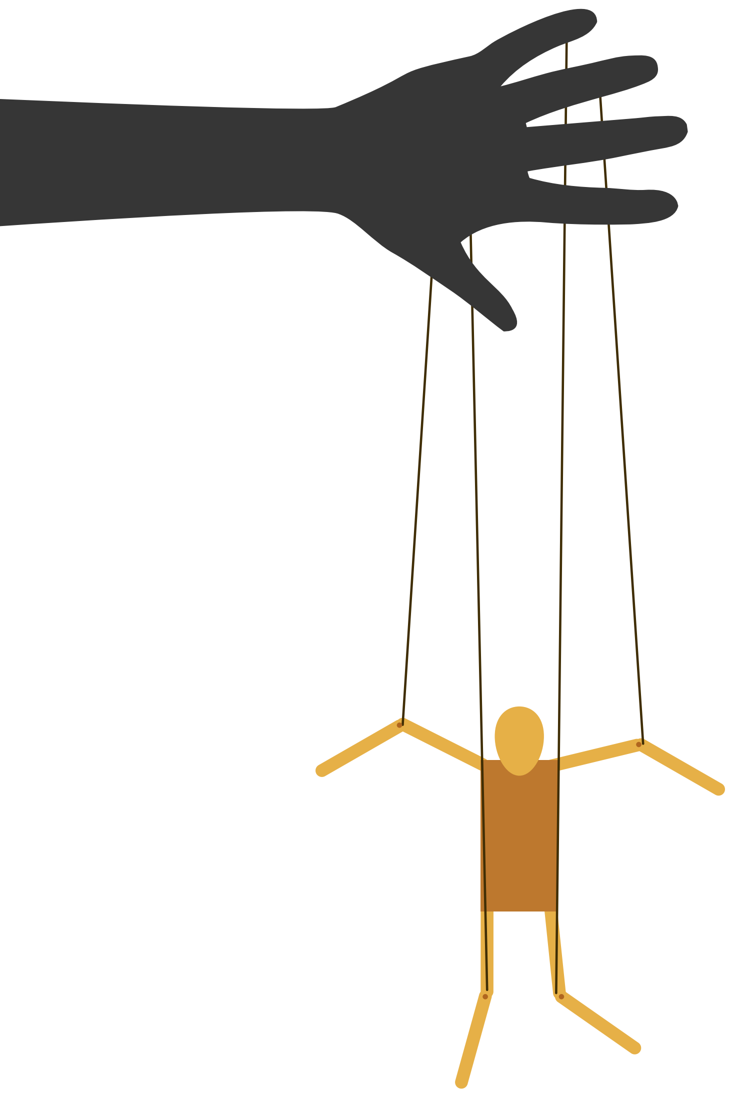
لا تتجسّدُ أوهامُ هذه النظريّة في التفسير السياسيّ للظواهر وحسب، إنّها تتبدَّى أيضاً عندما تجدُ امتدادَها لدى الذوات، أي عندما تَسري هذه الأوهامُ لا في تفسير أحداثٍ سياسيّة، وإنّما في توَسُّل المَرء بها لِفَهْم علاقته بغَيْره، وأبْعد من ذلك لِفَهْم العلاقة التي يَبنيها مع ذاته، على نحو يُخوِّلُ لخَلَل هذه النظريّة أنْ يَسريَ حتّى في فَهْم المَرْء لذاته، وفي رُؤيته لهذه الذات. لا حدَّ لامتداداتِ هذه النظريّة في اليَوميّ، وفي أوْهام الذات عن نَفْسها وعن صِلتِها بغيرها. فحكايةُ وَهْم التآمُر ذاتُ شعابٍ مُتشابكةٍ في حياةِ الفرد، لا في «التفسير» السياسيّ للظواهر وحسب.

على المُستوى الشخصيّ، يكادُ اعتمادُ المَرء الدائم على مُوَجّهات هذه النظريّة في فهْم نفْسه وفَهْم علاقاته مع الآخَرين يكونُ حالةً مَرَضيّة. في هذا المُستوى الشخصيّ، تجدُ أسُسُ هذه النظريّة امتداداتِها في هَوس حادّ بتغذيةِ حكايةِ المُؤامَرة، وفي



حرْص الشخص على إرجاع كلّ ما يَجري في حياته إلى مُؤامرةٍ لا تنفكّ تُحاكُ في الخَفاء ضدَّه، وغالباً ما يَصوغُ هذه التغذية بخطابِ التهويل الذي يَبقى مَشدوداً إلى مَفهوم الظلّ، بوَصف هذا المفهوم مِنْ أسُس نظريّةِ المُؤامَرة. لا تستقيمُ هذه النظريّة، إنْ في تفسير الظواهر أو في فَهْم الذات لنَفْسها ولعلاقتها مع الآخرين، إلّا بالتهويل، مادام مُنطلَقُها يَفترضُ ظِلّاً. لذلك يَعملُ التهويلُ على تحويل الظلّ المُتوَهَّم إلى حقيقة شاخصة. التهويلُ هو جَعْلُ ما لهُ صفة العَدَم شاخصاً وماثلاً للعيان. فخطابُ نظريّةِ المُؤامَرة هو، بوَجْه عامّ، خطابُ تهويلٍ بامتياز. لربّما هذا التهويلُ القائمُ على الإيهام هو ما يَبتلِعُ في الأخير صاحبَهُ، بحيث يتعذّرُ عليه، في الحالات المُفرطة في التوَجُّس المَرضيّ، أن يَرى الأشياءَ من خارج وَهْم التآمُر الذي يُغذّي لديه التهويل. مِنْ مَلامح امتدادات هذه النظريّة على المُستوَى الشخصيّ أمْران رئيسان. أوّلهُما حاجَةُ المَرء، الذي وقعَ في حبائل أوهام هذه النظريّة، إلى عدُوّ وَهميٍّ دائم. لا يُمْكنُ لمَن اعتادَ توَهُّمَ مُؤامرةٍ ضدَّه أنْ يعيشَ بدون عدوّ. لذلك يعملُ باستمرار على خَلقه. وهو ما يَجعلُ مفهومَ الظلّ، على نحو ما تقدَّمَ الإلماحُ إليه، أحدَ أسُسِ الميتافيزيقا المُوَجِّهة لهذه النظريّة. لابُدّ لظلّ العَدُوّ المُفترَض، في هذا الوَهْم البائس، أن يَستويَ ويَغدوَ شخصاً ماثلاً للعيان، لذلك يعملُ الخطاب، الذي يُنتجهُ مَنْ ألِفَ أنْ يُغذّيَ تَوَهُّمَهُ ويقتاتَهُ في آن، على تمكين العَدَم مِن عَين، أي تمْكينه من وُجود وهْميّ. هكذا يَغدو الأمرُ، في الأخير، لا مُجرّدَ افتراض، بل إيماناً راسخاً، لكنّه إيمانٌ مَرَضيّ. غالباً ما يتغذّى هذا الخطابُ، الذي يَعملُ بيَقينٍ وَهميّ أو بوَهْم مَكين، بالتهويل، وبالتّخوين الذي يُجدّدُ الحاجَةَ إلى عدوّ. لا تنفصلُ هذه الحاجة عن النزوع الدائم إلى تخوين الغَير، على نحوٍ تترتّبُ عليه الصُّورةُ التي يدأبُ المَهووسُ بوَهْم التآمُر على تقديم نفسهِ عبْرها. الأمرُ الثاني، هو التذاذُ المَرء بتقديم نفسهِ في صُورةٍ ضَحيّة، وإصراره على أن يَعيشَ بهذه الصّورة وفيها. إنّ مَن يقعُ في شرَكِ هذا الوَهم لا يَجدُ حرَجاً في تقديم نفسه، حتّى في سياقات عامّة، ضحيّةً لمُؤامَرات مُدبَّرة، بل أكثر من ذلك، يَحرصُ على التباهي بالأمْر، كما لو أنّ في هذا الأمر ما يَستحقُّ التباهي أو كما لو أنّهُ يتعلّقُ ببُطولةٍ ما. أنْ يكونَ المَرءُ ضحيّةً، حتى وإنْ ترتّبَ ذلك على واقعةٍ ملموسة، ليس إطلاقاً داعياً من دواعي الافتخار أو التباهي، على العكس فهو من دواعي الشّفقة. مِنَ المُؤسف، إذاً، أنْ يَقبل المرءُ على نَفسه أن يَغدوَ مَوضوعَ شفقة، مُدمناً بذلك تقديمَ نفسه في صورةِ ضَحيّةٍ لمُؤامَراتٍ لا تنتهي في توَهُّمه.

إذا كان لابدّ مِنَ الحديث عن ضحيّة، فالأقربُ إلى الصَّواب هو الحديث عن ضحيّةٍ لا لتآمُرٍ مُدبَّر، بل لنظريّة المُؤامَرة نفسِها. يُمْكنُ، في سياق هذا الامتداد الذي شهدتْهُ النظريّة في فَهْم الذوات لنَفسها، الحديث عن ضَحايا نظريّة المُؤامَرة لا ضَحايا المُؤامَرة. أنْ يكونَ المَرءُ ضحيّةَ هذه النظريّة معناه أنْ تسريَ أوهامها في فَهْمه لنفسه وفي فهْمه لعلاقاته بغَيره، وأنْ تجعلَهُ يلتذُّ بذاتهِ في صُورةٍ ضحيّة. إنّ المُتتبِّع لامتدادات هذه النظريّة على المُستوى الشخصيّ يُمْكنُ أن يتساءلَ: أيتعلّقُ الأمرُ في هذه



الحالة باتّخاذ المَرء لنظريّةِ المُؤامَرة آليةً من آليات المُزايدة واستجداء وَضْع اعتباريّ يَعرف أنّه لا يَستحقّه، أم أنّ الوهمَ، الذي عليه تقومُ نظريّة المُؤامَرة، تمكّنَ من المرء حتى غَدا حقيقةً لديه. الاحتمالان مُختلفان. يبدو مِنْ غير المُمْكن استبعادُ أيٍّ منهما. غير أنّ الاحتمال الثاني يَجدُ تحقُّقاته في العَديد من الحالات، بمَعنى أنّ المَرءَ يغدو فعلاً ضحيّة ولكن ليس بالمعنى الذي يُقدِّمهُ عن نَفسه، وإنّما بمَعنىً آخَر دالّ على أنّه صارَ ضحيّةَ وَهْمه. ما أقسى أنْ يَصيرَ المرءُ ضحيّةَ وهْمِه، لأنّهُ ينتهي في الأخير إلى التآمُر على نَفسه وإلى الالتذاذ بالإقامةِ في الوهم والتباهي به. بتغذيّةِ الوَهْم واتّخاذه مَوقعاً ثابتاً لفَهْم الذات لنفسها ولعلاقاتها، لا تقومُ هذه الذاتُ، في حقيقة الأمر، إلّا بالتآمُر على نفسها ورَسْم صُورة مقلوبة عنها. وبذلك تَصيرُ فُرجةً مُعقّدةَ المَشاهد، لأنّ وَهْمَها يَمتدُّ في حكايات الآخَرين. في الحالتيْن معاً، أي سواء تعلّقَ الأمرُ بنظريّة المُؤامَرة في الخطاب السياسيّ أو بامتداداتها في فهْم المَرء لذاته ولعلاقاته، تُوَفِّرُ هذه النظريّة مَوضوعاً يُتيحُ لدارسيها، من بين ما يُتيحُهُ، تفكيكَ اشتغال الوَهم، وتقويضَ آلياته في تحويل العَدم إلى عيْن، وجَعْلِ الظلّ شخصاً ماثلاً، واستدامةِ صُورةِ عدوٍّ لا ينفكّ يُعاودُ الظهورَ باستمرار، وتمكين التهويلِ من بلاغةٍ ترومُ الإقناع به، وتقديم الغير عبْرَ التخوين الذي يُغذّي الوَهْمَ ويغتذي به في الآن ذاته.

■ خالد بلقاسم

سرير بروكيست
والتأويل من داخل العلبة

لَعلَّها أكثر التعبيرات استعمالاً خلال التحليلات الشفاهيّة والكتابيّة، إلى الدرجة التي باتتْ فيها «متناً تفسيريّاً» للإجابة عن الأسئلة والالتباسات التي يضجُّ بها العالم، فلا يخلو نقاش من «نظريّة المؤامَرة» طلباً للحجاج، والترافع، والتبرير، على أساس ألّا شيء يحدث بالصُدفة، ولا شيء يكون كما يبدو عليه، وكلّ شيء مرتبط بعضه ببعض، وفقاً لما انتهى إليه مايكل باركون، فدوماً هناك ما/مَنْ يُحرِّك اللعبة بدهاءٍ تامّ ويتلاعب بمصائر الشعوب ويشعل الحرائق وينشر الأمراض، تبعاً لمعتنقي هذا الإمكان التفسيريّ.

ما الذي يدفع المرء إلى الاستنجاد بـ«التأويل» المؤامَراتي، لفهم وتحليل كلّ المُمكنات والاستحالات؟ ما الذي يجعله «مُؤَوِّلاً» من داخل العلبة، لا من خارجها، لكلّ ما يحيق به وبطبقته ووطنه وعالمه من أحداث وانقلابات؟ أي «معنى» تُتيحه نظريّة المُؤامَرة لبناء الفهم وتجاوز المحتجب؟ وهل من الممكن، التحرُّر من «نظريّة المُؤامَرة» في الحالة الجدالية العربيّة على الأقلّ؟

لنتفق في البدء على أن الأمر يتعلَّق بفرضية ممكنة، قابلة للتأييد أو التفنيد، وألّا علاقة لها بالنظريّة العلميّة، التي تستوجب براديغماً معرفيّاً وتراكماً علميّاً، يسمح لها باقتراح متون قرائيّة وقوانين تفسيريّة للحقل الذي تنشغل به. والحال أننا، وفي كثير من الأحايين، أمام «قراءة» مُتطرِّفة للطالع السياسيّ لا أقلّ ولا أكثر، تقدِّم الجواب الذي ترتضيه جموع الرافضين للتفكير خارج العلبة (thinking out of the box).

منذ أن وُجِدَ الإنسانُ على وجه البسيطة، والصراع دائر حول سلطة التفسير والتأويل، والتي احتكرت أوّلاً مِنْ قبل الساحر، لتستقر بعداً في يد رجل الدين والحكيم والسياسيّ وصاحب المال، وتتوزَّع بعداً بين جغرافيات لا نهائية من الاستبداد والتسلُّط. فما يحدث من وقائع كان بحاجة إلى تأويل و«عقلنة» وتبرير، وبالطبع فمَنْ يتوفَّر على المزيد من الرساميل الرمزيّة والماديّة، هو مَنْ سيحتكر التأويل ويتحكَّم في مدخلاته ومخرجاته. من هنا نفهم كيف تمكَّن الساحر في المجتمعات الأولية من تفسير المرض بغضب القوى اللامرئية، مقترحاً ألّا سبيل لإرضائها إلّا بالقربانية والتضحية، مثلما فسَّر شح الأمطار وتراجع الصيد بمؤامرات تمارسها أرواح شريرة، أو أنها قادمة من «نيران صديقة» من توقيع أحد أفراد المجموعة.

ومنه انطلقت عمليّات التأسيس للتفسير المُؤامَراتي الذي يُعفي الذات من المسؤولية ويحمِّلها مباشرةً للآخر، مرئياً أو لامرئياً، المُهمُّ أنه لابدّ من شماعة نعلِّق عليها سوء الأحوال وعسرها، اتِّصالاً بالصحّة والغذاء والعنف وكافة الديناميات الإنسانيّة، ومن ثمَّة كان الإقبال على هذا النوع من التفسير، الذي يمنح «الارتياح» عبر «شيطنة» الخارجاني وتوكيد «مظلومية الأنا».

> لابدّ من شماعة نعلّق عليها سوء الأحوال وعسرها، اتّصالاً بالصحّة والغذاء والعنف وكافة الديناميات الإنسانيّة، ومن ثمّة كان الإقبال على هذا النوع من التفسير، الذي يمنح «الارتياح» عبر «شيطنة» الخارجاني وتوكيد «مظلومية الأنا»

علينا أن نعترف أن الانجرار، وفي كلّ حين، نحو نظريّة المُؤامَرة، لتفسير كلّ شيء، ما هو إلّا تعبير عن بنية نفسيّة مهزوزة، تُدمن «التبرير» كآلية دفاعية، وتوثر «الكسل» والخضوع الأعمى لـ«ديكتاتورية اليقين»، خصوصاً وأن التفسير المُؤامَراتي يتضمَّن إجابات جاهزة ومسكوكة، لا تتطلَّب بدل أي «جمناز فكري» لقراءة الواقع وتفكيكه، فكلّ ما يستجد أو يتقادم من أحداث وتحوُّلات، يجد «تأويله» الحالم في «الأيادي الخفيَّة» التي تُدير اللعبة وتحرِّك الدمى من وراء الستار.

إن تفسير الوقائع السوسيوسياسيّة، يقتضي التحرُّر أوّلاً من «التصوُّر المغلق» لدورة التاريخ، وأن ما نعيشه، ليس إلّا «تدويراً» وإعادة إنتاج للواقع، وأن ما يحدث تمَّ التخطيط له قبلاً، في إلغاء تام لإرادة الشعوب ودينامية الحياة السياسيّة، بحيث يتحوَّل الربيع الديموقراطي الذي يتواصل آناً من الجرح إلى الجرح، إلى مجرد تخريج إجرائي لسياسة خفيَّة



هَنْدَسَتْهَا القوى الإمبريالية، وهو تفسير تعسفي يستند إلى منظور اختزالي ضيق، يعتبر المجتمع بمختلف صراعاته وتنافساته وتسوياته، مجرَّد «توليفة» جامدة يتم تحريكها واستنفارها متى استدعت الظروف ذلك.

ما يميِّز نظريّة المُؤامَرة هو مجهولية الانتساب، فالتفسير الذي تقترحه بصدد واقعة ما، لا انتماء ولا مصدر له، وهي بذلك تمنح الآخذ بها، فرصة للتملك والادعاء بأنها من عندياته، خصوصاً وأنها لا تتطلَّب كثير عناء لتأسيس الأطروحة التفسيرية، يكفي استحضار بعض حوادث التاريخ الفائتة، وإضافة بعض «التوابل» المُستعمَلة من طرف «مُنَجِّمي» التحليل السياسيّ و«مشعوذي» الأزمنة المُعاصِرة، لإضفاء «المعقولية» والصدقية على «القول». ولهذا ليس غريباً أن نجد أغلب مدمني نظريّة المُؤامَرة في الحالة العربيّة، يتحجَّجون برصيد قرائي مفتوح على «بروتوكولات حكماء صهيون» و«حكومة العالم الخفيّة» و«العوالم السريّة للماسونيّة»، فضلاً عن تقديم شواهد من «أحداث الحادي عشر من سبتمبر» و«الفوضى الخلّاقة» و«الربيع العربيّ»، للتأكيد على أن كلّ ما يحدث تمَّ إخراجه قبلاً، وأننا نعيش النسخة التطبيقيّة لا غير.

لن نسقط في فخ التأويل المُؤامَراتي إن قلنا بأن بنيات الاستبداد هي التي دعمت فكر المُؤامَرة، وجعلت منه أسلوباً تحليلياً لكلّ ما يحدث في الواقع، وفي ذلك إعفاءٌ مباشرٌ من مسؤوليتها المُباشِرة في عدم إقرار الديموقراطية وتحقيق الرفاه للشعوب، كما أنها وجدت في ذات المؤامرة أسلوباً قمعياً لتكميم الأفواه واغتيال الحرّيات. فكلّ احتجاج على سوء التدبير، يُفسَّر بأنه مؤامرة حِيكت خيوطها بالخارج، وكلّ تفكير خارج السرب، هو تآمر على الثوابت والشرعيّة، علماً بأن المؤامرة الفجَّة التي تتواصل اليوم هي تأبيد الاستبداد وتأجيل الحِراك والتغيير.

تشير أبحاث علم النفس إلى أن الإنسان يلجأ إلى نظريّة المُؤامَرة، كميكانزم تفسيري، عندما يُخفق في استيعاب الواقع، ويفشل تحديداً في ترتيب علاقة سوية مع بنياته، وذلك لأجل التخلص من الخوف والألم وعدم القدرة على الفهم، فالتأويل المؤامراتي يمنحه الارتياح، ولو مؤقتاً، ويعفيه من المسؤولية والمساءلة، ويسهل عليه تركيب قطع «البوزل». ومبعث الخطورة في ذلك كلّه، أنها تمنحه من جهة «شعوراً بالأمن»، و«تسييداً» لثقافة اليقين، وفي الآن ذاته تخلق لديه شعوراً بالإحباط واللاجدوى، ما دام كلّ شيءٍ معداً سلفاً، ولا سبيل لتجاوزه أو تغييره. ولَعلّ هذا ما دفع الكاتب روجير كوهين إلى القول بأن «الملجأ الأخير لكثير من العقول الأسيرة، هو بالضبط نظريّة المُؤامَرة، فهي الملاذ الأخير للضعفاء، فإذا كنت غير قادر على تغيير حياتك الخاصّة، فلا بدّ من وجود قوى كبرى مسيطرة على العالم»، تمنعك من الحِراك والتغيير.

بالرغم من عدم تحقُّق الكثير من «نبوءات» أنصار نظريّة المُؤامَرة، فإن الإقبال على استهلاكها ما يزال مرتفعاً، وسيبقى كذلك، لأنها تتيح للكثيرين من غير القادرين على تغيير الأنا والآخر والعالم، تحميل القوى الخفيّة واللامرئيّة، مسؤولية ما يحدث، من ظلم واستغلال وحروب، مستحضرين بذلك لسرير بروكيست، لـ«تفصيل» كلّ واقعة على نفس المقاس.

فبروكيست/قاطع الطريق في المتن اليوناني، كان يعترض سبيل المارين من غابته، ليأخذهم إلى سريره، ويقرِّر العقاب اللائق بهم، فإن كانت قامة المُعتقل تتجاوز حدود السرير، كان القطع. وإن كان من قِصار القامة ولم تصل أطرافه إلى حدود السرير، كان التمديد وإلى أن تتقطّع ذات الأطراف، المهم أن هناك «سقفاً سريرياً» و«سقفاً تفسيرياً» صالحاً لكلّ واقعة، وهو ما يتكرَّر أيضاً في حالات التفكير من داخل علبة المُؤامَرة.

المُؤكَّد أن التأويل المُؤامَراتي، مستمر في التجذُّر، أكثر فأكثر في البيئات التي تدمن الإجابات ضدّاً عن قلق السؤال، وذلك لكونها تقدِّم تفسيراً يسيراً وسريعاً لأعقد المشكلات الدوليّة والفرديّة، عبر تحرير مُعتنقها من أيّة مسؤولية أخلاقيّة ومجتمعيّة، بإلقاء اللائمة على «وحش لامرئي» يُكَيِّف ويُشَكِّل وتحدَّد صورته نهايةً، تبعاً للاصطفافات الأيديولوجيّة والوضعيات المراتبية، فالمُتآمر قد يكون «غرباً كافراً» أو «ليبرالياً متوحِّشاً»... أو لربَّما «كائناً فضائيّاً»، المُهمُّ أن نظريّة المُؤامَرة كفيلة بإنتاج المعنى في أزمنة اللا معنى. فمتى التفكير من خارج العلبة؟

■ عبد الرحيم العطري

عقول متشكِّكة

لماذا نؤمن بنظريّات المُؤامَرة؟

تخلق معتقدات المُؤامَرة التماسك الاجتماعيّ، أو بالأحرى الشعور بالانتماء، لأن الأشخاص يتحوَّلون، بتأثير البروباغندا المُكثَّفة، إلى مجموعة من «الطليعيين»، الذين يعتبرون أنفسهم مستنيرين بـ«المعرفة الحقيقيّة»، التي تكشف علناً عن آرائهم، ومنها التأكيد على أن العالم تحكمه مُؤامَرة، أمّا الجزء المتبقِّي من المُخالفين، فهم من السذّج والحمقى الدهماء من الناس.

وفقاً لعلماء النفس، هناك علامات مميّزة للنظريّات الخاطئة، يمكن أخذها كنماذج، مثل التناقضات المحسوسة في «الأدلّة» والبيانات التي يمكن أن تجعل المرء يشعر بالريبة منها، وهو ما يحاول أن يشرحه بإسهاب «روب برودزرتون» في كتابه الذي يحمل عنوان «عقول متشكِّكة، لماذا نؤمن بنظريّات المُؤامَرة». يقول «برودزرتون» في مقدِّمة كتابه: «دعونا نوضِّح على الفور: أن الاعتقاد بهذه النظريّات، ليس شيئاً خارجاً عن المألوف، بل على العكس تماماً: فهي مُقنعة ومبنية ببراعة، وتلبي بطريقة جيّدة احتياجات معيَّنة في بعض المسائل الأكثر إلحاحاً من غيرها، على سبيل المثال، الحاجة الماسّة إلى فهم مجرى الأحداث المتسارعة، أو تلك التي يغلِّفها الغموض والشبهات».



وبالنسبة لعالم النفس الاجتماعيّ فيرين سوامي، من جامعة أنغليا، فإن هذا الشعور يعود، أيضاً، إلى خطأ لوزة المخيخ (amigdala)، وهو جزء من الدماغ الذي يجعلنا نتفاعل بقوة في مواجهة التهديدات المحدقة بنا، إذ يبلغ أَوْجَ نشاطه في لحظات القلق وعدم اليقين حول المستقبل، وهذا ما يدفع الدماغ لتحليل متواصل للمعلومات المتاحة في محاولة لتنظيمها في سرد متماسك ليجعلنا نفهم ما يحدث، ولماذا نحن مهدَّدون؟ وكيف يجب أن نتفاعل مع الحدث؟.

لم نذهب قطّ إلى القمر، الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، واغتيال كينيدي نظَّمته وكالة المخابرات المركزية، تحاول الحكومات تهدئة السكّان بمواد غير مرئية تنثرها الطائرات، أو ما يُعرف بالسحاب الكيميائي، أو تلك التي يطلقونها في القنوات المائية. ها هي نظريّات المُؤامَرة الأكثر شيوعاً في الوقت الحاضر، تلك التفسيرات البديلة الخيالية للأحداث الحقيقيّة التي يقدِّمونها على أنها مؤامَرات من قوى شريرة وقويّة. تفسيرات يصدِّقها شخصٌ واحد تقريباً من أصل أربعة. ولكن كيف يمكننا أن نصدِّق هذه القصص الغريبة؟

ويبدو أن هناك شغفاً كاملاً بالمؤامرات بين نسبةٍ كبيرة من سكان الأرض: «إن أولئك الذين يعتنقون نظريّةٍ ما، لديهم احتمالٌ كبير في تصديق النظريّات الأخرى»، يلاحظ برودزرتون، «والأكثر من ذلك، إنها معتقدات مترسِّخة، غرانيتية. نظريّات المُؤامَرة ليست محصّنة فقط ضدّ الدحض، ولكن تتغذَّى عليها: إذا كان هناك شيء يبدو مُؤامَرة، فهو كذلك. من ناحيةٍ أخرى، إذا كانت لا تبدو مُؤامَرة، فهي أكثر وضوحاً،



لأنها تشير إلى أن أولئك الذين أرادوا تمويهها، أدّوا عملهم بشكلٍ جيّد». إن الدلائل التي تناقض النظريّة يُنظر إليها كأعمال تضليل من قِبل المُتآمرين، أي بمعنى أنها دليل على المُؤامَرة نفسها، وهنا تكمن المفارقة.

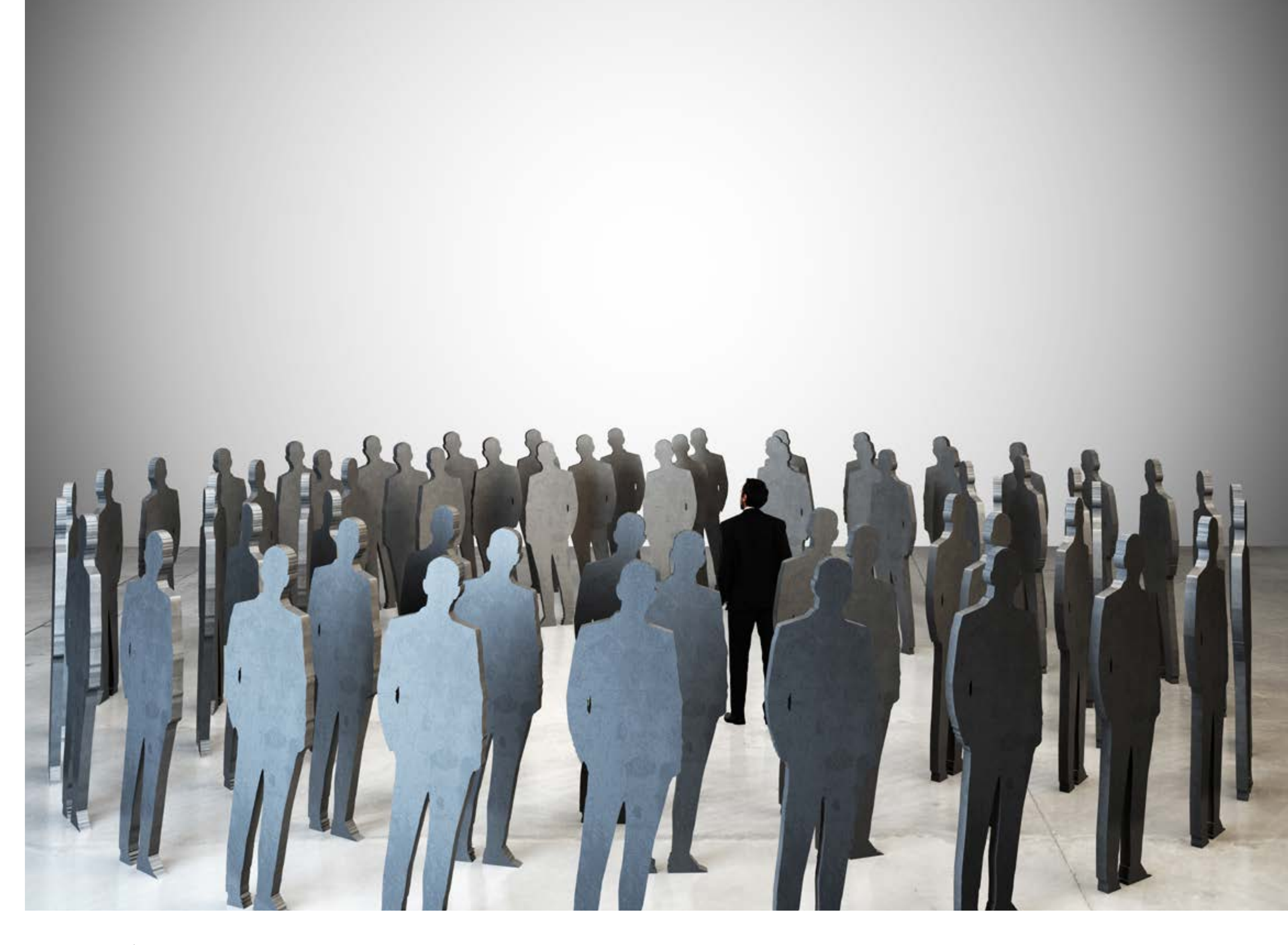
«من الجهل. أو بالأحرى، من الفجوات في فهم الحدث أو الظاهرة. إنها روايات بديلة تم إنشاؤها بدءاً من المعلومات المفقودة من البيانات الرسميّة أو التي تتناقض معها». يقول بروذرتون: «يأخذ منظِّرو المُؤامَرات التصرُّفات الشاذّة التي ليس لها صلة بالموضوع، وهو أمر غير كافٍ بمفرده لتقويض التفسير الرسميّ، ويحبكونها معاً في سرد متماسك، ممّا يحولها إلى مُؤامَرة واحدة». فلنأخذ صور رحلة أبوللو إلى القمر: منظِّرو المُؤامَرة يتذرَّعون بأدلّة مثل العَلَم الذي يبدو أنه يرفرف على سطح القمر، في غياب الريحَ أو الغلاف الجوي. في الواقع تمّ وضع العَلَم على بنية على شكل حرف (L) مقلوب لمجرَّد الإبقاء عليه مرفوعاً إلى الأعلى. ولكن في مدوَّنات المُؤامَرة لا أحد يصدق ذلك. «هذا الهبوط المُزيَّف على سطح القمر ليس فقط واحدة من أكثر نظريّات المُؤامَرة انتشاراً على شبكة الإنترنت، ولكنه أيضاً نوعٌ من حصان طروادة الذي تتطوَّر به المُؤامَرة في العقول»، كما يؤكِّد بروذرتون.

«على شبكة الإنترنت، حيث من السهل نشر الأكاذيب وفضحها أيضاً، خضعت نظريّات المُؤامَرة لطفرة جينية: إنها تميل اليوم لأن تتخذ طابعاً أكثر غموضاً وأقلّ تفصيلاً ممّا كانت عليه في الماضي. غالباً ما يقتصر منظِّرو المُؤامَرات على الويب لإبراز النقاط الحرجة في البيانات الرسميّة لحدثٍ ما، مع التلميح المُبطَّن إلى أن شخصاً ما لا يقول الحقيقة. هذا يبدو واضحاً مع نظريّة الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول على أنها «مُؤامَرة داخلية»: العديد من التلميحات والإيحاءات إلى الفجوات في الرواية الرسميّة، ولكن القليل من التفسيرات البديلة حقّاً». ولكن لماذا يعتقد 40 % من سكّان نيويورك (15 % من الإيطاليين) أن الحكومة الأميركية لعبت دوراً نشطاً، أو أنها كانت تعلم بالأمر مسبقاً ولم تفعل شيئاً لوقف الهجوم؟

السمة الأخرى للمُؤامَرة هي ما يطلق عليه في علم النفس «خطأ الإسناد»: «إنه الميل لإسناد أحداث معيَّنة إلى الخصائص الشخصيّة للآخرين وإلى إرادتهم بدلاً من الصدفة أو إلى عوامل خارجية»، كما يشرح علماء النفس، «لذلك انتهى بنا المطاف إلى الاعتقاد بأن هناك علاجاً لأسوأ الأمراض، لكن شركات الأدوية العملاقة تبقيها مخفيّة للحفاظ على كسب المال من بيع العقاقير، أو أن أزمة الهجرة الحالية هي نتيجة لخطةٍ أميركية لزعزعة استقرار أوروبا».

ومع ذلك، فإن أخطاء التقييم هذه يمكن أن يرتكبها الجميع: «إنها، في آخر المطاف، زيادة في العمليّات الذهنية الطبيعيّة التي نتشاركها جميعاً. مهاجمة منظِّري المُؤامَرات يعني أن تفعل ما يفعلونه هم: اعتبار الأخطاء الشائعة كذب لمجموعة معيَّنة من الناس». من ناحيةٍ أخرى، من الأفضل ألّا نثق كثيراً: «في دراسة أجريت عام 2011، وجد دوغلاس وسوتّون علاقة متناقضة بين الاعتقاد بالمُؤامَرات والميل إلى المشاركة بها!».

بالنسبة لمعتنق نظريّة المُؤامَرة، فإن الحقيقة الوحيدة هي أن



وضع الأشياء بشكلٍ معيَّن هو بحدّ ذاته مُؤامَرة، لأنها وضعت على هذا النحو. لذلك، من غير المُرجَّح أن يكون هناك أي شخص يشعر أنه موضع شكّ من خلال اعتناق هذه الحقيقة، التي تغطي نفسها بـ«معرفة» شاملة. إنها في جوهرها وفي حقيقتها، ما هي إلّا دعوة إلى التظاهر بالرغبة في إحداث «ثورة»، «ثورة» الضمير، الذي تعكّر على أيدي «قوى غاشمة»، والذي ينبغي تحريره، بينما في هذه الأثناء، يتصرَّف بالطريقة المُعاكسة تماماً.

التآمرية إذن، هي تمثيلية مبتكرة، لأنها وقبل كلّ شيء، تقول للجميع إن الأفكار الجديدة لا تولد من الحوار، بل من الصدام، أو بالأحرى سياسة الأرض المحروقة، طالما التبريرات جاهزة وهناك مَنْ يصدِّقها فعلاً، حتى أن المُؤامَرة هنا تتخطَّى العالميّة، لتصبح كونيّة. هكذا، لا يتم الحديث عن خصوم، ولا محاورين طبعاً، ولكن التفكير يبقى منحصراً بمعنى «الأعداء» و«الأصدقاء». الأعداء المخفيين، الأصدقاء المُعلنين، الذين يُعبّر عنهم كأجزاء متجانسة ونشِطة في المجتمع من خلال معارضة «المُؤامَرة»، ويرسم مساراً جديداً، تاريخاً غير مكتوب، تم تطهيره من كلّ أهوال الفساد! المُؤامَرة، وإلى كونها شذوذاً وتطرُّفاً خالصاً، يُعبّر عنها بعض الأفراد كحجر الزاوية الصلبة في اتِّجاهاتهم المُفرطة في تزييف الحقائق وكلّ ما يمتّ إلى الواقع بصلة، حتى أن غاز الكلور يصبح -بقدرة قادر- غازاً غير مؤذٍ، ولا يتجاوز في خطورته مستحضرات التنظيف الموجودة في كلّ بيت.

إن طريقة التفكير الأيديولوجيّة المتطرِّفة، على الرغم من أنها غير متبلورة وغامضة، إلّا أن دحضها يصبح أمراً عسيراً للغاية. هذه الحقيقة تغذِّي مصداقيتها في عيون أولئك الذين يجعلونها خاصّة بهم، وتصبح دليلاً مثبتاً على صحتها. في الحقيقة، هم يعترضون على أنه: «إذا كنت لا تعرف كيفية مواجهة أي شيء آخر غير الإشارة إلى ما تعتبره أساساً واضحاً لما لا ندعمه، ولكن كلّ ما تقوله، وما تفعله، فهو بالنسبة لنا يثبِّت موقفنا. إذا كانت الأرض مُنْبَسِطة، وبدلاً من ذلك تلهث في محاولة أن تبين لنا أنها كروية، فنحن نردّ أن هذا التكلُّف بعينه ما يخفي التناقض في أقوالك وفي صحة أقوالنا». كلّما جادل المرء ضدّ المُؤامَرة، زاد من مخاطر ترسيخها، لأننا يجب أن نسلّم بالحجج التي تخصّه، أن نلعب لعبة على أساس القواعد التي يمليها هو، وليس على أساس العقلانية التي يتم إلغاؤها تماماً في هذه الحالة.

■ يوسف وقاص

المراجع:

- Menti sospettose، perché crediamo alle teorie del complotto - Rob Brotherton - Bloomsbury Edizioni.
- Non siamo mai stati sulla luna. Una beffa da 30 miliardi di dollari، Bill Kaysing 1976.

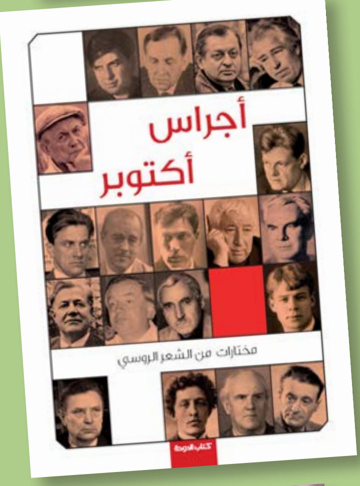

صدر في
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


مُعاوية مُحمّد نور
بيْنَ ثقافتيْن
مقالات وقصص


ميشيل بوتور
بحوث في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة:
فريد أنطونيوس


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة
إبراهيم الخطيب


حكايات من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان
ترجمة: خليفة مزاع


الرواية الجديدة والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف مويلو
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكايات أمازيغية
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني


خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني


أحمد الصفريوي
صندوق العجائب
ترجمة
رشيد مرون

كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم

مدفوعة برغبةٍ تطوُّريّة في البقاءِ.. فكيف تشتغل هذه الظاهرة الآن؟

نظريّات المُؤامَرة، محيطة بنا دائماً

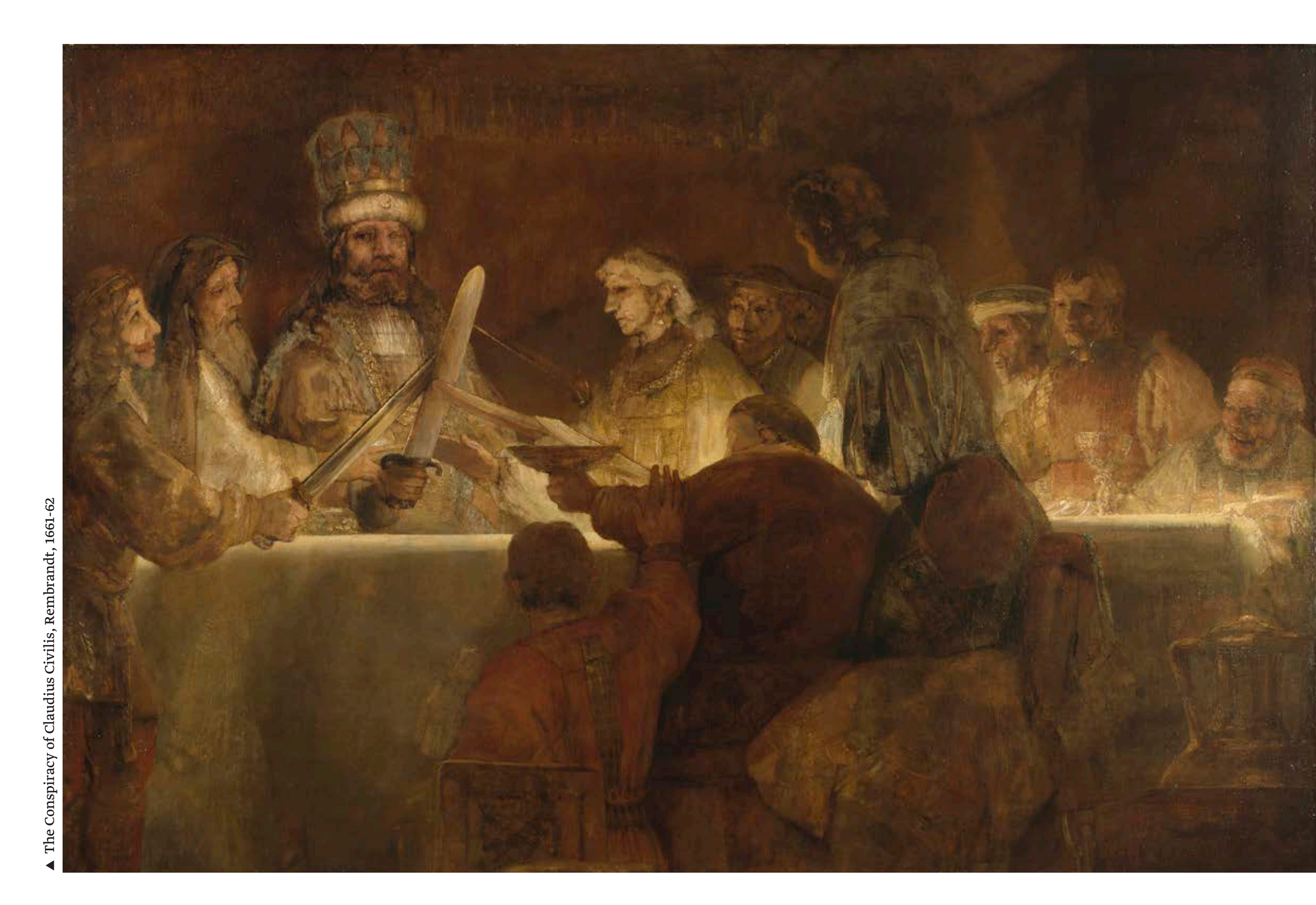
من المُؤكَّد أنّ وسائلَ الإعلام الاجتماعيّة قد أدخلت ديناميةً جديدةً في كيفية انتشار نظريّاتِ المُؤامرة وكيفية تنظيمها.. ومن المُؤكَّد أيضاً أنّ العديدَ من المواطنين في العالم يعتقدون في صحّتها، وأنّ الحركات الشعبويّة التي تروِّجها بقوة قد حقَّقت نجاحاً ملحوظاً في الانتخاباتِ في السنواتِ الأخيرةِ. ولكن هذا التغيير لا يجعل الحاضر مختلفاً بالضرورة عن الماضي. فعلى مرِّ التاريخ، كانت نظريّاتُ المُؤامرة شائعة، وكانت تنتشر عبر أيّ قناةِ اتِّصال متاحةٍ، وتغذِّي الصراعَ والتحاملَ والكراهيةَ والحربَ. لقد استمرَّ «عصر المُؤامرة» لآلاف السنين. فنظريّات المُؤامرة كانت دائماً جزءاً من الحالة الإنسانيّة، وستظلّ.

حطَّم حريقُ نوتردام الهائلُ في 15 أبريل/نيسان 2019 قلوبَ عشّاق الثقافة الفرنسيّة في جميع أنحاء العالم. وبكى الباريسيون في الأماكنِ العامّة في الوقتِ الذي كانت النيرانُ تلتهم أجزاءً كبيرةً من هذه الكاتدرائية الأثريّة وتحوّلها إلى رمادٍ. وعبّر الرئيس الفرنسيُّ إيمانويل ماكرون على (تويتر) عمّا شعر به الشعبُ الفرنسيُّ حين كتب: «أشعر الليلة بالحزنِ لرؤية هذا الجزء منّا يحترقُ».

ووفق مصادرَ رسميةٍ فإنّ الحريقَ كان عرَضيّاً، وأنه على الأرجح بسببِ عطلٍ تكنولوجيّ. ومع ذلك فسريعاً ما بدأت نظريّاتُ المُؤامرة تنتشر على وسائل التواصلِ الاجتماعيّ. فقبل إطفاء الحريق ادّعت بعضُ مواقع الويب المُتواطئة مثل «فورتشان - 4chan» أنّ الحريقَ قامت به الحكومة الفرنسيّة أو اليهود أو جماعة إسلاميّة إرهابيّة. وبسرعة فائقة انتشرت هذه التهمُ بين جمهور واسعٍ في جميع أنحاء العالم.

كان ذلك هو المسارُ المُتوقَّع للأحداث. فالحوادثُ الاجتماعيّة الكبيرة والمُؤثّرة والصادمة مثل الحرائق والفيضاناتِ والهجماتِ الإرهابيّة والحروبِ عادة ما تستدعي نظريّاتِ المُؤامرة على نطاقٍ واسعٍ بين الأفراد الذين يشكِّكون في صحّة وجهة النظر الرسميّة.

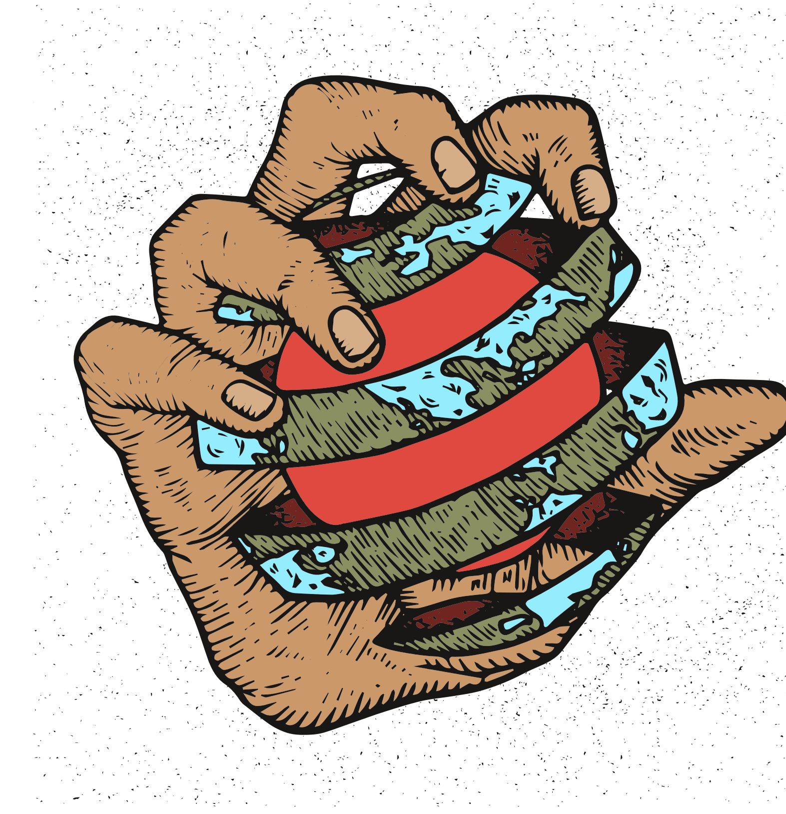
وعزَّزت شخصياتٌ بارزةٌ في اليمين الراديكالي نظريّة المُؤامرة بالقولِ بأنّ الحريقَ كان هجوماً قام به متطرِّفون. وتحدَّث المُعلّق اليميني المُتطرِّفُ «Hal Turner» عن وجود صلة بين حريقِ نوتردام والحرائقِ الأخرى التي شهدتها كنائسُ مسيحية في الولايات المتَّحدة وأستراليا وروسيا. وادّعى أنّ هذه الحوادثَ نتيجة لـ«حرب الإسلاميّة»، ونشرَ شريط فيديو يُوحِي بأنّ «مسلماً» كان في الكاتدرائية عندما اندلع الحريقُ. ولكنّ التحقيقَ كشف في وقتٍ لاحق أن الشّخص الذي ظهر في الكاتدرائية لم يكن مسلماً، بل كان رجلَ إطفاءٍ يرتدي خوذة وقناعاً وملابسَ واقية. غير أنه إلى أنْ ظهرت هذه الحقيقة تمّت إعادة نشرِ الفيديو على تغريدات تويتر مئاتِ المرَّات. هنا في بلادي هولاندا حظي هذا الفيديو أيضاً بالاهتمامِ عندما أعاد نَشْرَه «تيري بوديه - Thierry Baudet»



▲ The Conspiracy of Claudius Civilis, Rembrandt, 1661-62

النجمُ الجديد الصاعدُ لليمين الشعبيّ الهولنديّ.
في السنوات الأخيرة، على وجه الخصوص، انتشرت نظريّاتُ المُؤامرة على شبكة الإنترنت ووسائلِ التواصل الاجتماعيّة. إنَّ هذه الأشكالَ الحديثة في التواصل تسمح بنشر سريعٍ، أكثر من أي وقتٍ مضى، لنظريّات المُؤامرة، وتجعلُ من السهلِ على الأفراد المُتشابهين في التفكيرِ أن يتواصلوا ويكوّنوا غرفَ صدى «echo chambers» على الإنترنتِ.
ونتيجة لذلك، فإن حركة الأرض المُسطحة، كما تدعي نظريّة المُؤامرة القائلة بأنّ الأرض مسطحة فعلاً، رغم تكذيب العلماء ذلك لأكثر من 500 سنة، هي الآن مجتمعٌ تتحكّم فيه مؤتمراتٌ دوريّة، بل يمكن للناس أيضاً أنْ يذهبوا إلى عطلاتٍ يهتمون أثناءها بنظريّة المُؤامرة. من ذلك مثلاً أنّ كنسبيرا سي Con-spira-Sea تقدم إجازة لمدّة أسبوعٍ على متن سفينة سياحيّة بحريّة يتضمّن برنامجها خطباً ونقاشات حول المُؤامرة..
في أعقابِ انتخابِ دونالد ترامب في الولاياتِ المتّحدة، والتصويت على اتفاق البريكست في بريطانيا أصبحت نظريّاتُ المُؤامرة جزءاً طبيعيّاً من الخطابِ السياسيّ خاصّة بين مؤيدي الحركات الشعبية. فهذه الحركاتُ عادةً ما تصفُ صراعاً بين «نخب فاسدة» و«شعب نبيل». وتُسَهِّلُ العقلية الشعبيّة الاقتناعَ بنظريّة المُؤامرة بافتراضِ أنّ النخبَ توجّه ضرباتٍ إرهابيّة نحو الآخرين أو تخلق لهم أزماتٍ اقتصاديّة أو تنشر بينهم الأوبئة. يبدو كما لو أننا نعيشُ عصر المُؤامراتِ. ويبدو أنّ عددَ المواطنين الذين يعتقدون في نظريّة المُؤامرة في تزايدٍ، وأنّ مجتمعاتِنا توفر تربةً خصبةً واستثنائيةً لكيْ تزدهر هذه النظريّة.
ولكن، هل هذا هو الحالُ فعلاً؟ من المُؤكّدِ أنّ نظريّاتِ المُؤامرة تنتشر بسرعة هذه الأيّام. ويجِدُ المؤمنون بها، المُتشابهون في التفكير، بعضُهم بعضاً بسرعةٍ عبر شبكة الإنترنت. ولكنّ هذا لا يثبتُ أنّ نسبة المُعتقدين في صحّة هذه النظريّاتِ قد زادت بالفعلِ، أو أنّ التقنياتِ الحديثةَ هي السببُ الأساسيُّ. ففي الواقع، أنّ الميلَ إلى نظريّة المُؤامرة موجودٌ طالما وُجِدَ «الإنسان العاقل».
إنّ نظريّة المُؤامرة، إذا أردنا أن نضع لها تعريفاً، هي افتراض كون مجموعة من الجهات الفاعلة قد اتّحدَّت في اتفاق سريٍّ للتخطيط لأعمالِ شرّ. وهذا التعريفُ يعني ضمنياً أنّ المُؤامرة تتركّب دائماً من عددٍ من الفاعلين يعملون معاً ضمن اتّحاد أو مجموعة. فقد تخطّطُ جهاتٌ مَا لارتكابِ ضررٍ وتنفّذُ ما خطّطت له، ولكنّها لا تُعتبر متآمرةً طالما أنها لم تتآمر مع آخرين. إضافة إلى ذلك، يُشير التعريفُ إلى أنّ المُؤامراتِ يقع التخطيط

لها من قبل جماعات معادية: فـ«هم» يحاولون إيذاء «نحن». ويمكن للمرء أنْ يقول إنّ المواطنين غالباً ما يعتقدون في نظريّة المُؤامرة حول سياساتِ حكومتهم. ولكن يمكن أنْ يشعروا بالحرمان وبالعزلة عن هذه السياسات. ففي الولايات المتَّحدة الأميركية قد يصدِّق الديموقراطيون نظريّاتِ المُؤامرة، خاصّة إذا كانت الإدارة بيد الجمهوريين. والعكس صحيحٌ. بمعنى آخر، فإنّ احتمالَ تصديق المواطنين لنظريّاتِ المُؤامرة يكون أكبر عندما ينظرون إلى الحكومة باعتبارها تمثِّل «هم» ولا تمثِّل «نحن».
يشير هذا التصوُّر إلى أنّ جذور فكرة المُؤامرة تكمن في غريزتنا القديمة التي تقسّم العالم الاجتماعيَّ إلى فئتين: نحن وهم. وإذا كان هذا صحيحا فإنّ المرءَ يتوقّع أنَّ نظريّاتِ المُؤامرة كانت بالفعل شائعةً منذ آلاف السنين منذ كان الناسُ يعيشون صيّادين وجامعي ثمارٍ في العصر الحجريّ.
لقد كتبتُ أنا وصديقي طبيبُ علم النفس التطوُّريّ «مارك فان فوجت - Mark van Vugt» مقالة نشرناها في مجلّة «رؤى في العلوم النفسية - Perspectives on Psychological Science» في 2018 درسنا فيها الأصولَ التطوُّريّة لنظريّات المُؤامرة.
قبل الثورة الزراعية منذ ما يقرب من 12000 سنة، كان جميعُ الناس يعيشون في مجموعاتٍ صغيرةٍ من الصيادين وملتقطي الثمار. ولم تكن لدى هذه المجموعاتِ وسائلُ إعلامٌ اجتماعيّة وحركاتٌ شعبيّة وديموقراطيون مقابل جمهوريين، ولم يكن بينهم تنوُّعٌ عرقي أو دينيّ.
غير أنّ ما حدث هو أنّ صراعاتٍ قاتلة نشبت بين المجموعاتِ. وعلى الرغم من أنّ انتشارَ الحروب القبليّة اختلف بشكلٍ كبير من عصرٍ إلى آخر ومن مكانٍ إلى آخرَ، لكنْ إجمالاً يبدو أنّ الإنسانَ القديم كان أكثر أهبة واستعداداً لردّ الأعداءِ من الإنسانِ المُعاصِر. وتشير السجلّات الأركيولوجية إلى أنه كانَ من الشائع نسبيّاً أنْ يموت أسلافُ الأجدادِ في نزاعٍ عنيفٍ في مواجهة تحالفاتٍ أو مجموعاتٍ معادية. وتُظهر أجزاءُ كبيرة من بقايا حجريةٍ وُجِدَتْ في مواقع مختلفة في جميع أنحاء العالم الأدلّةَ على وفياتٍ عنيفة هي على الأرجحِ بسبب تحالفاتٍ عدائية...
ما هي السماتُ النفسيّة التي تزيد من احتمال النجاة من مخاطر العنفِ التي ترتكبها جماعاتٌ أخرى؟ إنّ أحدَ العوامل الهامّة تتمثَّل في القدرة البشريّة على وضعِ افتراضاتٍ بشأن نوايا الآخرين: هل لهذه القبيلة المختلفة عنّا نوايا إيجابيّة وسلميّة أم إنّها تخطّط للهجومِ علينا وقتلنا من أجل الاستحواذ على الأرضِ والمواردِ؟ من خلال مثل هذه الافتراضاتِ يقيس الناسُ مدى خطورة المجموعاتِ المختلفة قبل أنْ تهجمَ عليهم. وتمكّن هذه البصيرة التعاطفية من اتخاذِ الإجراءاتِ المناسبة المنقذة للأرواحِ في الوقت المناسب. لقد كان الأسلافُ إذا اعتقدوا أنّ مجموعةً مَا تتآمر لإيذائهم أمكنهم -على سبيل المثال- أنْ يهاجِروا إلى مناطقَ أكثر أمناً وأنْ يطوِّروا نظاماً دفاعياً متيناً أو أنْ يقوموا بهجوماتٍ استباقيّة مباغتةٍ للقبض أو قتل المتآمرين المُفْتَرَضِين. وفي كلّ الحالاتِ كان يمكن للناسِ حمايةُ أنفسهم وأقاربهم من عنفٍ مميتٍ من خلال معرفة النوايَا العدائية للجماعات الأخرى في مرحلةٍ مبكرة.
إنّ الافتراضاتِ يمكن أنْ تكون خاطئة. وليست كلُّ الأخطاء مكلفة بالدرجة نفسها.. ولكنْ من الخطأ الفادحِ أنْ نعطيَ الثقة في جماعاتٍ لا نعرفها وقويّة بما يكفي لتلحقَ بنا الأذى. قد يرتكب الناسُ هذه الأخطاء عند تقييم نوايا مختلف المجموعات. ولكن الأخطاء العفويّة أيضاً مُكلفة مثلها مثل الأخطاء المقصودة. فعندما يموتُ شخصٌ في قبيلة «يانامي - Yanomami» في ظروفٍ غامضة غالباً ما يعزو أفراد قبيلته موته إلى أعمالِ الشعوذة التي يرتكبها أفرادٌ من قبيلةٍ أخرى. ومن غير المُرجَّح أن يكون هذا الادعاءُ صحيحاً، ولكنْ يمكن أنْ يسبّب صراعاً، بل قتلاً انتقاميّاً. إنّ مثل هذا الخطأ غير المقصود يسبّب نزاعات لا لزوم لها مع مجموعة يمكن أنْ تكون حليفاً مساعداً أو شريكاً تجارياً. إنها بالتأكيد فرصةٌ ضائعةٌ ومُكْلِفةٌ للغاية. ومع ذلك ففي بيئة يشيع فيها الصراعُ القاتل بين المجموعات فإنّه من المُرجَّح أن تكون كلفة الخطأ المقصود أغْلَى بكثير.
إنّ لبعض القبائل تاريخاً من الغاراتِ المتبادلة والصراع العنيفِ على الأراضي والموارد الثمينة. وبالتالي ففي حالة وجودِ خطرٍ حقيقيٍّ لهجوم العدوّ فهناك ما يبرّر اتخاذَ بعضِ الاحتياطاتِ المُتعلِّقة بالسلامة حتّى لو كان أحدهم بالغ في تقدير النوايا العدوانية للمجموعة الأخرى. فتَصَوُّرُ جماعة معادية على أنها غير مؤذية يعرِّضُ المرءَ إلى مخاطر عدوانها، ويمكن أنْ يؤدِّيَ إلى الهلاك أو السجن أو العمل القسري أو إلى الاغتصاب والموتِ. ولذلك، إذا كانتِ الأخطاءُ المقصودة بالفعل أكثر كلفةً من الأخطاء العفويّة عند محاولة تقدير نوايَا الجماعات الأخرى، فإنّ نظريّاتِ التطوُّر ستتنبأ بأنَّ أسلافنا قد تطوَّرُوا ليكونوا من



منظريّ فكرة المُؤامرة التي عبَّرت عن نفسها بأشكالٍ مختلفة... بعد الثورة الزراعية بدأ الناس تدريجياً يعيشون في مناطق كبيرة، وتغيَّرت المجتمعاتُ بوتيرةٍ سريعة. ومع ذلك، كما تكشفُ لنا الأساطيرُ اليونانية القديمة، فإنّ هذا التحوُّل لم يغيّر مَيْلَ الناسِ إلى توقع وجود مؤامراتٍ. فعندما وصل «الأرغونيون - Argonauts» إلى «ليمونس - Lemnos» اكتشفوا أنّ سكّانَ الجزيرة كانوا نسوةً فقط. ووفقاً للأسطورة، بعد أنْ اكتشفت هؤلاء النسوة خيانة أزواجهنّ مع نساءِ «تراقيا - Thrace» تآمرن لقتل جميعِ الرجالِ في الجزيرة.

ولقد كان لروما القديمةِ أيضاً نصيبُها من نظريّاتِ المُؤامرة. فكلمة coniuratio (مؤامرة) يتكرَّر ظهورُها في كتابات المُؤرِّخين الرومان، «تاسيتس - Tacitus» و«سالوست - Sallust» و«ليفيوس Livy»، وفي خطبِ «شيشرون - Cicero».. إنهم كثيراً ما تحدَّثوا عن مؤامراتِ العبيد والنساء والأجانب ضد النخبِ الرومانية... وشاعت نظريّاتُ المُؤامرة في العصور الوسطى. لقد كان الكثير يشْتَبِهُون في أنّ جماعات سرية مثل «المستنيرون - Illuminati» التي انطلقت في الأصل في «بافاريا - Bavaria» تسيطر على العالم من خلال شبكة داخلية من الاتّصالاتِ ومجموعاتٍ أماميّة. ونشر آخرون فكرة «فرية الدم - blood libel»... وأعطى كتابُ «Malleus Maleficarum» (مطرقة الساحرات) لـ«هاينرش كريمر - Heinrich Kramer» زخماً واسعاً لمطاردةِ السّاحراتِ على نطاقٍ واسعٍ في أوروبا، بدعوى أن الساحراتِ يتآمرن مع الشيطان...

لقد تخلَّلت نظريّاتُ المُؤامرة تاريخَ البشريّة منذ عصرِ الصيادين إلى العصر الحديث. إننا اليوم أقلّ عرضة من أسلافنا للقتل على يد أعدائنا، بسبب اختلافاتنا، ونتمتّعُ بحمايةٍ جيّدةٍ نسبيّاً بواسطة تشريعاتٍ قانونية، ومع ذلك فإنّ حقيقة أنّ واقعنا تغيّر لا تعني أنّ دماغنا الذي ورثناه عن أسلافنا وتطوَّر، قد تغيّر. هذه هي الفكرة الأساسيّة لعدم التوافق التطوُّري. فعَلَى مدى الـ 12000 سنة الماضية تغيّرت الطريقة التي يعيش وفقها البشرُ بسرعة كبيرة، ولكنّ هذه الفترة ليست سوى جزءٍ بسيطٍ من التاريخ. ولذلك فإنّ ميولاتنا الفطرية لم تتغيّر كثيراً. لقد تكيَّفت أدمغتُنا مع بيئة العصر الحجريّ في حين أننا نعيش في العصر الحديث...

لقد كانت تساور أسلافَنا بسهولة شكوكٌ حول قبيلةٍ مجاورةٍ مختلفةٍ يمكن أنْ تنقذَ حياتهم. فكانوا يهاجرون بحثاً عن السلامة قبل أنْ تهاجمهم هجوماً قاتلاً. كذلك الناسُ في العصر الحديث. إنهم يحذرون ويشكّون، دائماً وبسهولة، في المجموعاتِ المختلفة التي يمكن أنْ تكون مجموعة من الأطباءِ أو العلماء أو شركاتِ الأدوية حتّى إنهم يرفضون اللقاحاتِ والعلاجاتِ المنقذة للحياة. وقد تكون تلك المجموعاتُ إثنيةً، مضخمين بذلك كراهية الأجانبِ والتمييزَ وسياساتِ الإقصاء.

إنّ نظريّات المُؤامرة شائعة في جميع الثقافاتِ، في جميع أنحاء العالم... وإنّ جوهرها النفسي كلّها هو نفسه. فالناس يبنون افتراضات حول كيفية تآمر مجموعة مختلفة سرّاً لإلحاق الأذى بهم أو خداعهم. وهكذا، فإنّ نظريّات المُؤامرة الحديثة هي نظريّاتٌ متجذِّرة في غرائزنا الفطريّة القديمة التي نصنِّف في ضوئها العالمَ إلى «نحن» مقابل «هم».

يساعدنا هذا التحليل في تفسير انجذابِ الحركاتِ الشعبويّة لنظريّات المُؤامرة التي تصف الصراع الأَبدي بين المواطنين العاديين المجتهدين والنخبة الفاسدة. فعلى الرغم من أنّ الشعبويّة قد تمتدّ لتشملَ الطيفَ السياسيَّ كلّه، فإنّ الحركاتِ الشعبويّة اليمينية المُتطرِّفة على وجهِ الخصوص هي التي تميل إلى شيطنة الأقلّياتِ العرقيّة أو الدينيّة وتعتبرُها مجموعاتٍ معادية. وتبيّن لنا أفكارُ تيرنر (Hal Turner) حول حريق نوتردام كيف تغذِّي نظريّات المُؤامرة مشاعر كراهية الأجانب والأقلّيّات. قد تكون نظريّات المُؤامرة من العواملِ التي ساهمت في النجاحِ الانتخابيِّ الأخير للحركات الشعبويّة المُتزايدة في المجتمعاتِ الحديثة...

وفي حين يرى كثيرٌ من الناس التعدُّدية ظاهرةً إيجابيّة فإنَّ عدداً غير قليل من الناس يعتبرها تهديداً، فهم يشعرون أنَّ جماعتهم الخاصّة معرَّضة للتهديد من الغرباء، وهو الأمر الذي يمهِّد الطريقَ لنظريّات المُؤامرة كمحفِّز وكأداة شعبويّة.. تُغذِّي هذه النظريّات إذن الخطابَ الشعبويَّ الذي يعزِّز المشاعر الرافضة للهجرة والعولمة، والذي يبشّر بإعادةِ تثبيت مجد الأمّة السابق...

إنّ الناسَ مختلفون في مدى اعتقادهم في صحّة نظريّات المُؤامرة. بعضُهم ينشط على «مواقع الويب المُتآمرة - conspiracy websites» ويفترض أنّ وراء كلّ ما يحدث في العالم مؤامرة، في حين أنّ آخرين يشكّكون في معظم نظريّات المُؤامرة ويميلون إلى رفضها.

هذا الاختلاف في الموقف يُثير سؤالاً: إذا كان هناك ميلٌ للاعتقاد في أنّ نظريّات المُؤامرة قد تطوَّرت من خلال الانتقاء الطبيعي أفلا ينبغي لنا جميعاً أن نصدقها بالقدر نفسه ؟

في الواقع، تُعَدُّ الاختلافاتُ الفرديّة شرطاً أساسيّاً لحدوث الانتخاب الطبيعيّ... ولكنَّ وعينا بأنّ نظريّاتِ المُؤامرة قد تطوَّرت لسببٍ وجيه في الماضي لا يعني أنه من المُستحسن الاعتقادُ في صحّتها في الوقت الحاضر... وبالتالي فإنّه مثلما يحثُّنا الأطباءُ اليوم على التغلُّب على شهيَّتنا المُتطوِّرة للسكر، يمكن أنْ يكون التحدِّي المستقبلي المهمّ هو التغلُّب على إرثنا التطوُّري الذي يدفعنا إلى الاعتقادِ في نظريّات المُؤامرة كلّما شعرنا بانعدامِ الأمن...

■ جان وليام فان بروايجن*

□ **ترجمة:** رضا الأبيض

المصدر:

https://aeon.co/essays/how-conspiracy-theories-evolved-from-our-drive-for-survival

04-11-2019

*بروايجين Jan-Willem van Prooijen أستاذ مشارك في علم النفس الاجتماعيّ والتنظيميّ بالجامعة الحرّة بأمستردام. ومحرّر مساعد في مجلّة Personality and Social Psychology Bulletin. من مؤلَّفاته:

The Psychology of Conspiracy Theories 2018، و The Moral Punishment Instinct 2018..

مشروع جامعة كامبريدج

المُؤامَرة والديموقراطيّة

تعتبر النظريّات والاعتقادات حول المُؤامَرات سمةَ المجتمعاتِ الحديثة، إنها دليلٌ على حقيقةِ وجود المُؤامَرات في الماضي والحاضر. يُشير انتشار نظريّات المُؤامَرة في القرن الحادي والعشرين إلى أنِ العديدَ من العوامل تعمل على إنتاجها، وأن دراستها توفر فرصاً لفهم كيف يفهمُ الناس العالمَ ويعطونه معنىً؟ وكيف تعمل المجتمعاتُ وتُحرِّك/تتحرَّك؟.. ما الذي يخبرنا به انتشار نظريّات المُؤامَرة في ما يخص الثّقة في المجتمعاتِ الديموقراطيّة، والاختلافاتِ بين الثقافات والمجتمعات؟ كيف تغيَّرت المُؤامَرات ونظريّة المُؤامَرة على مَرّ القرون؟ وما هي العلاقة بينهما إنْ وُجدت؟ هل ظهرت نظريّات المُؤامَرة في لحظاتٍ مُعيَّنة من التاريخ، ولماذا؟

اجتذبت أحداث المشروع اهتماماً بالغاً من الأكاديميين ووسائل الإعلام وعامّة الناس، إذ تمَّت دعوة مدرائه إلى مجموعة من فعاليات التوعية العامّة لمناقشة المشروع من خلال وسائل الإعلام السمعيّة والبصريّة وخلال «مهرجان الأفكار»

على مدى خمس سنوات استكشفَ مشروعُ المُؤامَرة والديموقراطيّة[1] (C&D)، هذه الأسئلة وأسئلةً أخرى ذات الصّلة. لم يسعَ إلى كشفِ زيف نظريّات مؤامَرة مُعيَّنة، بل إلى توفير «تاريخ طبيعيّ» لنظريّة المُؤامَرة. وللقيام بذلك، جمع المشروع بين وجهات نظر المُؤرِّخين والمُنظِّرين السياسيين ومهندسيّ الإنترنت وغيرهم من التخصُّصات وأساليب التحقيق لإنتاج فهم أعمق وأكثر ثراءً لظاهرة رائعة ومحيّرة. سعت أعمالُ بحوثِ المشروع إلى تحديد طبيعةِ العلاقة بين المُؤامَرة والديموقراطيّة باعتماد تخصُّصات معرفية متعدِّدة ومبتكِرة تتناول جوانب مختلفةٍ ومتنوِّعةٍ. ولهذا الغرض تم إنشاء «مسارات بحث» لمُعالجة بعض الأسئلة الخاصّة بالضوابط والسماح بإجراء نقاشٍ مبتكر ومتعدِّد التخصُّصات في ما بين المُشاركين. نورد تلك المسارات كالآتي:
أوّلاً، تعريف ودراسة نظريّات المُؤامَرة والمُؤامَرات التي حدثت والترابط بينها، خاصّة منذ القرن الثامن عشر، في بريطانيا وأوروبا والولايات المتَّحدة الأميركية. يتساءل مسار البحث التاريخي عمّا إذا كان توسّع الفضاء العمومي وصعود الديموقراطيّة الجماهيرية منذ القرن الثامن عشر قد شجعا التحوُّل من ارتياب الحكومة في المُؤامَرات الشعبيّة إلى الشكّ الشعبيّ في مؤامَرات الحكومة، وإذا كان الأمر كذلك، فما السبب. تكلّف بهذا المبحث «ريتشارد إيفانز - Richard Evans»، الباحث الرئيسي (PI)، والباحثان: «راشيل ج. هوفمان - Rachel G. Hoffman» و«أندرو ماكنزي-ماكارج - Andrew McKenzie-McHarg».

ثانياً، يبحث مسار البحث النظريّ السياسيّ إسهام الفلاسفة في تحليل نظريّات المُؤامَرة وعلاقتها بالديموقراطيّة. بناءً على التساؤل إنْ كان يمكن الدفاع، من حيث المبدأ، عن نظريّات المُؤامَرة من الناحية الفلسفيّة. أنجز هذا البحث المدير الثاني لمشروع المُؤامَرة والديموقراطيّة «ديفيد رانسيمان - David Runciman»، «ألفريد مور - Alfred Moore» و«هوجو دروشون - Hugo Drochon».

ثالثاً، يتعلَّق هذا المسار ببحث نظريّة الإنترنت، إذ ينظر في تأثير الإنترنت على نظريّات المُؤامَرة. فيتساءل عن استحالة التحكُّم في الإنترنت وتوسيع/إزالة جميع الضوابط الخاصّة بالتكاثر الهائل لنظريّات المُؤامَرة. إذا كان هذا هو الحال، ما هي الجهات الفاعلة المعنية وكيف تنتشر نظريّات المُؤامَرة في عالم الإنترنت؟ تكلَّف بالبحث المدير المساعد «جون نوتون - John Naughton» و«ثيودور هونج - Theodore Hong».

رابعاً، يهدف مسار أبحاث الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة إلى توسيع النطاقِ الجغرافيّ لعلاقة المُؤامَرة بالديموقراطيّة، ويغني مقاربتها المنهجية. يتساءل عمّا يمكن أن نتعلَّمه من الإثنوغرافيا المُفصّلة لنظريّات المُؤامَرة المُحدّدة والمتداولة في الفترة المُعاصِرة. انخرط في هذا البحث «نانيكا ماثور - Nayanika Mathur» الذي يدرس نظريّات المُؤامَرة الناشئة عن إدخال بطاقات الهويّة الوطنيّة في الهند والمملكة المتَّحدة.



اجتذبت أحداث المشروع اهتماماً بالغاً من الأكاديميين ووسائل الإعلام وعامّة الناس، إذ تمَّت دعوة مدرائه إلى مجموعة من فعاليات التوعية العامّة لمناقشة المشروع من خلال وسائل الإعلام السمعيّة والبصريّة وخلال «مهرجان الأفكار - The Festival of Ideas». أثارت جميع أنشطة المُشاركة العامّة اهتماماً واسعاً تراوح بين التعليقات من قِبل منظِّريّ نظريّة المُؤامَرة والدعوة إلى البرامج التليفزيونيّة[2]. فمنذ بدايته أثار المشروع اهتمام الناس، إذ دأب الصحافيون والزوار والزملاء الأكاديميون والجمهور بانتظامٍ على وضع أسئلة مثل: ما تعريف نظريّة المُؤامَرة؟ ماذا اكتَشف الباحثون في المشروع؟ هل نظريّات المُؤامَرة سيئة للديموقراطيّة؟ هل تصرَّف لي هارفي أوزوالد بمفرده؟ ما الفرق بين المُؤامَرة وغيرها من أشكالِ العمل الجماعي مثل التواطؤ؟ ما الذي يجعل مؤامرة ناجحة؟...

خُصِّصَتْ الفترة ما بين 2013 و2015 لتعريف وتحديد نظريّة المُؤامَرة وتحليل بعض المُؤامَرات، ولم يتم تناول العلاقة بين المُؤامَرة والديموقراطيّة إلّا ابتداءً من شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2015. خصّت المناقشات في البداية عبور الحدود الغامضة بين المُؤامَرة والخداع، أو بين قمع الحرّيّة من قِبل ديكتاتورية قد تكون أعمالها الداخلية سريّة لكن نواياها الفعلية واضحة للجميع، أياً كان ما تعلنه على الملأ (فالوعد «باستعادة الديموقراطيّة في أقرب وقتٍ ممكن» الذي قدّمه قادة الانقلابات العسكرية نادراً ما يخدع أيّ شخص). ثم شُرِعَ في النظر في أنواعٍ مختلفة من المُؤامَرات ومتغيِّرات فرعية لها.

يمكن تعريف المُؤامَرة قانونياً باعتبارها: «اتفاق بين شخصين أو أكثر على ارتكاب جريمة في المستقبل. قد يشترط القانون الجنائي في بعض البلدان، أو في بعض المُؤامَرات أن يكون هناك فعلٌ علنيٌّ واحدٌ على الأقلّ قد تحقَّق لتعزيز هذا الاتفاق ليشكِّل جريمة. لا يوجد حَدٌّ لعدد المُشتركين في المُؤامَرة، ولا يشترط، في معظم البلدان، اتخاذ أي خطوات لتنفيذ الخطة». وتعرَّف مدنياً: (يُشار إليها أحياناً بالتواطؤ) باعتبارها اتفاقاً بين أشخاص لخداع غيرهم، أو تضليلهم، أو الاحتيال على حقوقهم القانونيّة، أو للحصول على ميزة غير عادلة. أمّا سياسيّاً فتعني: تحدِّي مجموعة من الأشخاص بهدف الانقلاب أو الإطاحة بسُلطة سياسيّة قائمة.

وتعتبر نظريّة المُؤامَرة محاولةً لتفسير حدث أو سلسلة من الأحداث أو ظاهرة من نوع ما، كنتيجة لمؤامرة سريّة تهدف إلى حرمان الأشخاص من المالِ أو الحرّيّة أو السُّلطة أو المعرفة بشكلٍ غير قانوني. إنها شكلٌ من أشكالِ المعرفة البديلة التي تعتبر المعرفة التي ينتجها الخبراء في شأن أحداث غير موثوقة؛ تفترض نظريّات المُؤامَرة «مؤسَّسة» تنتج المعرفة «الرَّسميّة»، وغالباً ما يكون الدافع وراء ذلك هو إخفاء «الحقيقة» حول شيءٍ ما. غالباً ما يؤكِّد أولئك الذين يستنبطون نظريّات المُؤامَرة أن الأشخاص العاديين غافلون عن المعرفة «الرَّسميّة»، وأن المُنظِّرين وحدهم لديهم الحَقُّ في الوصولِ إلى الحقيقة.

هكذا تمثِّل نظريّة المُؤامَرة وسيلةً لفهم العالم، أي «تفسير مقترح لبعض الأحداث التاريخيّة (أو الأحداث) بلغة سببية دالة لمجموعةٍ صغيرةٍ من الأشخاص -المتآمرين- الذين يتصرَّفون سرًّا... تُوسم نظريّة المُؤامَرة بكونها «نظريّة»، لأنها تقدِّم تفسيراً للحدث المعني. إنها تقترح أسباباً لوقوع الحدث... (لا يلزم أن تدعي أن المُتآمرين جميعهم أقوياء، بل فقط أنهم لعبوا دوراً محورياً في وقوع هذا الحدث... في الواقع، نظراً لأن المُتآمرين ليسوا قادرين تماماً، فعليهم فعل ذلك سرًّا، فإذا تصرَّفوا في الأماكن العامّة، سيمنعهم الآخرون... [و] يجب أن تكون مجموعة المُتآمرين صغيرة، على الرغم من أن الحدود القصوى غامضةٌ بالضرورة».

عموماً يمكن تصنيف مواضيع جلسات النقاش والموائد المستديرة والمحاضرات المفتوحة التي تمّت خلال مشروع المُؤامَرة والديموقراطيّة إلى ثلاثة أنواع، يتعلّق النوع الأوّل بتعريف المُؤامَرة من خلال النظريّات المُتناولة وتحديد أوصافها ومميزاتها الإيجابية والسلبية؛ في حين يتعلّق النوع الثاني بعلاقات المُؤامَرة ونظريّات المُؤامَرة بالميادين المعرفية المُختلفة كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، والإعلام والإعلاميات، والأيديولوجيا، والعلم والأنظمة السياسيّة؛ ويتضمّن النوع الثالث الأمثلة التوضيحية أو التحليلية لنظريّة المُؤامَرة في مختلف أبعادها الإنسانيّة. وعليه تدخل ضمن النوع الأوّل العناوين البحثيّة الآتية:

1) التعريف: ما هي المُؤامَرة؟ ظهور «نظريّة المُؤامَرة»؛ المُؤامَرات الخام؟ مناخ المُؤامَرة؛ تدهور نظريّات المُؤامَرة، هل هذا صحيح؟ حول رذائل وفضائل نظريّات المُؤامَرة؛ ما هي مشكلة نظريّات المُؤامَرة؟ هل يجب أن تصعد المُؤامَرة دائماً مباشرةً إلى القمّة؟ نظريّات المُؤامَرة القديمة لا تموت أبداً، بل تتغيّر فقط مع العصر؛ تكافؤ فرص نظريّات مؤامرة؟ التآمر باعتباره حكامة؛ هل نظريّات المُؤامَرة للخاسرين تماماً؟ جماليات نظريّات المُؤامَرة؛ إدراك جمالية «مناهضة للحكومة»؛ مُنظِّر المُؤامَرة يدخل صدمة الحكومة! بعد فواتِ الأوان وعيوبها (المحدثة)؛ هل يمكننا التمييز بين المُؤامَرات وأشكال العمل الجماعيّ الأخرى؟ قائمة الانتظار التآمرية؟ المُتهكمون ومنظرو المُؤامَرة؛ دليل الدمى لنظريّة المُؤامَرة؛ الكأس المسمومة لنظريّة المُؤامَرة المضادة للثورة؛ نظريّات المُؤامَرة بين الشكوك العَلمانية + الخلاص الديني؛ فجوات المعرفة: الأسس الحديثة المُبكِّرة؛ ظهور المذنب فيلا الغريب «يغطي» على بزوغ نظريّات مؤامَرة؛ نظريّات المُؤامَرة الأوروبيّة؛ مَنْ يؤمِنُ بنظريّات المُؤامَرة؟ كيف تدعم نظريّات المُؤامَرة ادّعاء الحقيقة؛ نهج حسابي للجدارة بالثقة؛ هل أنت جاد؟: قياس الاعتقاد في نظريّات المُؤامَرة؛ المُراقبة والتحقُّق من الحقائق؛ خريطة مؤشِّرات ترابط التعاليق؛ «الكذب في الظلام: القصص التي نرويها لإبقاء أنفسنا عقلانيين»؛ «الإنكار»: كيفية التعامل مع نظريّة المُؤامَرة في عصر «ما بعد الحقيقة».

2) العلاقات مع نظريّة المُؤامَرة: هل تهدِّد نظريّات المُؤامَرة الديموقراطيّة؟ هل تتآمر الديموقراطيّة؟ نظريّات المُؤامَرة والمفاجآت والديموقراطيّة؛ كيف ترتبط نظريّات المُؤامَرة بالأنظمة غير الديموقراطيّة؟ الشيوعيّة والتآمر والمُراقبة؛ الدين ونظريّات المُؤامَرة؛ العلم والتآمر؛ العلم والتصوير المُعاد تدويره في نظريّات المُؤامَرة بعد 11 سبتمبر؛ المُؤامَرات التكنولوجيّة؛ كيف تنتشر الشائعات على الشبكات الإلكترونية؛ الصدف ونظريّات المُؤامَرة؛ علم نفس نظريّات المُؤامَرة؛ السلام مؤطّر في شكل مؤامرة؟ الشعوبيّة والحقيقة.

3) أمثلة توضيحية: منها: أكل البشر؛ ما حقّقه إدوارد سنودن حتى الآن؛ متى لا يكون الانقلاب انقلاباً؟ كلّ (نساء) رجال الرئيس؟؛ وفاة الدكتور ديفيد كيلي؛ رواية دون ديليلو «الميزان»؛ أغرب من الخيال: رجل المظلة واغتيال جون كنيدي؛ الأنطولوجيا المتوازية: حالة المبنى 7؛ 9/11 والأوساط الأكاديمية؛ «أسطورة الطعن في الظهر - Dolchstosslegende» البريطانية الجديدة؟ جون كنيدي وتراجع نظريّات المُؤامَرة؛ المُؤامَرات والتغطية والفشل: صيغة ووترغيت؛ وحيد القرن أو البنغلاديشي؟ نمط جنون العظمة لدى اليمين الهندوسي؛ لماذا نظريّات المُؤامَرة في أميركا ليست في تزايد رغم كلّ شيء؛ تغيُّر المناخ ونظريّة المُؤامَرة؛ المحافظون الأنجلو أميركيين والتهديد عبر الأطلسي؛ نظريّات المُؤامَرة الأميركية؛ إنكار الهولوكوست: نظريّة الأرض المسطّحة؟ نظريّات المُؤامَرة في فرنسا وإيطاليا؛ فيلم «المافيا والتآمر»؛ الأصوات المسروقة، الأشباح السريّة والنفط المخفي؛ بروتوكولات حكماء صهيون: الحقائق المحيطة بالخيال؛ بارانويا نظريّة المُؤامَرة في رواية مارك توين؛ «غثيان في نيويورك: مكتب الأبحاث الفيدرالي وجهاز الاستخبارات الأميركيين ضد ألبير كامي وسارتر»؛ أكبر قضية أرجنتينية؟ إذن ما الذي يكمن وراء هوس تخفيض العجز؟؛ السينما: عن الحكايات البرية والغضب والتآمر؛ المُؤامَرات الحقيقية والمُتخيَّلة في الثورة الفرنسيّة؛ «الشعبويين والتقنوقراط: الخصومة المفتوحة، الانتماءات الخفيّة»؛ كان هتلر والنازيون يحتلون مكاناً بارزاً في المخدرات - نظريّة عصر «الحقائق البديلة»؛ نظريّات المُؤامَرة ومُعاداة السامية...

■ يوسف تيبس

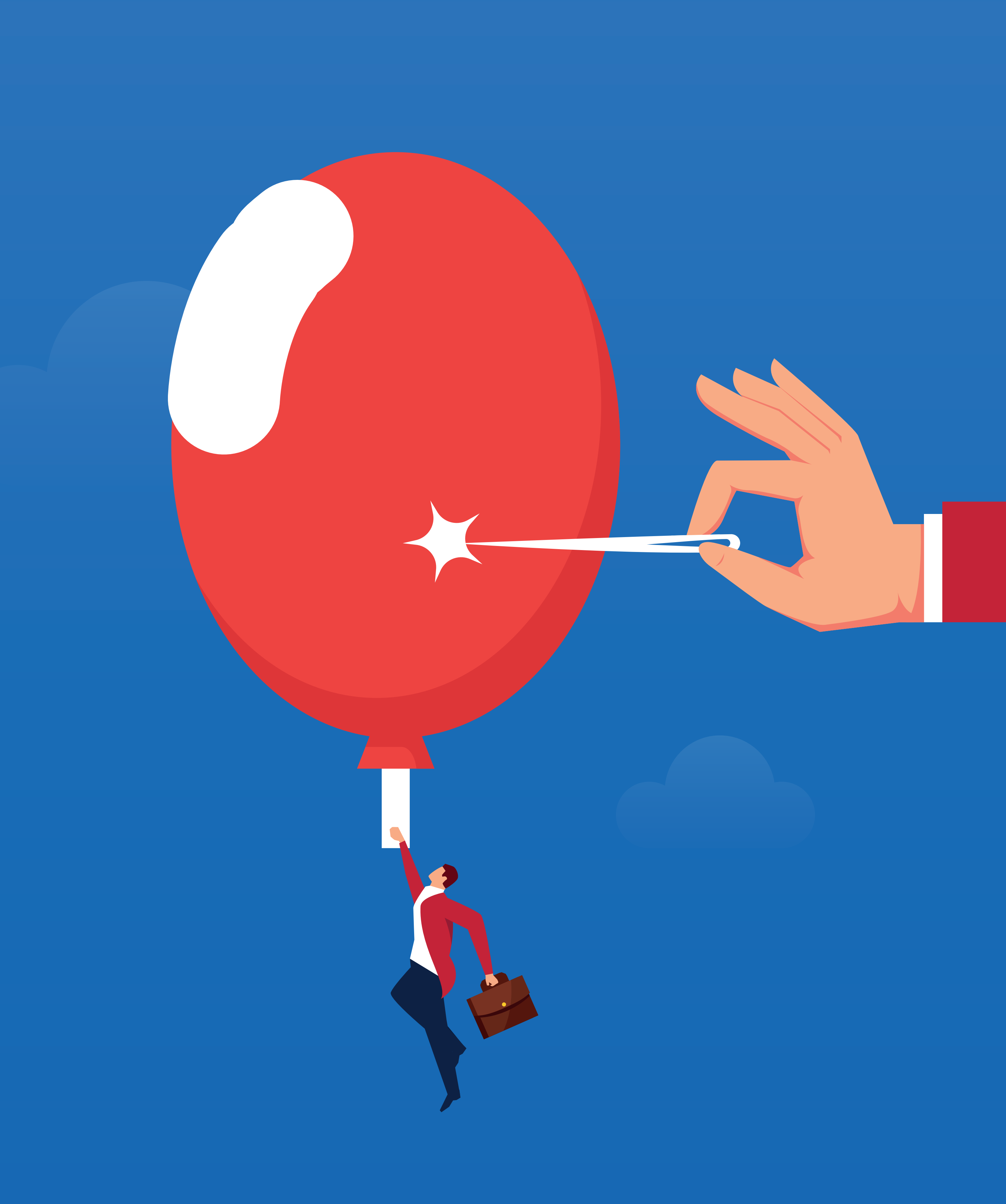


الهوامش:

1 - احتضنه مركز الأبحاث في الفنون والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّات (CRASSH) بجامعة كامبريدج ما بين 1 يناير 2013 ويونيو 2018، بدعم من منظّمة ليفيرهوم تراست (Trust Leverhulme).

2 - يمكن الاطلاع على مختلف الأنشطة التي أنجزها المُشاركون في المشروع على المُدوّنة الخاصة به من خلال الرابط:

http://www.conspiracyanddemocracy.org/blog/



تصوُّر المُؤامَرة العالميّة

أسطورة حديثة في مواجهة اللايقين

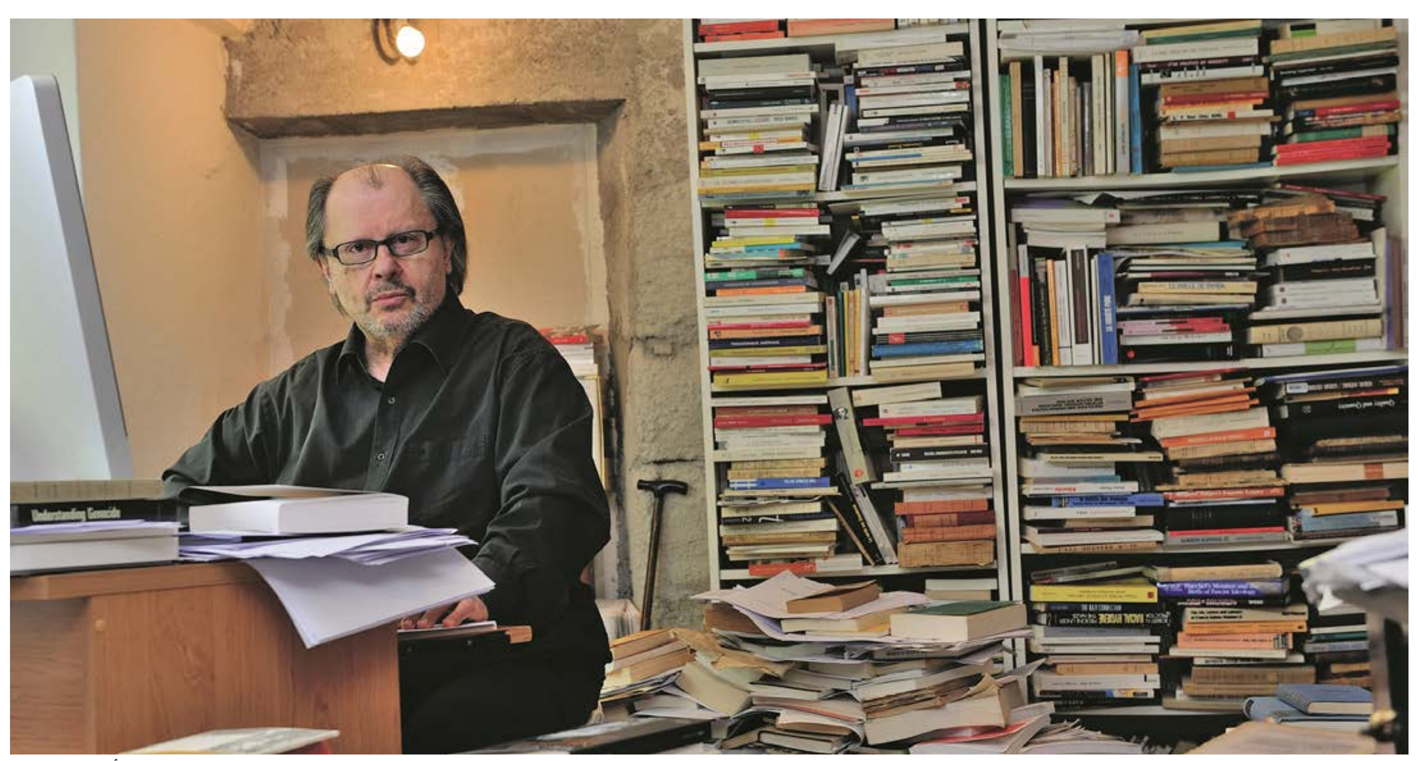
يمثِّل كتاب «تصوُّر المُؤامَرة العالميّة: عناصر أسطورة حديثة»[1] للمُؤرِّخ وعالم السياسة الفرنسيّ «بيير أندريه تغاييف - Pierre-André Taguieff» واحداً من أبرز الكتب الحديثة التي حلَّلت فكر المُؤامَرة في أبعاده السياسيّة، النفسيّة والاجتماعيّة ونظَّرت إليه كأسطورةٍ مُعاصرة مرتبطة بانهيار السرديّات الكبرى ضمن شرط ما بعد الحداثة وملاذاً «سهلاً» للانهزامية والمظلوميّة خلالَ العصر الرأسماليّ. فما هي الشروط الذاتيّة والموضوعيّة التي حوَّلت نظريّة المُؤامَرة إلى أسطورةٍ سياسيّة واجتماعيّة مُعاصرة؟ وأيّ انعكاسٍ لنسق أسطرة العالم على تطوُّر الفكر النقديّ؟ وما هي العوامِل والسياقات المغذية لفَكر المُؤامَرة وفقاً لبيير أندريه تغاييف؟

في مقالٍ صدر لهما سنة 2011 بمجلّة «مجتمعات - Sociétés» الفرنسية[2]، أشار عالما الاجتماع الكوريان «بارك يونغ هو - Park Jung Ho» و«تشون سانج جين - Chun Sang Jin» إلى إمكانية انجرار علم الاجتماع النقديّ، المُمارَس منذ النصف الثاني من القرن الماضي، نحو فكر المُؤامَرة بالشكل الذي جعل النظريّة الاجتماعيّة محاكاة لنظريّة المُؤامَرة أو حول النظريّة السوسيولوجيّة إلى نظريّة سوسيولوجيّة للمؤامَرة[3] في ثوب نقد الهيمنة والمهيمنين. في الواقع، ووفقاً لمنطق اشتغال المعرفة العلميّة، تقترن نظريّة المُؤامَرة بمنطق الحسّ المشترك، إلّا أن سيطرة ما يسمِّيه بيير أندريه تغاييف «اليسارية الثقافيّة -[4] Le gauchisme culturel» على مجال إنتاج المعرفة السوسيولوجية قد نقل الممارسة العلميّة من مستوى تفسير واقع الهيمنة السياسيّة والاقتصاديّة إلى رهان الكشف عن القوى المهيمنة وفضحها، وبالتالي السقوط في فخ المعرفة العامّية[5] وتفسير النسق العام لإنتاج العالم الاجتماعيّ والاقتصاديّ من منظور نظريّة المُؤامَرة.



يدين علم الاجتماع النقديّ في شقٍّ كبيرٍ من ممارسته للنسق الماركسي الذي يربط الهيمنة بطبيعة البنيات السياسيّة والاقتصادية المُتحكِّمة في إنتاج العالم الاجتماعيّ، الأمر الذين جعله موضع نقاش كبير طيلة العقود الثلاثة الأخيرة. يشتغل علم الاجتماع النقديّ وفقاً لروح يسارية تربط إنتاج المعرفة بالرغبة في تغيير العالم الاجتماعيّ لصالح المهيمن عليهم والمضطهدين ما يسقطه في منطق القول بوجود أيادٍ خفيّة تحرِّك البنيات الفوقية. بما أن حقول العالم الاجتماعيّ تقوم على مبدأ الصِّراع الاجتماعيّ حول الرساميل والمصالح المختلفة، فإن الفاعلين في إنتاجها يلجؤون إلى استراتيجيات متنوِّعة لضمان الهيمنة الجماعية على المستويات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة... تقوم على فكرة الجهل (التجهيل) بوجود قوة محرِّكة. بالنسبة لعالم الاجتماع الفرنسيّ «بيير بورديو - Pierre Bourdieu»، تكمن مهمَّة علم الاجتماع في إزعاج وفضح منطق لعب هذه الفئة المهيمنة. وبالتالي، لا يمكن تمثّل العالم الاجتماعيّ إلّا من خلال الوعي بالقوى المحرِّكة؛ أي تمثّل الواقع الاجتماعيّ من خلال المُؤامَرة[6]!

لقد أفقد التركيز على منطق الحتمية، وهيمنة البنيات والارتهان بالنقد، معظم علوم الاجتماع



بيير أندريه تغاييف ▲

النقديّة شرعيتها العلمية والموضوعية من خلال تجاوز الدراسة العلمية لفكر المُؤامَرة إلى «الإيمان» بمركزيته في إنتاج العالم الاجتماعيّ، فيما يشبه عودة سحر المُؤامَرة والأسطورة ليهيمن على منطق الممارسة العلميّة. وأكثر من ذلك، ظلّت هذه التخصُّصات تسبح في فلك مطاردة الخيال والأشباح الماورائية للعالم الاجتماعيّ وغابت عنها النتائج العملية المركّزة على منطق فعل الفاعل وعقلنة السلوكات والتنظيمات الاجتماعيّة، ما حولها إلى تقليد لنظريّة المُؤامَرة في ثوبٍ أكاديمي ونقديّ بلغة بيير أندريه تغاييف[7]... وكأن الدفاع عن المظلومين والمُضطهدين مبرِّرٌ كافٍ للشرعنة العلمية للمؤامرات والأساطير المُعاصِرة.

في سنة 2006، أظهر مؤرِّخ الأفكار وعالم السياسة الفرنسيّ «بيير أندريه تغاييف» في كتابه المميّز «تصوُّر المُؤامَرة العالميّة: عناصر أسطورة حديثة» أن فكر المُؤامَرة تحوَّل إلى ما يُشبه عقيدة الخاسر والمُضطهد خلال العصر الحالي، وأضحت نظريّة المُؤامَرة تتغذّى على اللايقين لتطال مختلف جوانب الحياة الإنسانيّة بحثاً عن تفسير الأحداث والوقائع العصية على الفهم (دون العودة إلى المعرفة العلميّة). بهذا المعنى، نكون أمام أسطورة مُعاصِرة لازمت تحوُّلات شرط ما بعد الحداثة وسيادة اللايقين والتشكيك في الذات، العقل، المؤسَّسات والعالم. في حقيقة الأمر، يرفض تغاييف القول بمصطلح «نظريّة المُؤامَرة» (معرفياً)، لأننا أمام طريقة تفكير وعقلية قريبة إلى البارانويا الجمعية تُنسب إلى موضوع يريد الفرد استبعاده ونوع من القص المفسّر والمضلّل في الآن نفسه لأحداثٍ صادمة أو غير مفسّرة وغير مقبولة[8]. وفقاً لهذا المنظور، يمكن إدراج فكر المُؤامَرة في خانة الأساطير وتاريخ الأفكار الملازمة لتاريخ البشريّة أكثر من القول بكونه نظريّة قائمة على أسس عقلية أو موضوعية.

بالإضافة إلى نقده لوهن الممارسة السياسية المُعاصِرة وتربّص فكر المُؤامَرة بشروط إنتاجها، انجرار الفكر النقديّ نحو الدفاع عن فكر المُؤامَرة ونقله من مجال الحسّ المشترك نحو مجال الممارسة العلميّة وإيجاد بعض كبار مفكّري العصر في المُؤامَرة مناسبة لتفسير نظريّاتهم وأفكارهم المختلفة حول الهيمنة والسيطرة العالميّة (بورديو، تشومسكي...)، يقدِّم بيير أندريه تغاييف خمسة سياقات وعوامل ووضعيات مفسّرة لتحوُّل المُؤامَرة إلى أسطورةٍ سياسيّة خلال العصر الراهن[9]:

- أوّلاً، تعدُّدية المجال العام والانفتاح على آراء الأَقلّيّات، المعتقدات المُهمّشة، الأوهام والأساطير وما يفرضه ذلك من قبول للاختلاف وتنوُّع في الآراء وانفتاح على الآخر. بطبيعة الحال، يتعلَّق الأمر هنا بقيم سياسيّة وإنسانيّة سامية تتماشى ورهان التنوير وعقلنة الحياة العامّة، لكن حينما نتحدَّث عن منطق قبول واحترام أي قول كيفما كان وفقاً لمبدأ «لما لا» فذلك سيقودنا حتماً نحو سيادة منطق الشعبوية وانبعاث فكر المُؤامَرة.

- ثانياً، إغراءات النسبية الراديكالية والانخراط في عصر الشكّ واللايقين الكوني. في سياق انهيار السرديّات الكبرى، انتشرت «عدمية معرفيّة تجرِّد مفهوم الحقيقة من معانيه»، بلغة تغاييف، في شكل ثقافة شعبيّة كونية تستند إلى الثورة الرَّقميّة ومقولات النسبية من أجل تبرير فكر المُؤامَرة بإيعاز من العلوم الاجتماعيّة. لقد انتقلت البشرية خلال العقود الأربعة الأخيرة نحو منطق القول بالتفسيرات عوض التركيز على الحقائق وتحوَّلت هذه الأخيرة إلى ما يشبه المُعتقدات النسبية القابلة للتزوير والتلاعب في أي زمانٍ ومكانٍ؛ وكأن لكلّ

واحد حقيقته الخاصّة، الأمر الذي يفتح المجال أمام مناخٍ جديدة من العدمية تعزّز فكر المُؤامَرة في اتّجاهٍ كوني.

- ثالثاً، تأثير الثورة الرّقميّة والمعلوماتيّة في سرعة انتشار وتداول الأفكار والمعلومات. أضحت المعلومات والأخبار الزائفة أو الحقيقيّة تنتشر بسرعةٍ كبيرة تسبق الحدث نفسه، في حين أن تحديد الحقائق والتأكّد منها يتطلّب وقتاً كبيراً. نتيجة لهذا، تأتي عملية النقد متأخّرة عن الحقيقة ولا يتم اللجوء إليها إلّا بعد انتشار الأخبار الزائفة والخاطئة والتسليم بها على نطاقٍ واسع، الأمر الذي يحوِّل الثورة الرّقميّة إلى عامل مساعد على أسطرة فكر المُؤامَرة وشعبويّة الحقيقة في عالم الأنفوسفير.

- رابعاً، انتشار المعلومات غير المُنظَّمة أو المُتسلسلة. من الطبيعي أن يترافق التضخم في المعلومات والأخبار مع القلق واللايقين إزاء معاني ودلالات وحدود الحقيقة. يقترح تغاييف المعادلة التالية لتفسير هذا الوضع: كلّما قدَّمت وسائل الإعلام مزيداً من المعلومات، زاد عدد المستهلكين الذين «يفترضون» أن المهيمنين يخفون عنهم المعلومات «الحقيقية». بهذا المعنى، يشتغل فكر المُؤامَرة في نطاق «المناطق الرمادية» (أي الأسئلة والقضايا التي لم يتم الإجابة عنها) والرغبة في الشفافية والبحث عن الحقيقة، من خلال مناشدة طريق الغموض وإطلاق العنان للخيال الجمعيّ والشعبويّ الذي يتغذّى على الخوف الجماهيري من الخديعة وغياب الحقيقة.

- خامساً، التوافق بين منطق اشتغال الإعلام المُعاصِر والرهانات السياسيّة والاقتصاديّة العامّة. يميل دعاة المُؤامَرة إلى الاعتقاد بأن المعلومات الحقيقيّة لم تعد مرتبطة بالإعلام «الرّسميّ» بقدر ما أضحت مقترنة بالعالم الرّقميّ المفتوح والحرّ، بالشكل الذي حوَّل بعض رموز فكر المُؤامَرة إلى «مقاومين شعبيين» للتضليل العام، وباحثين عن الحقيقة الغائبة وأبطالٍ في مغامرةٍ عظيمة هي بالضرورة إحياء للأسطورة في صورتها العصريّة. لذلك، يجب الانتباه إلى أن فكر المُؤامَرة هو صناعة فكريّة وأيديولوجيّة مرتبطة بالنخب المُثقَّفة، أكثر ممّا هو نتيجة تاريخيّة لتحوُّلات الحسّ المشترك، التي وجدت في هذه الأسطورة ملاذاً لتفسير ما لا يقبل التفسير ونصّبت نفسها وصية على المعنى والوجود والحقيقة في العصر الرّقميّ.



كما أن هناك مَنْ يسعى لخداع الناس، هناك مَنْ هم على استعداد للانخداع بسهولة، يذكرنا نيكولا ماكيافيل. لقد تحوَّل الشكّ من أجل بلوغ الحقيقة إلى شكّ من أجل الشكّ يهدِّد قروناً وقروناً من التراكمات الفكريّة والعلميّة لصالح أساطير تتغذَّى على شكّنا وخوفنا ومشاعرنا الإنسانيّة واللايقين الذي نعايشه في عصر الثورة الحضريّة والصناعيّة. لهذا، أصبح الاعتقاد بأن «الحقيقة موجودة في مكانٍ آخر وخفي» دليلاً واضحاً على الانجرار نحو المُؤامَرة والتضليل والتشكيك في الحقيقة نفسها.

ختاماً، إننا في هذا الصدد لا ننفي إمكانية وجود مؤامَرات ملازمة لتاريخ البشريّة (فاشلة أو ناجحة)، كما يذكّرنا بيير أندريه تغاييف نفسه، لكننا نرفض كذلك إدراج المُؤامَرة في خانة النظريّات العلمويّة والأيدولوجيّة المؤطرة لمنطق تفاعلنا مع حقيقة ذواتنا، الآخرين، الطبيعة والعالم. بالإضافة إلى هذا، لا يعني ربط فكر المُؤامَرة بالعلوم الاجتماعيّة النقديّة أن هذه الأخيرة تتوافق ونظريّة المُؤامَرة، وإنما يمثِّل دليلاً على كون المنحى الذي اتخذه علم الاجتماع النقديّ للكشف عن الشروط الموضوعيّة لإنتاج الهيمنة وعملها قد أسقطه في إعادة السحر إلى هذه الأسطورة عوضاً عن دراسة الشروط الموضوعية لعملها. لهذا، ما مِن حلّ لهذه الوضعية سوى الاعتراف باختراق فكر المُؤامَرة للحقل الأكاديمي كما مجال الحسّ المشترك، البحث عن الشروط الكفيلة بالحدِّ من الظاهرة بتغليب كفّة العلمية على مختلف الحسابات الأيديولوجية وتعزيز آليات التربية النقديّة الموضوعية الهادفة إلى حماية الأفراد والجماعات من خطر انتشار فكر المُؤامَرة ضمن عالم الأنفوسفير.

■ محمد الإدريسي

الهوامش:

1 - Pierre-André Taguieff, L'imaginaire du complot mondial, Aspects d'un mythe moderne, Paris, Mille et Une Nuits, 2006.

2 - Ho Park Jung, Jin Chun Sang, «La théorie du complot comme un simulacre de sciences sociales?», Sociétés, vol. 112, no. 2, 2011, pp. 147-161.

3 - ibid, p : 150.

4 - ibid.

5 - ibid, p : 151.

6 - ibid.

7 - Pierre-André Taguieff, L'imaginaire du complot mondial, ibid, pp : 12-19.

8 - Pierre-André Taguieff, Réflexions sur la pensée conspirationniste, revue raison pratique, 2016.

9 - ibid.

نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة

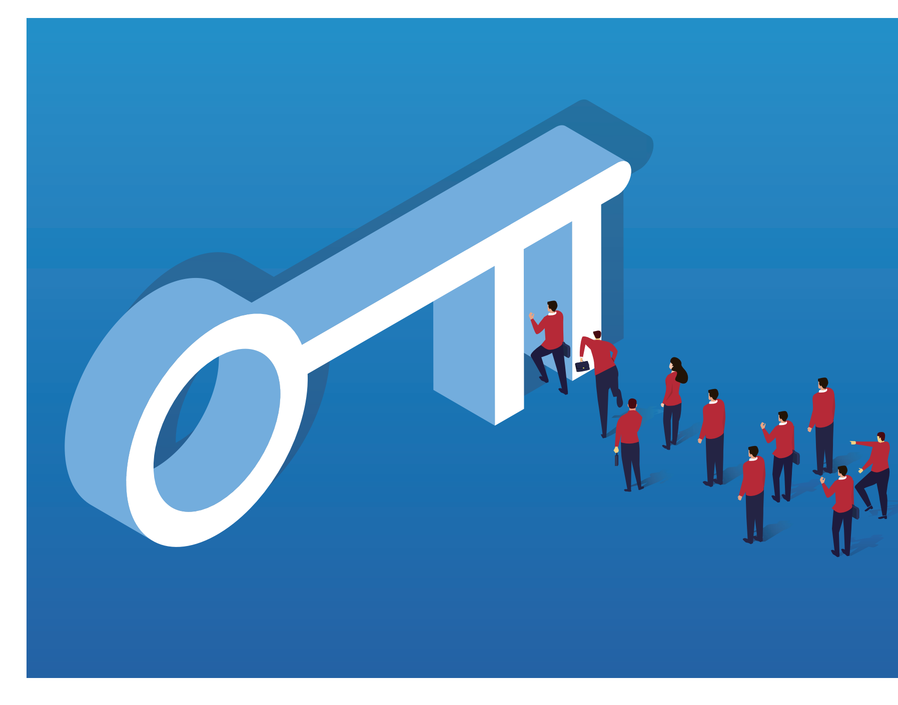

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

المسكوت عنه
في سردية التآمر

أدخلت المجتمعات العربيّة في متاهات وأنفاقٍ مُرْعِبَة. وهي متاهات تروم توقيف طموحات النهضة العربيّة، وهي في تصوُّرنا ليست مجرَّد نتيجة لمُؤامَرات خارجية، قدر ما تعتبر فِعلاً نساهم جميعاً في منحه الملامح العامّة التي يتَّسم بها..

مَنْ يتآمر على مَنْ؟

يجري في كثير من مقالات الرأي في الإعلام العربيّ، التي تتَّجه لتشخيص أنماط الصِّراع السياسيّ القائمة في عالمنا العربيّ وفي العالم أجمع، كثير من الإعلاء من نظريّة المُؤامَرة ومنحها القدرة على تفسير مختلف أشكال الصِّراع الدائرة في العالم. كما تقوم بعض الأبحاث والدراسات السياسيّة والاستراتيجيّة المُتعلِّقة بالعالم العربيّ، بتعميم منطق المُؤامَرة، منطلقة من أن الظواهر والأحداث الجارية اليوم، تُعَدُّ نتيجة لسلسلة من المُؤامَرات التي تروم تفجير المجتمع العربيّ والإطاحة بأنظمته



السياسيّة. ويقوم الذين يستخدمون مفردة المُؤامَرة كمفتاح للفهم والتفسير بالسكوت مقابل ذلك، عن الأسماء الكاملة للمُتآمرين والسكوت أيضاً، عن أسماء مَنْ تآمروا معهم، والاكتفاء بآليات في التعميم دون سند أو إثبات. فيتحوَّل التاريخ والصِّراع السياسيّ داخله إلى مجموعة من الألغاز.
تتخذ نظريّة المُؤامَرة في بعض الكتابات والتقارير صفة الشرط القادر على تفسير كلّ ما هو معقَّد وغامض، في مختلف أوجه آليات الصِّراع الجارية في المنطقة العربيّة، حيث يرى أصحاب التاريخ المُؤامَراتي أن كلّ ما حصل ويحصل بالأمس واليوم في عالمنا، يُعَدُّ نتيجة حتمية لتدبير مُقَدَّرٍ ومرتَّب سلفاً. إن انفجارات الميادين العربيّة مثلاً، وقد شملت سنة 2011 مجموعة من البلدان العربيّة، تُعَدُّ في نظرهم نتيجة تدبير جهاتٍ أجنبية. وقد حصلت ويتواصل حضورها مستهدفة تخريب المجتمع والدولة وإشاعة الفتنة. لا يلتفت راوي سردية المُؤامَرة إلى سياقات وشروط الحدث في أبعادها المُعقَّدة والمُركَّبة، ولا إلى مختلف التداعيات والدروس المستفادة من كلّ ما حصل، بل يكتفي بترديد حكاية المُؤامَرة متصوِّراً أنه وضع أصبعه على السرِّ المكنون.
يمكن أن نشير إلى أن نظريّة المُؤامَرة تُخْفِي مواقف وأسئلة أخرى، حيث يتم السكوت عن الأطراف المُتواطئة في فعل وأفعال التآمر، كما يتم السكوت عن التحوُّلات التي تقع بعد حصول التآمر، ويتم السكوت كذلك عن السياقات التي تلت الأفعال التي نُظِر إليها كأفعالٍ تآمرية، بحكم أن الذين يتحدَّثون عن المُؤامَرة يكتفون بالبدايات، أمّا الامتدادات



لا يلتفت راوي سردية المُؤامَرة إلى سياقات وشروط الحدث في أبعادها المُعقَّدة والمُركَّبة، ولا إلى مختلف التداعيات والدروس المستفادة من كلّ ما حصل، بل يكتفي بترديد حكاية المُؤامَرة متصوِّراً أنه وضع أصبعه على السرّ المكنون

والتداعيات فلا تعود في ملكية المُدَبِّر الأوّل، بل تسقط في أيدي مدبرين آخرين! والمُؤامَرات في التاريخ لا تظلّ في ملكية مَنْ يدبِّرُها عند انطلاقها، بل تتحوَّل ضمن عمليّات تنفيذها إلى أحداثٍ بمواصفاتٍ أخرى تتجاوز ترتيبات التدبير الأوّل، لتصنع مساراتها الخاصّة في تفاعلٍ مع شروطها والشروط المحيطة بها.

نجحت الثورات المُضادَّة في المجتمعات العربيّة خلال السنوات الماضية في تعميم منطق المُؤامَرة، حيث عَمِلَتْ بقايا قِوَى الاستبداد والفساد في مجتمعاتنا على إشاعة جملةٍ من المعطيات في الإعلامين المرئي والمكتوب، وفي الوسائط الاجتماعيّة، مُدَّعِيَّة أن ما حصل ويحصل في السنوات الأخيرة في بلدان عربيّةٍ كثيرة يُعَدُّ نتيجة لمسلسل من التآمر الهادف إلى إنجاز عمليات انفراط لمُقوِّمات الاندماج الاجتماعيّ، فنصبح أمام مجتمعات تتحدَّث لغة المِلَل والنِّحَل، وتحلم بدولة الخلافة وفتوحاتها.

التآمر آلية من آليات الصِّراع

لا ننظر إلى المُؤامَرة والتآمر في التاريخ من زاوية أخلاقيّة، بل إننا ندرجها ضمن الآليات المُستخدَمة في أزمنة الصِّراع المتواصلة بين المجتمعات في التاريخ. ونعتبر أنها توظّف بصيغ وأشكال عديدة في أزمنة الحروب، إضافة إلى ذلك، نتصوَّر أن التآمر في التاريخ لا يتم كما أشرنا إلّا بحصول أشكالٍ من التواطؤ المُمَهِّدَة له، ومن هنا، الطابع المُركَّب للمُؤامَرة ومدبريها، ولمَنْ انطلت عليهم خيوطها.

إن التحوُّلات العالمية الطارئة في أشكال الصِّراع والحروب الجارية في أكثر من قارة وأكثر من جبهة في العالم، تبرز أن أنماط الحروب التي عرفها التاريخ تغيَّرت وتتغيَّر باستمرار. وأن أنماط الحرب بالوكالة وقد أصبحت اليوم علامة بارزة في كثيرٍ من بؤر الحرب والصِّراع الدائرة هنا وهناك، تقوم بتوظيف آليات ووسائط جديدة من قبيل ما نلاحظه في مسألة استخدام ميليشيات الإرهاب من طرف مختلف أطراف الصِّراع لترجيح خيارات سياسيّة وأخرى عسكريّة، بهدف إلحاق الضرر بالخصوم. وتُبَيِّن جوانب ممّا أشرنا إليه في صور الاتساع والتوسُّع الذي عرفته تداعيات الثورات العربيّة في المشرق العربيّ، انتعاش منطق الإرهاب في المستويين الإقليميّ والدوليّ وفي المحيط العربيّ، وذلك بعد التوسُّع الذي ارتبط بموضوع «داعش» في كلٍّ من العراق وسوريا وليبيا، والتدخُّل السوفياتي، ثم المواقف الإيرانية والتركية في كلّ ما حصل في سوريا، ثم مواقف التيار السعودي الإماراتي في مواجهة الحوثيين



في اليمن، وحزب الله، وكلّ الأحداث التي تلاحقت بعد ذلك، أدخلت المجتمعات العربيّة في متاهات وأنفاقٍ مُرْعِبَة. وهي متاهات تروم توقيف طموحات النهضة العربيّة وهي في تصوُّرنا ليست مجرَّد نتيجة لمُؤامَرات خارجية، قدر ما تعتبر فعلاً نساهم جميعاً في منحه الملامح العامّة التي يتَّسم بها.

التآمر والمتاهات العربيّة

لم يكتفِ الذين ابتكروا المحتوى الجديد لمفهوم المُؤامَرة وعملوا على تعميمه بتحديد وضبط العناصر التي أشرنا إليها، بل ذهبوا أبعد من ذلك، حيث تحوَّلت النَّزعات الطائفية والنُّزوعات الجهادية إلى مجموعة من البُؤَر الْمُعدَّة في إطار برنامج تآمري شامل، يتوخّى في نظر الفئات المُدبِّرة لِمَا حصل، نشر الخراب في الحواضر العربيّة ثم الاستيلاء عليها وعلى خيراتها، وتقسيمها بعد ذلك بين قِوَى الشَّرّ العالمية، القادمة من عالم لا علاقة له بأخلاق الرحمة التي يؤمنون بها. وقد اتخذ الموقف التآمُري في البداية، صورة موقف رافض لكلّ ما حصل في الميادين العربيّة، حيث خرج الشباب العربيّ لتلتحق به بعد ذلك الفئات المُهَمَّشَة في المدن العربيّة، كما يحصل عادةً في كثير من الثورات التي عرفها التاريخ. إلّا أن أصحاب التاريخ المُؤامَراتي، يرون أن كلّ ما حصل يُعَدُّ نتيجة حتمية لتدبير مُقَدَّر ومُرَتَّب سلفاً.

وإذا كان حدث الانفجارات التي عَمَّت العديد من البلدان العربيّة سنة 2011 قد اتخذ ملامح جديدة، مُوَاكِبة لمختلف صور تطوُّره ومختلف التفاعلات التي صاحبته إقليميّاً ودوليّاً، الأمر الذي ساهم في تحويل جوانب من مساراته وانعكس على موضوع المُؤامَرة، لِيَتَّخِذ ملامح مختلطة يصعب فرزها، فأصبح لغط المُؤامَرة وسط كلّ الصعوبات والعوائق التي تولَّدت في قلب الحدث، مقترناً بالموقف من الثورات وما خلَّفته من نتائج في مختلف البلدان العربيّة. تواطأت أنظمة وبقايا أنظمة وقِوَى إقليميّة ودوليّة لإقرار مبدأ المُؤامَرة، والسكوت عن الآفاق التي فتحها المشروع الثوريّ أمام المجتمعات العربيّة. وبحكم التعثُّر الناشئ في قلب التداعيات التي حصلت، والناشئ أيضاً لنقصٍ ملحوظٍ في تمرس نخبنا السياسيّة بآليات التوافق الديموقراطيّ في الأطوار الانتقاليّة في التاريخ، فإن مَنْ يُنَظِّرُون اليوم للفعل المُؤامَراتيّ يتَّجهون لمزيد من محاصرة ما لا يمكن محاصرتُه، نقصد بذلك، الفعل الثوريّ ومآثره حتى عندما يحاصر.

يمكن أن نستعمل مجازات أخرى لتوصيف الحال العربيّ، من قبيل إبراز صور تلاطم الأمواج مشرقاً ومغرباً، حيث تهب الريح لتدفع الأشقاء في اتجاهات متناقضة، تدفعهم إلى علاقات غير محسوبة العواقب مع القِوَى الدوليّة والإقليميّة، كما تدفعهم إلى حروب بالوكالة وإلى تخندقات تنسيهم مآلاتهم المُوجعة، في العراق وسوريا واليمن وليبيا وفي فلسطين قبل ذلك وبعده، حيث تحصل العجائب والغرائب باسم المصلحة والتاريخ، باسم التَّبَعِيَّة والوَهَن، وباسم المُؤامَرات والتآمر وعَمَى البصر والبصيرة. فمتى نوقف هبوب الرياح العاتية؟ بل مَنْ يملك اليوم القدرة على إيقافها؟

■ كمال عبد اللطيف

صدر في

كتاب الدوحة

كتاب الدوحة

إيدوي بلينيل

من أجل المسلمين

ترجمة: عبداللطيف القرشي

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine





طه حسين▲

طه حسين عن قرب..

ذكريات شخصيّة

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقّي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها، وأنا أدور حول البيت قبل دخوله، ذكّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان.



صبري حافظ

بمناسبة حلول الذكرى الثلاثين بعد المئة، لميلاد عميد الأدب العربي (15 نوفمبر، 1889 -28 أكتوبر، 1973) في الشهر الماضي، دون أن يحتفل الواقع الثقافي بهذه الذكرى المهمّة، احتفالاً يليق بها، أعود، هنا، إلى الذكريات الشخصية التي جمعتني بتلك القامة العملاقة، التي أحسب، الآن وقد مَرَّ بنا كلّ ما مَرّ، أنني كنت محظوظاً حينما حظيت بتلك اللقاءات القليلة معه. خاصّة وأنني التقيت به ثلاث مرّات، لاتزال كلّ منها محفورة في ذاكرتي وكأنها حدثت بالأمس. والواقع أنني، حينما أستعيد سنوات الشباب الأولى في الستِّينيات، أشعر بأنني كنت محظوظاً، حينما تعرَّفت، في شرخ الشباب، على جلّ كُتّاب مصر الكبار، وقتها؛ من توفيق الحكيم، ويحيى حقّي، حتى نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وفتحي غانم، ومحمود البدوي، وسعد مكّاوي، وغيرهم، وتعلَّمت منهم الكثير. وتعدَّدت لقاءاتي بهم عشرات، بل مئات المرّات. لكنني لم ألتقِ بطه حسين إلّا ثلاث مرّات.

فقد قدمت من قريتي، بعد إكمال الثانوية العامّة في مدرسة قويسنا الثانوية، إلى القاهرة، لأتوجَّه -مباشرةً- إلى ندوة نجيب محفوظ التي كانت تعقد في «كازينو أوبرا»، صباح كلّ جمعة. كنت قد اكتشفت أعمال محفوظ الأولى، في مكتبة المدرسة الثانوية، التي كان نهمي للقراءة فيها، قد دفع المدرِّس المسؤول عنها إلى تكليفي بدور في تنظيمها والإشراف عليها. وكان لمكتبة المدرسة تلك فضل تخريجي من مدرسة كلٍّ من أرسين لوبين، وشرلوك هولمز، والروايات البوليسية، إلى مدرسة محمود كامل ومحمود تيمور. لكن اكتشافي لـ (زقاق المدق) وأعمال نجيب محفوظ الثلاثة التي كانت في مكتبة المدرسة، فتنني وجعلني أبحث عن أعماله، وأتتبَّع أخباره، فعرفت بنبأ ندوته الأسبوعية المفتوحة. كان محفوظ قد فرغ من الثلاثية، وأنفق سنوات عديدة في تأمُّل التغيُّرات الجديدة، قبل أن يكتب (أولاد حارتنا) التي تابعتها في عامي الأوَّل من التردُّد على ندوته.. أقول كان اكتشافي له، هو الذي دفعني إلى التوجُّه لندوته، قبل أن أتوجَّه إلى قاعات دراستي الجامعية.

وقد فتحت هذه الندوة عالماً كاملاً وساحراً لشابّ طُلعة، لم يبلغ العشرين بعد. فيها تعرَّفت إلى أكثر أبناء جيلي من الذين عُرِفوا، فيما بعد، باسم جيل الستينيات، من كتّاب وشعراء، وعلى غيرهم ممَّن سبقونا إلى الكتابة بجيل أو جيلين، وكان عدد كبير منهم يتردَّد على ندوة نجيب محفوظ تلك. وصحبني عدد منهم إلى ندوات أخرى، كانت تعجّ بها القاهرة في ذلك الوقت، من مطالع الستينيات، وتنظّم ندواتها الأسبوعية في أمسيات مختلفة. كانت هناك «رابطة الأدب الحديث»، التي كانت تتردَّد في قاعاتها، أصداء صولات محمود أمين العالم وجولاته فيها، قبل اختفائه القسري وراء القضبان، عام 1959، وكان هناك «نادي القصّة»، الذي سعى يوسف السباعي لاستقطاب أعلام جيله من الكتّاب فيه، وكانت هناك «الجمعية الأدبية المصرية» التي تضمّ جيلاً أكثر شباباً من الناشطين في الرابطة والنادي، وكان أبرز أعلامها صلاح عبدالصبور، كما كانت هناك «جمعية الأمناء» التي تمحورت حول

شخصية أمين الخولي الآسرة، بالصورة التي كانت تجعل القاهرة، لشابّ قادم من أعماق ريف المنوفية، تبدو وكأنها محفل أدبي يوميّ مترع بالمعارف، وتنوُّع المشارب والاتِّجاهات، ولا يكفّ عن الجدل والنقاش اليومي حولها. بل إنني، وبعد حياة طويلة في المؤسَّسة الجامعية الغربية، بمحاضراتها ومؤتمراتها، أستطيع القول بأن ما كان يدور في تلك المحافل، كلّ أسبوع، لا يقلّ جدِّيةً وعمقاً عمّا تنظِّمه كثير من تلك الجامعات، وإن تفوق عليها بأن من كانوا يتردَّدون عليها كانوا يفعلون ذلك بدافع فردي حقيقي للمعرفة، وليس من أجل الحصول على مؤهَّل دراسي.

وما إن بدأت الكتابة في الصفحة الأدبية لجريدة (المساء)، وملحقها الأسبوعي، وكان يشرف عليهما رائد كبير ذو بصيرة ثاقبة، هو عبدالفتاح الجمل، ثم بعدها في مجلّة (الآداب) البيروتية التي كان يرأس تحريرها سهيل إدريس، حتى استقطبني كبير آخر، هو يحيى حقّي، للعمل معه في مجلّة (المجلّة)، منذ عام 1963. لهذا كلّه، أتيح لي أن أتعرَّف، شخصياً، سواء في ندوة نجيب محفوظ، أو في الصفحة الأدبية بـ(المساء)، ومكتب عبدالفتّاح الجمل المفتوح في صالة دورها العلوي الفسيحة، أو فيما أودّ أن أسمّيه (صالون يحيى حقّي)، في مكتبه بمجلّة (المجلّة)، كلّ كتّابنا؛الكبار منهم والشبّان. وحينما شاركت، عام 1970، عام ترك يحيى حقّي لمجلّة (المجلّة) مُكرهاً، في تأسيس الملحق الأدبي لمجلَّة (الطليعة) التي كانت تصدر من مؤسَّسة (الأهرام)، أتاح لي العمل فيها التردُّد، يوميّاً، على صالون أدبي آخر هو مكتب توفيق الحكيم في الدور السادس في مبنى (الأهرام). وهكذا، اكتملت معرفتي الحميمة بكلّ كُتّاب مصر الذين قرأت جلّ أعمالهم، وأنا لازلت في بداية الشباب، باستثناء طه حسين، وعبّاس محمود العقّاد.

كان أوَّلهما قد اعتزل العمل العام وحتى التدريس في الجامعة، حينما وفدت إلى القاهرة، وكان ثانيهما لايزال يعقد صالونه الشهير، صباح كلّ جمعة، وفي الوقت نفسه الذي كانت تنعقد فيه ندوة نجيب محفوظ. وكان هناك، من أصدقاء الشباب، شاعر تقليدي من جيلنا، هو الحسّاني حسن عبدالله، من المقرَّبين ليحيى حقّي في (المجلّة)، من مريدي العقّاد والمتردِّدين على صالونه، بانتظام. وقد حاول أكثر من مرّة إغرائي بالذهاب معه، ولكن لم تكن لديّ أيّ رغبة، بعد كلّ ما قرأت للعقّاد، وسمعت عنه، في الذهاب إليه أو حضور صالونه، برغم إغراءات الحسّاني، والغياب عن ندوة نجيب محفوظ التي تعُقَد في الوقت نفسه؛ لأنني كنت فكرياً وموقفياً ضد ما آل إليه أمر العقاد في تلك المرحلة. ولم تطل مقاومتي التي لم تستغرق أكثر من عام بعد معرفتي بالحسّاني، إذ سرعان ما غادر العقّاد نفسه عالمنا، وإن كان الحسّاني قد أخذني إلى بيته، قبل أن تتبدَّد مكتبته.

لكن ظلّت لديَّ رغبة حقيقية في التعرُّف، عن قرب، إلى طه حسين، ولم يكن هذا بالأمر اليسير. وحينما انتقلت، قُبَيل النكسة، عام 1966، للعمل موظَّفاً في «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، منَّيْت النفس بأنني سأراه، عن كثب، في الاجتماع السنوي للمجلس، والذي كنت أسمع، من الزملاء، عن صولاته وجولاته فيه. لكن ضربة النكسة المصريّة ألغت هذا الاجتماع، وما إن عاد للانعقاد، بعدها، حتى كان طه حسين قد أقعده المرض، وقرَّر الاكتفاء





منزل طه حسين▲

برئاسة لجنة واحدة من لجان المجلس كانت تجتمع مرّة أو مرَّتَيْن في السنة، في بيته «رامتان»، في حيّ الهرم. عندها، قرَّرت العمل، بدأب وإصرار، على الانتقال من الإدارة التي أعمل فيها في المجلس، إلى تلك التي تنظِّم أعمال اللجان، وخاصّةً اللجنة التي يرأسها طه حسين، والقيام بدور سكرتير تلك اللجنة؛ كي تتاح لي، ليس -فقط- فرصة رؤيته، بل فرصة زيارة بيته، أيضاً.

وكان «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، وقتها، هيئة مستقلّة تابعة لرئاسة الجمهورية، ولم يكن مجرَّد مؤسَّسة تابعة لوزارة الثّقافة، كما أصبح الآن، خلفه، «المجلس الأعلى للثّقافة»، والذي أحالته فترة سيطرة فاروق حسني على مقدرات الثّقافة المصريّة، وإدارة جابر عصفور له، إلى أداة لتدجين المثقّفين، وإدخالهم إلى الحظيرة، بحسب تعبيره الأثير. وكان أعضاء المجلس، وقتها، من كبار مثقّفي مصر، المشهود لهم بالمصداقية والنزاهة واستقلال الرأي مثل طه حسين، وعباس محمود العقّاد، ويحيى حقّي، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وزكي نجيب محمود، وعبدالرحمن الشرقاوي، وحسين فوزي، وسليمان حزين، ومحمد عوض محمد، وعائشة عبدالرحمن، وأضرابهم. وكان هذا المجلس يجتمع، مرّةً أو مرَّتَيْن في العام. وكان الموظفون الذين سبقوني للعمل - والذين يقومون بوظائف السكرتارية المختلفة لتلك الاجتماعات - يروون الكثير عن صولات هؤلاء الكبار، ومقاومتهم لمحاولات الدولة المختلفة (وكانت، وقتها، دولة عبدالناصر) للتدخُّل في أمور الثّقافة أو التأثير عليها.

ولمّا انتقلت، عام 1966، للعمل في سكرتارية «المجلس» الدائمة، والتي كان يرأسها السكرتير العامّ للمجلس، وقتها، يوسف السباعي، مَنَّيت نفسي بأنه ستتاح لي فرصة رؤية طه حسين، وهو يمارس دوره الثّقافي في اجتماع المجلس القادم. لكن الظروف السيِّئة أدَّت إلى اعتقالي، في أكتوبر، 1966، وقبل اجتماع «المجلس الأعلى» السنوي بأسابيع، فحُرمت من رؤية طه حسين في آخر اجتماع حضره في مقرّ مبنى السكرتارية الدائمة للمجلس، لأن النكسة وقعت بعد شهرين من الإفراج عني، وعودتي للعمل، عام 1967، وتوقَّف بعدها المجلس عن الانعقاد، لأكثر من عامين، تدهورت فيهما صحّة طه حسين، فلم يحضر جلساته حينما عاد المجلس للانعقاد، عام 1970. ومع أنه لم يعد قادراً على الحضور إلى مبنى سكرتارية المجلس، بحيّ الزمالك، وسط القاهرة، في جلساته السنوية العامّة، لم يتخَلَّ عن رئاسته لواحدة من لجانه المهمّة، وهي لجنة جوائز الدولة التي تجتمع مرّة واحدة في السنة، لتقرِّر ما هي الفروع التي ستُقَدَّم فيها جوائز الدولة التشجيعية، كلّ

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقّي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة، ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها وأنا أدور حول البيت، قبل دخوله، ذكّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان

عام، في مجالاتها الثلاثة: من الآداب، والفنون، والعلوم الاجتماعية؛ حيث لم يكن يعلن عن جميع الجوائز، كلّ عام. وكانت اللجنة تنعقد في بيته، ولابدّ أن يحضرها أحد موظّفي سكرتارية «المجلس» ليسجّل المحضر، ويجلبه إلى الإدارة، في اليوم التالي، وكأن اللجنة انعقدت في مبنى المجلس، وبحضور أحد موظّفيه كبقيّة اللجان الأخرى.

وكان رئيس إدارة اللجان، هو من يقوم بسكرتارية هذه اللجنة، ليس لأهمِّيّتها، فحسب، ولكن، أيضاً، لأهمِّيّة رئيسها، وما يترتَّب على ما تقرِّره من إجراءات. وحاولت إقناع رئيس إدارة اللجان بأن يترك لي سكرتارية هذه اللجنة، مع أنني كنت أرفض القيام بهذا العمل، بالنسبة إلى لجان المجلس المختلفة. ووافق بعد إلحاح شديد، لأنه وجد في حماسي الشديد للقيام بهذا العمل تخفُّفاً من عبأين: عبء العمل في المساء، لأنها كانت تجتمع مساءً، وعبء الذهاب إلى حَيّ الهرم البعيد، حيث بيت طه حسين الشهير (رامتان) الذي تجتمع فيه.

لكنه كان حريصاً على أن ينبهني إلى عدّة أمور: أوَّلها أهمِّيّة هذه اللجنة، وأهمِّيّة رئيسها طه حسين، وهو أمر لم أكن في حاجة إلى من ينبّهني إليه، فوعيي بأهمِّيّته هو دافعي الأوَّل كي أقترب منه، وأتعلَّم منه. وثانيها ضرورة الذهاب، مبكِّراً، وقبل موعد الاجتماع بربع ساعة، على الأقلّ. وثالثها أن آخذ معي جدول أعمال الجلسة، الذي دُعِي الأعضاء، وفقاً له، إلى هذا الاجتماع، ومحضر اجتماع الجلسة السابقة. والواقع أنني درست الأمر جيِّداً، وقرأت محاضر اجتماعات السنوات السابقة، لا محضر الجلسة السابقة وحدها، فاكتشفت أنها مصاغة بعناية بالغة، ومكتوبة بلغة صافية سلسة، ضاعفت من إحساسي بفداحة المسؤولية التي سعيت تطوُّعاً إلى تحمُّلها.

ومع أنني كنت أسكن في حَيّ المنيل، ولم تكن الرحلة إلى حَيّ الهرم بأتوبيس النقل العامّ، وقتها، تستغرق أكثر من عشرين دقيقة، فقد خرجت قبل الموعد بساعة. ووصلت إلى الشارع الذي يقع فيه البيت الجميل مبكِّراً جدّاً، وكانت المنطقة شديدة الاختلاف عمّا هي عليه الآن. منطقة هادئة مليئة ببيوت تحيطها حدائق واسعة كبيرة مليئة بالأشجار. وكان أهمّ ما يشغلني، وقتها، هو كيف سأخاطب طه حسين: هل أقول له: «يا سيادة الدكتور»، أم «يا سعادة البك»؟. وكنت أسمع، وقتها، وطوال سنوات من عملي، إلى جوار أستاذنا الكبير يحيى حقّي، أنه يستخدم لقب «البك»، حينما يريد التبجيل، فقرَّرت استخدامهما معه. وقبل الموعد بعشرين دقيقة، اقتربت من البيت، وضغطت على الجرس، ففتح لي سكرتيره، فريد شحاتة، فعرّفته بنفسي، وكان ينتظرني، وينتظر هذا الاجتماع، فأدخلني إلى غرفة مكتب فسيحة ومحاطة جدرانها، جميعاً، بالكتب.

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقّي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة، ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها وأنا أدور حول البيت، قبل دخوله،



طه حسين بجوار مكتبته في المنزل ◄

ذكَّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان. فإذا كانت شقّة يحيى حقّي تتميّز بالتوازن الجميل بين المكتبات المليئة بالكتب، ولوحات كبار الفنّانين المصريين المعروضة على الجدران، فإن بيت طه حسين كان مختلفاً، ينطق بالبذخ والثراء والذوق الأوروبي الرفيع. أخذت أدير نظراتي في حجرة جلوسه الواسعة، وجدرانه المكسوّة بالمكتبات والصور، وأرضه المغطّاة بالسجاجيد الفاخرة والأرائك الوثيرة، بينما كانت النافذة المفتوحة على الحديقة تتيح، لخضرتها، أن تكون جزءاً من المشهد، قبل أن يوشِّحها الظلام. وعرض عليّ فريد شحاتة القهوة أو السجائر، فرفضتهما بأدب، شاكراً، ولكنه أصرَّ، وجاءني بقهوة.

وما هي إلّا دقائق قليلة، وقُبَيل ربع ساعة من موعد الاجتماع، حتى جاءت السيِّدة «سوزان»، زوجة الدكتور طه حسين، به، وكان يتَّكئ عليها في طريقه إلينا، فوقف فريد شحاته، ووقفتُ معه، وقد هلّ علينا الرجل الذي طالما تمنَّيت رؤيته. كان -برغم انحناء ظهره- قليلاً طويلاً مهيباً، وبلا «كرش»، مع تقدُّمه في العمر. وكان في كامل أناقته، بحلّة كاملة، وربطة عنق أنيقة، وإن كان يتَّكئ عليها، وهي تقوده إلى كرسي بعينه، أجلسته عليه، وغطَّت ساقيه ببطّانية صغيرة أنيقة، مع أن الجوّ لم يكن بارداً. ووضعت يديه فوقها، فلاحظت بدايات تشنُّج أصابع يديه، وقتها. وما إن جلس حتى هرعت إليه مسلِّماً عليه، ومقدِّماً له نفسي، منادياً إيّاه بـ«يا سعادة البك»، ثم تركته زوجته، وانصرفت. وبادر الدكتور طه حسين فريد، بالعربيّة الفصحى: هل قدَّمت قهوة للأستاذ، يا فريد؟، فأجاب بنعم، فعاجله: وهل قدَّمت سجائر للأستاذ، يا فريد؟ فردَّ عليه بأنني لا أدخن. بعدها، طلب منّي طه حسين أن أقرأ عليه جدول أعمال الجلسة التي جئت من أجلها، ففعلت. وما إن انتهيت منه حتى طلب منّي ألّا أدوِّن شيئاً في أثناء الجلسة، وقال إنه سوف يملي عليّ محضر الجلسة بعد نهايتها، وانصراف أعضاء اللجنة. فتنهَّدت الصعداء، وأدركت، في سريرتي، السرّ في بلاغة محاضر الجلسات السابقة التي قرأتها قبل حضوري، وإن حرصت على أن أدوِّن بعض الملاحظات في ركني البعيد، لعلّي أحتاجها، مطمئناً نفسي بأن الدكتور طه حسين لن يراني. وكان أوَّل مَنْ قَدِم، من أعضاء اللجنة، الدكتور مهدي علّام الذي توجَّه إليه بـ«يا معالي الباشا»، فأحسست بالخجل الشديد لأنني تصوَّرت، في غفلتي، أن سعادة «البك» التي بادرته بها، هي أرفع لقب ممكن. وسَلَّم عليه، وقبّل يده، فازددت ارتباكاً، وانزواءً في مقعدي البعيد. وأعقبته الدكتورة سهير القلماوي التي نادته باللقب نفسه «يا معالي الباشا»، وقبّلت هي الأخرى يده، واستبقى الدكتور طه يدها بين يديه، وهو يتحسَّسها بودّ، فقد كانت ابنته، بأكثر من معيار. وكان تقبيلها ليده قد جعلني أزداد ارتباكاً،. لكن ما خفَّف شيئاً من ارتباكي، بعدها، أن الدكتور محمَّد عوض محمَّد، والدكتور سليمان حزين -برغم أنهما ناداياه، أيضاً



طه حسين وزوجته سوزان▲

بـ«معالي الباشا»- لم يقبِّلا يده. ومع أنني نشأت في الريف، حيث يقبِّل الأدنى يد من هو أعلى منه سنّاً أو مقاماً، فقد ربّاني أبي على ألّا أقبِّل يد أحد سواه، لكنه حرَّرني من واجب تقبيل يده، قبل أن أشبّ عن الطوق.

وسرعان ما تحوَّل اللقاء، ودائرته تزداد اتِّساعاً، حتى اكتمل أعضاء اللجنة، إلى لقاء للجدل فيما يدور في الواقع الثّقافي، وقتها، من أخبار، وكانت ثمّة أنباء عن محنة تبديد مكتبة عبّاس محمود العقاد، وبيعها، والتصرُّف في شقَّته التي أراد مالكها استردادها؛ وهو الأمر الذي انزعج منه طه حسين كثيراً، وذكّر المشاركين بالكثير من التفاصيل حول حياة العقّاد، ومَنْ ربَّاهم من أسرته، ثم عجزوا عن الحفاظ على مكتبته. أكان يشعر أو يحدس بما سيجري لمكتبته هو، بعد عقد واحد من الزمان؟ وكان أكثر ما لفت انتباهي هو أن طه حسين، وهو من جيل جدّي الذي وُلِد، هو الآخر، في عام ميلاد طه حسين (1889)، يتحدَّث مثله، ويموضع كلّ شخص في قلب خريطة علاقاته الاجتماعية الواسعة: مَنْ تزوَّجَ؟ ومَنْ صاهر؟ وماذا جرى لأبنائه؟ ومن أخلص له؟ ومن تنكّر له؟... إلى آخر هذه الشبكة الاجتماعية، التي يرتدّ، عبرها، الشخص وكأنه يتجسَّد، أمام المستمع، حيَّاً وعارياً من كلّ زخارفه.

وطال هذا الحديث العذب، الذي لم أكن أريد له أن ينتهي، مع أنه استغرق أكثر من ساعة. فقد كان يفتح أمامي أبواباً من المعرفة، لم تُتَح لي في الندوات الثّقافيّة، ولا حتى في القراءات المختلفة لأعمال طه حسين، أو حتى لأعمال عدد من تلامذته الذين كانوا أعضاء في هذه اللجنة. فماذا جرى للاجتماع، ومحضره؟ هذا ما سنعرفه في المقال القادم. (يتبع)



الأدب الجنوبسوداني المكتوب باللّغة العربيّة

ذهبوا كأجساد..

عندما غادر الجنوبيون دولة السودان في العام 2011، إثر الاستفتاء الذي أنهى حرباً حامية الوطيس طويلة، استمرَّت زهاء ربع القرن من الزمان، كان ضحيَّتها الآلاف من أبناء الوطن الواحد، حملوا معهم ذاكرتهم المشحونة باللّغة والأرض والقيم والجمال، المشحونة، أيضاً، بمأساة الحرب الطويلة والنزوح والموت والدمار، المشحونة بليل البلاد الكبيرة، ونهاراتها. ذهبوا، كأجساد، فقط، و بقيت الفكرة في وعاء اللّغات؛ ذلك الوسيط ذي المواعين الشاسعة، الذي يحوي الشعر والرواية والقصّة.

عندما خامرتني فكرة تقديم ملف عن الأدب في جنوب السودان، كنت أفكِّر في تلك الوشائج التي لا يكمن أن تنقطع مابين الشعبين، التي تتمثَّل في الوجدان المشترك. وبالاستعانة بتجربة الصحافي والشاعر أتيم سايمون، استطعنا أن نقدِّم لقراء مجلّة «الدوحة» هذه القطرات من بحار السرد والشعر في الجنوب، التي يصعب سبر أغوارها.

■ عبد العزيز بركة ساكن

■ الأعمال الفنية في هذا الملف: راشد دياب (السودان)

الخروج من منطقة الظلّ

تبقى الكتابة بالعربيّة، اختيار جيل تلقّى تعليمه بالعربيّة، ولا يعرف لغة أخرى غيرها، جيل مهموم بالتواصل مع قرّاء العربيّة، وبإيصال رسالته الثقافية، خاصّة أنه بسبب غياب المنابر الأدبية والدراسات النقدية المهتمة بمتابعة المنجز الإبداعي، تبقى العديد من تجارب السرد الجديدة في جنوب السودان في منطقة الظلّ.

تمثِّل تجربة الكتابة الإبداعية والأدبية، في جنوب السودان، واحدة من الدروب الشائكة والصعبة؛ ذلك للتباين الكبير في تجربة مختلف الأجيال، بجانب شحّ الكتابات النقدية والتوثيقية التي تعقب المنتوج الأدبي بأجياله المختلفة، والتي تعود، في بداياتها، إلى جيل الروّاد الأوائل من الذين كتبوا بالإنجليزية، وتركَّزَ اهتمامهم، في الكتابة، على الحرب وما ترتَّب عليها من ويلات سياسية، أبرزهم الشاعر والأديب البروفيسور «تعبان لوليون» المولود في العام 1938، حيث صدرت له أكثر من تسعة أعمال، تتراوح بين الشعر والقصّة القصيرة، أوَّلها ديوان «الكلمة الأخيرة» الصادر سنة 1969. يليه القاصّ «جونسون ميان» (1942)، الذي صدرت له مجموعة شعرية من مطبعة النيل في جوبا، سنة 1981، وله قصّة قصيرة مستلهمة من الحكاية الشعبية للدينكا، تَمَّ تحويلها إلى مسرحية مشهورة حملت اسم «محاكمة السمكة الكبرى»، وكذلك الشاعر «سر أناي كليولجانق» (1999-1954) صاحب ديوان «وهم الحرِّيّة وقصائد أخرى» الصادر سنة 1985. وظهر من بعدهم الدكتور «فرانسيس مدينق دينق» (1938)، الذي صدرت له روايتان مشهورتان: الأولى بعنوان «طائر الشؤم»، والثانية «بذرة الخلاص» وقد تمَّت ترجمتهما إلى العربيّة، بواسطة مركز الدراسات السودانية، كما ظهرت أسماء منها «أتيم ياك أتيم»، و«أقنيس فوني لاكو»، و«جاكوب جيل أكول»، في مجال كتابة القصّة القصيرة، حيث نُشِرت أعمالهم في العديد من الدوريّات والمجلّات، أبرزها مجلّة «سودان ناو» التي كانت تصدر في الخرطوم في ثمانينيّات القرن الماضي. وخلال تلك الفترة، صدرت في الخرطوم المجموعات الشعرية: «قرع طبول السلام» لـ«فكتور لوقالا»، «خمسة دقائق» لـ«سلفاتور إبراهيم»، «ضحايا الحماقات» و«الحفريات»، والمجموعة القصصية «مغامرات كينجي»، لـ«إزاريا قيلو ايميليو»، كما صدرت لـ«جوزيف ابوك» مجموعة شعرية.

وخلال فترة الحرب الأهلية الثانية (1983 - 2005)، برزت مجموعة من الأعمال الشعرية لكتّاب، منهم «باقان أموم أوكيج»، و«لورنس كوربندي»، الذين صدرت أعمالهم باللّغة الإسبانية، كما أصدر «إدوارد لينو» ديوانه الأوّل بعنوان «عاشت القرود» عن دار «رفيقي للنشر» بالعاصمة جوبا، والدكتور «جون قاي يوه» الذي صدرت له ثلاث مجموعات شعرية، إلى جانب القاصّ والشاعر «موسس أكول أجاوين» الذي نشرت له مجموعة من الأعمال في الصحف السيّارة، والمجلّات الإلكترونية .

> يمثّل الأدب الجنوبسوداني المكتوب باللّغة العربيّة تجربة للجيل الذي عاش في المدن السودانية، وترعرع فيها خلال فترة الحرب الأهلية السودانية التي امتدَّت لأكثر من العقدين من الزمان

فيما يتعلَّق بالأدب الجنوبسوداني المكتوب باللّغة العربيّة، يمثِّل ذلك الأدب تجربة للجيل الذي عاش في المدن السودانية، وترعرع فيها خلال فترة الحرب الأهلية السودانية التي امتدَّت لأكثر من العقدين من الزمان، وقد برزت أصوات جديدة من جيل الشباب، تحكي أوجاع الحرب والهجرة والنزوح كما عاشها جيل الآباء والأمَّهات، من بينهم «آرثر قبريال ياك»، وهو قاصّ وروائي، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «لا يهمّ فأنت من هناك» ، كما صدرت له روايتان: الأولى بعنوان «يوم انتحار عزرائيل» عن دار «العين»، وهي رواية فائزة بجائزة «آفاق» للكتابة، كما صدرت له مؤخَّراً روايته الثانية «سبرانو القيامة» عن دار «مسكلياني» في تونس، في هذا العام. وهناك، أيضاً، «إستيلا قايتانو»، وهي كاتبة قصّة قصيرة وروائية، صدرت لها ثلاث مجموعات قصصية: «زهور ذابلة»، و«العودة»، و«الطائر الجميل المتواضع» وهي عبارة عن قصص قصيرة للاطفال، ولها رواية صادرة عن دار «رفيقي»، بعنوان «أرواح ادو». وعن سبب اختيارها للعربيّة لغةً للكتابة، تقول «قايتانو»: «لأن اللّغة العربيّة هي اللغة الرسمية في الدولة؛ لذا وجدنا أنفسنا ننهل منها في مراحل التعليم العديدة العامّة.. من ثَمَّ أصبحت

هـي لغـة الاطّـلاع، وتلقّـي المعرفـة، ولـم يكـن متاحـاً لـي معرفـة لغـة أخـرى إلّا فـي المراحـل الجامعيـة، وهـذا يكفـي لأتَّخذهـا لغـة كتابـة، علـى الأقـلّ، حتـى الآن».
وتـرى «قايتانـو» أن الكتابـة باللّغة العربيّة، في جنوب السـودان، قد تعيـق انتشـار المنتـوج الإبداعـي، رغـم أن أغلـب الأجيـال الشـبابية تتحـدَّث بالعربيّـة وتقـرأ بهـا، وتكتـب بهـا، وقـد فطنـت لذلـك بـأن ترجمـت جميـع أعمالها إلى اللّغة الإنجليزية التي أصبحت منافسـة للعربيّـة، بوصفهـا لغـة تلقّي بالنسبة إلـى الاجيال الناشـئة.
خلال تلك الحقبة، ظهرت، أيضاً، كتابات القاصّ والشـاعر والروائي «بـوي جـون أوانـق»، الـذي صدرت لـه روايتـان: الأولى بعنـوان «جنّة الخفافيـش» عـن دار «السـاقي»، وهـي روايـة فائـزة بمنحـة «آفـاق» للكتابـة، كمـا صـدرت روايتـه الثانيـة «كوميـان» عـن دار «رفيقـي للنشـر»، فـي العـام 2017، وله مجموعـة قصصية بعنـوان «مرافعة الثعلـب»، صـدرت عـن دار «الجزائـر تقرأ».
وحـول اختيـار العربيّة كلغـة للكتابة يقول بوي جون: «إن الجغرافيا التـي جعلـت السـودان الكبيـر علـى تخـوم لغـة الضـادّ، هـي التـي جعلـت أمثالنـا مـن أهـل تلـك التخـوم يكتبـون بهـا. والتاريـخ الـذي جعـل مـن السـودان، ذات يـوم، دولـة واحـدة بحـروب لا تنتهـي إلّا لتبـدأ.. هـو الـذي جعـل أمثالنـا نحـن - ضحايـا تلـك الحـروب- نكتـب باللّغـة العربيّـة. إذن، هـو أمـر قـرَّره التاريـخ، فمَـنْ أنـا لأبدِّل أحكامـه؟». وإشـكالات الكتابـة بالعربيّـة، عنـد الأديـب «بـوي جـون»، تأتـي، دائمـاً، مـن الافتـراض؛ مـن افتـراض كـون «الكاتـب يحمـل رسـالة مـا، مـن افتـراض أنه يريـد أن يقول شـيئاً ليسـمعه الأخرون، ومـن أنـه حـدَّد لنفسـه قـرّاءً مفترضيـن». ويضيـف فـي تبريـره: «أنـا لـم أواجـه، أبـداً، إشـكالات؛ لأننـي لـم أفتـرض أيّـاً ممّـا سـبق. مـع ذلـك، أقـول إن الكتابـة فـي بلـدٍ مثـل الجنـوب متعـدِّد الألسـن، مـع حالـة تـكاد تكـون فريـدة، وهـي عـدم اسـتخدام أيّ منهـا كوسـيط للكتابـة، مسـألة إشـكالية وشـائكة فـي حَـدّ ذاتهـا».
ومـن أوائـل الأسـماء التي ظهرت في مجال الكتابة الشـعرية باللّغة العربيّـة، فـي جنـوب السـودان، نجد الشـاعر «قرنق تومـاس ضل»، الـذي صـدرت لـه مجموعتـان شـعريَّتان عـن دار مـدارك للنشـر فـي العاصمة السـودانية الخرطوم، هما: «سـفر المرايا وسيرة القبلات»، ولـه مجموعـة شـعرية جديـدة بعنوان «اليهم فـي النقـر الحميم»، تحـت الطبـع.
فـي مرافعتـه عن الأسـباب التي قادته للكتابة باللّغـة العربيّة، يقول الشـاعر «قرنـق تومـاس ضـل»: «أكتـب باللّغـة العربيّـة لأنهـا اللّغـة التـي تشـافهت عليهـا مـع العوالـم حولـي، وأنـا صغيـر، وهـي التـي تلقَّيـت بهـا تعليمـي الابتدائـي، والمتوسِّـط، والعالـي.. وهـي اللّغـة السـائدة، لاحقـاً، فـي نزوحنـا العظيـم إلـى بلادنـا الشـمالية.. أكتـب بالعربيّـة لأن أولـى العلاقـات الإبداعيـة الكتابيـة كانـت بالعربيّـة، وحتـى تلـك التـي كتبتهـا باللغـات العالميـة الأخـرى كانـت مترجمة إلـى العربيّـة، فالأسـاس المعرفـي الإبداعـي والكتابـي الخـاصّ بـي، كان بالعربيّـة، حيـث لا مهـرب من الكتابة بهـا». ويرى «توماس ضل» أن ضبابيـة تكتنـف مسـتقبل اللّغـة العربيّـة، فـي جنـوب السـودان، وأن العربيّـة، بعدمـا خرجـت مـن المناهـج، ومـن دواويـن الدولـة التـي تسـتخدم الإنجليزيـة، بصفتهـا لغـة رسـمية، أصبحـت متداولـة، فقـط، فـي الأسـواق وفـي صـدور الأجيـال التـي تلقَّـت تعليمهـا فـي الخرطـوم وفـي الجنـوب القديـم وفـي مصـر، وليبيـا، وسـوريا...
بـرزت، أيضـاً، أصـوات شـعرية جديـدة، مـن بينهـا «نيـالاو حسـن ايـول»، صاحبـة ديـوان «قرابيـن نيكانـغ» الصـادر عـن دار «رفيقـي للنشـر»، عـام 2017، و«ريجويـس أستانسـلاوس»، و«الـدو ديمـو»، و«سـايمون أبراهـام» الـذي يكتـب القصّـة القصيـرة، أيضـاً، و«أكـول ميـان» كـوال صاحـب ديـوان «انتظـار» الصـادر فـي القاهـرة، فـي العـام 2017.

■ **اتيم سايمون**

سياق: مسرح كواتو

بين العربيّة والعامِّيّة

ظلّ الأدب الجنوب سوداني يُنتج، لوقت طويل، باللغات المحلِّية، (ولايزال)، ثم بعد دخول الإنجليز للسودان، في العام 1898، وبعد سنوات من إعلان الجنوب منطقة مقفولة، في العام 1922، بدأ الأدب الجنوب سوداني المكتوب باللّغة الإنجليزية في الظهور. في مرحلة تاريخية لاحقة، وبسبب الحرب والنزوح نحو الشمال، ظهر أدب جنوب سوداني مكتوب باللّغة العربيّة.

يُعَـرِّف هـذا المقـال بـ«مسـرح كواتـو»، بوصفـه أنموذجـاً لـلأدب الجنـوب سـوداني الـذي اتَّخَـذ مـن اللّغـة العربيّـة وسيطاً للتعبيـر والإبـداع الأدبيَّيْـن، كمـا يمثِّـل ترجمـة حـرّة وانتقائيـة لأجـزاء تتعلَّـق بموضوعنـا، مـن دراسـة طويلـة للسـيِّدة «كاثريـن ميلـر»، وهـي باحثـة فرنسـية مختصّـة فـي علـم اللّغـة الاجتماعـي للُّغـة العربيّـة، فـي السـودان ومصـر، نشـرتها تحـت اسـم «بعـض ملامـح الإبداع الفنّـي والأدبـي الجنـوب السـوداني فـي جوبـا، وفـي الدياسـبورا»، فـي العـدد (28) مـن مجلّـة «الدراسـات الأدبيـة الإفريقيـة» (باللّغـة الفرنسـية).

عقـب انهيـار اتِّفاقيـة أديـس أبابـا للسـلام، فـي جنـوب السـودان، اندلعـت الحـرب الأهليـة، مـرّةً أخـرى، فـي العـام 1983؛ مـا دفـع بأكثـر مـن مليونَيْ جنوبـي للنـزوح شـمالاً، واسـتقرار معظمهـم فـي العاصمـة الخرطـوم. ورغـم الظـروف الاجتماعيـة، والاقتصاديـة القاسـية التـي كان يعيـش تحـت كنفهـا هـؤلاء الجنوبيـون، بـدأت أصـوات أدبيـة وفنِّيـة فـي البـروز مـن بينهـم، علـى سـطح المشـهد الثقافـي السـوداني.

تمثِّـل «جماعـة كواتـو» المسـرحية الصـوت الأدبـي والفنّـي الأبـرز للمسـرح الجنـوب السـوداني، خـلال الفتـرة الممتـدّة مـن العـام 1984 إلـى العـام 2011. أنشـئت هـذه الجماعـة المسـرحية فـي العـام 1994، فـي الخرطـوم، بواسـطة السـماني لـوال، وألفريـد ديريـك، وهمـا مـن المتخرِّجيـن فـي معهـد الموسـيقى والدرامـا فـي الخرطـوم، وسـتيفن أوشـالا، ونيكـولا فرانسـيس، وضمَّـت الفرقـة خمسـةً وأربعيـن ممثِّـلًا يمثِّلـون ثمانـي عشـرة إثنيّـة جنوبيـة. تختلـط فـي عـروض كواتـو، الأغنيـات المكتوبـة باللُّغـات الجنوبيـة المحلّيّـة والمسـرحيّات المكتوبـة باللّغـة العربيّـة السـائدة فـي جنـوب السـودان (عربـي جوبـا)، وباللّغـة العربيّـة المسـتخدمة فـي شـمال السـودان (عامِّيّـة الخرطـوم)، وكانـت أنشـطة الجماعـة تتـوزَّع بيـن الأنشـطة الفنِّيّـة والأنشـطة الاجتماعيـة، والسياسـية؛ بهـدف ترقيـة الوحـدة الوطنيـة فـي جنـوب السـودان، ورفـع الوعـي الثقافـي بيـن النازحيـن الجنوبيِّيـن، ومحاربـة الانقسـامات القبليـة وسـط الجنوبييـن، وتقديـم عـروض مسـرحية قصيـرة لتوعيـة النازحيـن بمخاطـر مـرض الإيـدز، مثـلاً.

كانـت العـروض الفنِّيّـة لكواتـو، تقتصـر، عنـد بدايـة تأسيسـها، علـى معسـكرات النازحيـن الجنوبييـن الواقعـة علـى أطـراف الخرطـوم بتمويـل مـن الكنيسـة، ولكـن منـذ العـام 1998 أصبحـت كواتـو تحظـى بشـهرة واسـعة فـي الخرطـوم، وأصبحـت تُدعـى للاحتفـالات الرسـمية السـودانية، وللفاعليّـات التـي تنظِّمهـا الأمـم المتَّحـدة والسـفارات الأجنبيـة. وابتـداءً مـن العـام 2002، أنشـأت الجماعـة مركـزاً ثقافيـاً يحمـل اسـمها، وبسـبب التزامهـا بقضيـة النازحيـن حصلـت الفرقـة علـى دعـم كبيـر مـن المؤسَّسـات الدوليـة الناشـطة وسـط مجموعـات النازحيـن؛ مـا مكَّـن الفرقـة مـن اسـتثمار الطاقـات الفنِّيـة والإبداعيـة لأعضائهـا، علـى الوجـه الأمثـل، ونقـل عروضهـا إلـى المسـارح العالميـة حيـث شـاركت، مثـلاً، فـي مهرجـان قرطـاج للمسـرح، وقدَّمـت عروضـاً فـي كلٍّ مـن دبـي، وبيـروت، وشـاركت فـي عـروض فـي نيفاشـا بكينـا، خـلال

كانت العروض الفنّيّة لكواتو، تقتصر، عند بداية تأسيسها، على معسكرات النازحين الجنوبيين الواقعة على أطراف الخرطوم بتمويل من الكنيسة، ولكن منذ العام ١٩٩٨ أصبحت كواتو تحظى بشهرة واسعة في الخرطوم، وأصبحت تُدعى للاحتفالات الرسمية السودانية، وللفاعليّات التي تنظّمها الأمم المتّحدة والسفارات الأجنبية



تمثّل «جماعة كواتو» المسرحية الصوت الأدبي والفنّي الأبرز للمسرح الجنوب السوداني، خلال الفترة الممتدّة من العام 1984 إلى العام 2011. أنشئت هذه الجماعة المسرحية في العام 1994، في الخرطوم، بواسطة السماني لوال، وألفريد ديريك، وهما من المتخرّجين في معهد الموسيقى والدراما في الخرطوم، وستيفن أوشالا، ونيكولا فرانسيس، وضمّت الفرقة خمسةً وأربعين ممثّلاً يمثّلون ثماني عشرة إثنيّة جنوبية

احتفالات توقيع اتّفاقية السلام الشامل في السودان، في العام 2005.

استخدمت جماعة كواتو (عاصمة جنوب السودان)، «عربي جوبا» لكتابة نصوصها المسرحية، فارتقت بها؛ كونها اللّغة الوسيطة الوحيدة في جنوب السودان، من لغة وسيطة (Lingua Franca) يستخدمها الجنوبيون من مجموعات لغوية مختلفة للتواصل اليومي، في أماكن التقائهم وتسوُّقهم وتداخلهم، إلى لغة تعبير أدبي وفنّي. وقد سبقها، في هذا الأمر، راديو مجلس الكنائس السوداني الذي كان يبثّ مسرحيّات إذاعية قصيرة من مقرِّه في جوبا، حيث «عربي جوبا». ربَّما مثَّلَ استخدام كواتو لـ«عربي جوبا»، لكتابة مسرحياتها وعرضها في الخرطوم، حيث تسود عامِّية الخرطوم العربيّة، أمراً رمزياً وبراغماتياً في ذات الوقت، وتكمن رمزيّته في أنه يعبِّر عن الهويّة الجنوب سودانية الجامعة.

مسرحية «منو ياهو جوا؟! مَن الذي بالداخل؟!» هي مسرحية قصيرة، كتبها السماني لوال، مستلهماً حكاية إفريقية، بـ«عربي جوبا» مستخدماً الحرف العربي، على أن ينطق الممثِّلون الأصوات على طريقة «عربي جوبا». عالج نصّ المسرحية ستيفن أوشيلا، وأخرجها ألفريد ديريك. صُمِّمت المسرحية لتُعرَض أمام جمهور من الأطفال، فهي تحكي عن أرنب يرغب في العودة إلى منزله، لكن حيواناً غريباً يعترض طريقه ويمنعه من العودة. كما كتب ستيفن أوشالا، كذلك، مسرحية قصيرة اسمها «قمارا - القمر» مستخدماً «عربي جوبا»، تتخلّله بعض العبارات الفصيحة. تحكي المسرحية أن القمر اختفى، ذات مرّة؛ ما دعا القرويِّين لمناجاته لكي يعود، كما عالجت المسرحية موضوعات كالحرِّية وحقوق الإنسان الأساسية. ويبقى «ورنيش - تلميع الأحذية» النصّ المسرحي الأطول الذي قامت جماعة كواتو المسرحية بمعالجته. كتب نصّ المسرحية ستيفن أوشالا، بلغة هي أقرب إلى عامِّيّة الخرطوم العربيّة، وشاركت كواتو بهذه المسرحية في مهرجان قرطاج الدولي للمسرح، في تونس في العام 1998، وامتازت هذه المسرحية بأنها أكثر تعقيداً من سابقاتها؛ حيث تناولت مسألة أطفال الشوارع في الخرطوم، ومسألة استهلاكهم للمخدّرات، وبحثهم المضني عن روابط أسرية مفقودة.

■ **د. عاطف الحاج سعيد**

صدر في

كتاب الدوحة

الطيب صالح

مريــود

رواية

كتاب الدوحة

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine





في فناء الوزارة

■ قصة: ملوال دينق

كان عليه التوقيع على عدد من الأوراق، إلى حين وصول الوزير الجديد، بعد أن حلّ السيِّد الحاكم طاقم الحكومة بمرسوم مفاجئ.

في فناء الوزارة الفسيح، تحلَّق نفر من الموظَّفين حول موقد الشاي، تحت ظلال أشجار المانجو، يتجاذبون أطراف الحديث، ويتهامسون بقلق وتوجُّس؛ بغية الإمساك بأيّ معلومة قد تفيد في فكّ غموض سيرة المسؤول الجديد الذي سيتولَّى إدارة الوزارة، فقد اكتفى المرسوم بإيراد شذرات عن الرجل، لم تشبع الفضول.

قال أحدهم، وكان يجلس مُتكوِّراً على مقعد خشبي قديم، يحرص على اختياره، بدقّة، من بين طقم من المقاعد الخشبية المُبعثرة في الأنحاء، كلّما انضم إلى الحلقة، فكان يمسك بيده اليمنى كوب قهوة، وبيسراه سيجارته المفضَّلة «سوبر ماتش» .. يمتصّها امتصاصاً بعد كلّ رشفةٍ من القهوة، نافثاً دخاناً كثيفاً في الهواء: «سمعت أنه جاء من الدياسبورا.. حيث كان ناشطاً وسياسياً، ورئيساً للمُجتمع هناك».

اعتدل في الجلسة: «ذاع صيته عندما تطوّع لحشد الدعم للحملة الانتخابية للرئيس، وسط أبناء الجالية.. لكنه غاب عن الأنظار، منذ ذلك الحين».

هذا الحديث زاد الوضع إثارةً وغموضاً. انبرى آخر، وقد بدا الانزعاج جليّاً على ملامحه، وكان مُنشغلاً بهشّ الذُباب الذي كان يقيم مهرجاناً تحت الأشجار، يقول: «قيل، أيضاً، إنه صعد سريعاً في صفوف الثورة، ولم يفشل في أيّة مهمّة كُلِّف بها».

كان «السوّاق» العضو الأكبر سنّاً في المجموعة، عاصر كلّ الحكومات، يتابع مسار النقاش باهتمام، ومن مسافة تتيح له الاستماع إلى المُجادلات، وطلب الشاي والقهوة حسب المزاج. يرتشف الشاي الأخضر الذي يفضّله؛ اعتقاداً بقدرته على شفاء الأمراض المستعصية، فقد سمع، ذات مرّة، عن قدرة الشاي الأخضر على خفض مخاطر الإصابة بالسرطان وضغط الدم والخرف المبكِّر، ومنذ ذلك الحين ظلّ يحتسيه، باستمرار. قال بكلمة مقتضبة: «انتو مالكم ومالو؟ إن شاء الله يكون جاي من آخر الدنيا .. المهمّ يشوف لينا حلول لمشاكلنا دي».

كنت أنصت، وأتابع مسار النقاش، دون تدخُّل، وكنت قد تعلَّمت هذه العادة من جدَّتي المتوفّاة، التي كانت، قبل رحيلها المرير، من أشهر العرّافات في المدينة، تقصدها النساء من المدن والقرى البعيدة لتقرأ لهنّ الطالع، وكان معظمهنّ يعتبرنها سليلة الأنبياء الذين هبطوا إلى بلدتنا، في تلك الحقبة الغابرة من التاريخ. ماتت المسكينة جدَّتي قبل ستّ سنوات، بعد معاناة مع مرض الجذام المتفشّي في منطقتنا، وأشيع، وقتها، بين نسوة الحيّ، أنها مصابة بمسّ شيطاني. كنت أشاهدها، منذ صغري، كيف تؤدِّي طقوسها، وتعلَّمت منها قراءة الفنجان، وقراءة الكفّ، والتنبُّؤ بالمستقبل ... آه .. كم كانت جدَّتي طيِّبة وحنونة!.. اشتقت إليها.

انتصفت شمس الظهيرة، فتسلَّلت أشعَّتها الحارقة عبر الأفرع المتدلِّية.. تلاشت الغيوم والسحب التي غطَّت السماء، وتبدَّد المطر الذي كان ينذر بالهطول. وفي الحلقة، كان النقاش قد بلغ مبلغه؛ حكايات وأحاديث لم تستطع فكّ الغموض عن سيرة الوزير الجديد، وروايات متعدِّدة تنتهي، كما بدأت، إلى ظنون واستفهامات عريضة. كانوا يلتقطون الأنفاس، فقط، حينما ينادي أحدهم: «جيبي شاي مظبوط، سكَّر خفيف».. أو يسترسل آخر: «كدي أعملي جبنة جنزبيل خفيف».. ثم ينهمكون، مرّة أخرى، في النقاش.. كأنما يبرزون قدراتهم في التحليل والإقناع. استمرّوا على هذا الحال إلى أن ارتفع صوت السكرتيرة التي ولجت الحلقة، فجأةً، مخاطبةً إيّاهم: «السيِّد المدير يدعو الجميع لاجتماع مهمّ.. احرصوا على الحضور في القاعة، بعد ثلث ساعة»، فانفضت بعد ذلك النقاش.

انتظم الاجتماع في القاعة الصغرى المحاذية لمكتب الوزير، بمشاركة كبار المسؤولين. كانت الأجندة واضحة؛ لذا انتهت بعد نقاش قليل، وخلصت إلى تكوين لجنة لاستقبال الوزير الجديد، يشرف عليها المدير العامّ شخصيّاً، وحددت مطلعَ الأسبوع التالي موعداً للمناسبة.

في مبنى الوزارة، وسط المدينة القديمة، على ضفاف النهر، في المنطقة المأهولة بالأشجار والزهور، وعلى بعد بضع كيلومترات من مكتب الحاكم (كان، في السابق، مقرّ المفتِّش الإنجليزي) المشيَّد بالطوب الأحمر والأحجار الجبلية، بسقوف من خشب التيك وصفائح الزنك المصبوبة بالإسمنت، في مخروط هندسي أقرب إلى بيوت السكّة الحديد، وبفنائه الفسيح حيث تتناثر أشجار المانجو المحمَّلة بالثمار وبعض الجوّافة والقشطة، مرّت عطلة نهاية الإسبوع سريعاً، دون ضجيج، وجاء موعد الحفل، اعتلى المدير العام المنصّة ببطء، متّكئاً على سنّي عمره التي شارفت الستِّين، وقد بانت عليه آثار السنين الطوال، فبدا مثل ثور كهل، أنهكته غارات ناهبي الأبقار. كانت ملامحه تنبئ عن ضجر وقلق.

انتصب بقامته الطويلة، وبدأ في يخطب: «السادة الحضور.. دعونا نرحِّب جميعاً بسعادة الوزير الجديد، الذي يعد من أبناء المنطقة البارزين والمُخلصين، المشهود لهم بالكفاءةِ والخِبرة».

ضجَّ المكان بالتصفيق الحارّ.

تابع: «سيِّدي الوزير، نحن سعداء جدّاً بنبأ تعيينكم على رأس هذه الوزارة العريقة، لما هو معروف عنكم من تفانٍ وإخلاص في كلّ المناصب التي تقلدتموها».

ثم أضاف: «تكليفكم بهذه المهمّة يعني أن الوزارة ستعيش مرحلة انتقالية جديدة من العمل والإنجاز.. تتطلَّب ضخّ دماء وأفكار جديدة».

كان المدير يخطب كمن أُجبر على ذلك، فبدا متحسِّراً على شيء ما.. تمنَّى لو أنه لم يشارك في هذه المسرحية السخيفة الذي يتوجَّب عليه أداؤها، فهو لم يرغب في ذلك، أبداً.. عليه التحلّي بالقليل من الذكاء والفطنة أمام التحوُّلات الجديدة.. قال ماضياً في خطابه: « نؤكِّد لكم، أننا سنتعاون معاً لمواجهة التحدِّيات التي تواجه الوزارة».. هذه الفقرة، تحديداً، قالها بصعوبة، فلا تعاون كان، أو سيكون بعد ذلك.

اعتلى السيِّد الوزير المنصّة، وسط دويّ التصفيقات ودندنات أغنية مرتجلة، تَمَّ إعدادها خصوصاً لهذه المناسبة.. ظلّ البعض يرقصون في نشوة وحبور، وآخرون تملَّكهم الامتعاض والرغبة في عدم المواصلة. كانت السكرتيرة الشابّة ترقص، بغنج ودلال، رقصة أشبه برقصة «السالسا»، وكانت تولول مثل الراقصات في حلقات «الزار».. وهكذا، لاحظ الوزير التناقضات، منذ يومه الأوَّل في الوزارة.

كان الوزير رجلاً في بدايات العقد الخامس من عمره، ممتلئ الجسم، داكن البشرة، ذا وجه دائري، ولكنه ليس وسيماً: عيناه ضيِّقتان تكادان تختفيان عندما يشرع في الحديث.. أفطس الأنف.. شعر رأسه حليق دائماً، وكذا ذقنه.. ملامحه توحي شيء من غموض، يرتدي زيّاً إفريقيّاً مخطَّطاً بلون حمار الزرد، يمشي في خطوات منتظمة ومحسوبة كأنه في عرض عسكري مهيب، و- مع ذلك- لا ينسى، في كلّ خطاباته، أن يذكِّر الناس بأن أوان النضال العسكري قد مضى، وحان وقت النضال المدني.

ساد صمت تامّ، عندما بدأ في الخطاب: «اسمحوا لي أن أحيِّيكم جميعاً في هذا الصباح المبارك، باسم السيِّد الحاكم الذي منحني ثقته الغالية».

أعاد ترتيب وقفته: «إن هدف تكليفي بهذه المهمّة هو مواصلة خطّة التنمية التي أطلقها سيادته، بما يتماشى مع رؤية حزبنا الثوري».

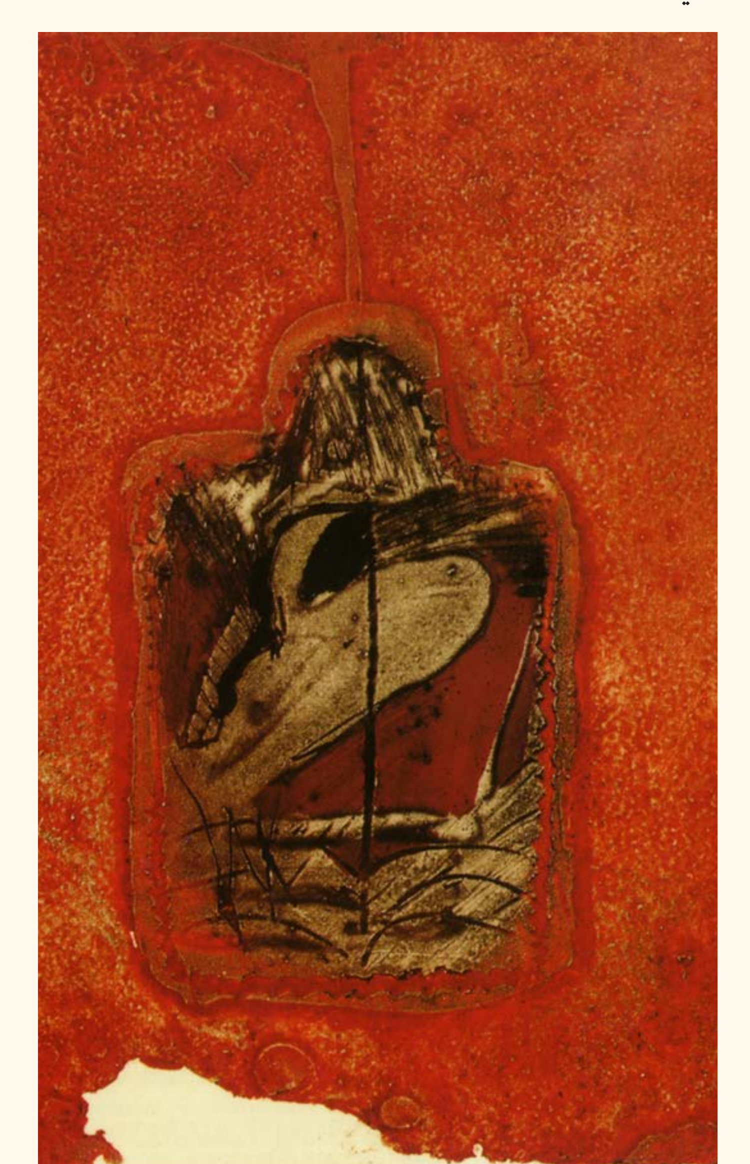
كان الجميع ينصتون، باهتمام وترقُّب، لمعرفة ما يحمله لهم المسؤول الجديد، وتباينت درجة مشاعرهم وتفاعلهم مع الخطاب. كانت ظلال أشجار المانجو، التي أقيمت تحتها المناسبة، تغلي مثل ساحة حرب.

وسط هذه الأجواء الاستثنائية، شقَّ صوت جَهْوَري الصمت: «يعيش السيِّد الحاكم.. يعيش السيِّد الوزير.. يعيش حزبنا الثوري.. تعيش ولايتنا الحبيبة»..

قابل الوزير الهتاف بابتسامة عريضة تنمّ عن رضى وإعجاب.

ومضى في حديثه: «نعاهد أنفسنا، أمامكم، بالعمل بشفافية ونزاهة، ومحاربة الفساد».

كلمات كانت كافية لتأكيد ما ظلَّ يساور المدير من شكوك، وكان عليه التفكير في تدابير تقيه شرّ الرجُل.
كان دولاب العمل يسير كيفما اتّفق؛ لا خُطط أو استراتيجيات تمَّ إنزالها على أرض الواقع، ولا خدمات تمَّ تقديمها للمواطن، واصطدمت طموحات وأحلام الوزير الذي لم يعد جديداً، بعد أن أمضى ستّة أشهر على رأس الوزارة، بحقائق واقعية ماثلة، ولم يعد أمامه مفرّ سوى القبول بالمواجهة. «عليك الصبر على مخطَّطات أعدائك، إذا أردت أن تربح المعركة»، طمأن نفسه بهذه الجملة، التي كان يردِّدها أيّام الثورة.
تذكَّر ما قاله له أحد الموظَّفين الناقمين، الذي تسلل إليه قبل يوم من حفل استقباله، بأن المدير يمارس الفساد والقبلية في الوزارة، بمباركة بعض زملائه.



ازدحمت أسئلة كثيرة في رأسه.. كان يفكِّر بما قصده الموظَّف بهذا الحديث الخطير:
مثلاً لماذا يتخوَّف المدير حين يأمر موظَّفيه بتفادي الالتقاء بالوزير؟
ماذا سيحدث إذا نقل كلّ هذه التفاصيل إلى السيِّد الحاكم؟! هل سيتدخَّل، شخصياً، في المسألة؟!
هكذا، بدت الأمور معقَّدة على الوزير؛ إذ وجد نفسه أمام تقاطعات عجيبة: صراع النفوذ، وحسابات المناطق، فلم يكن أحد، في الحقيقة، يهتمّ بمسألة الخدمات، حتى الوزير نفسه لم يكن ذلك همّه الأوّل، كان عليه فعل شيء ما، قبل فوات الأوان.
في ذلك النهار من نهارات المدينة الطويلة والمرهقة، وقد حجبت الغيوم أشعّة الشمس، وفصلت المدينة إلى قسمين مثل كتاب مفتوح، جاء المدير إلى مكتب الوزير بقائمة أسماء، قال إنهم مَنْ وقع عليهم الترشيح للترقية. رفض الوزير القائمة، بحجّة أنه لم يطَّلع على ملفَّاتهم، وأمر بتكوين لجنة لهذا الغرض.
لم يُبدِ المدير أيّ اعتراض، حينها، بل غادر في صمت، وقد شعر بإهانة بالغة لنفوذه وكبريائه.. هذه النقطة، تحديداً، تَمَّ تسجيلها، بعد ذلك، لصالح الوزير، وفسّرها البعض بأنها بداية النهاية لإمبراطورية هذا المدير المُتسلِّط.
بدأت الخلافات تطفو على السطح، وقصص المؤامرات تصل إلى كلّ الأطراف، ولم يعد أحد يخشى الجهر برغبتهِ في القضاء على الآخر، وإبعاده من الوزارة.
الموظَّفون الذين أدمنوا النميمة والوشاية، تطوَّعوا بنقل الأخبار يميناً ويساراً.. وبالتأكيد، كانت تصل، أيضاً، إلى مكتب الحاكم.. وكما هو متوقَّع، تمَّت إقالة الوزير بمرسوم من السيِّد الحاكم، وغادر كرسي الوزارة، دون أن ينجز شيئاً من وعوده التي قطعها، إذ قضى جلّ وقته في مواجهة صراع العصبيات والنفوذ داخل الوزارة، بينما بقي المدير الذي ضرب بوعود التعاون عرضَ الحائط، وسخّر وقته في التخطيط للإطاحة بالوزير، ليواصل بسط سيطرته.. هكذا، استطاع الحاكم احتواء الخلاف بين الوزير والمدير العامّ، بإبعاده الأوَّل، لكن المُشكل ظلَّ قائماً.
مضى على تلك الأحداث شهر كامل، ولاتزال أصداؤها تسيطر على مجالس المدينة.. كنت أتنبّأ بكلّ هذا، لكن لا أحد كان يصدِّقني. المدير، في بعض الأحيان، يصيخ السمع إليَّ، إذا توافق حديثي مع أهوائه، فيدسّ مظروفاً صغيراً بين يديّ، وفي أحيان أخرى كان يقول: «هذا شطط وخرافة. كيف لسيِّدة شاي أن تعرف كلّ هذه التفاصيل؟».

انتحار

■ **قصة:** بوي جون

(1)

الذين يقدمون على الانتحار، في أكثر الأحوال، هم أشخاص لم يفكّروا مرّتين، لكن لهم- (اقصد بعضهم) ما يستحقّون الثناء عليه، وهو أنهم قد يتركون رسالة تفصِّل أسباب الانتحار، وإذا كان المنتحر رقيق الحسّ فسوف ترى بقايا الدموع تبلِّل كلماتٍ تحضّ على الصبر والسلوى.

عندما كنتُ صغيراً، كان الموت عندي يعني التغيّب من المدرسة، التي قلَّما يدخل المعلِّمون فصولها من غير أن يلوّحوا بسياطهم، وما زلتُ أتذكَّر أنه كان دائم الحضور إلى مدرستنا، وكنّا نراه- حسب أدمغتنا الصغيرة، حينها- موفَّقاً في اختياراته، ولن أنسى (وإنْ كنتُ أشعر، الآن، بالعار لذلك) كيف استبدّ بنا الفرح ونحن في الصف الثاني، لأن الموت خطف مرشد فصلنا، وكان من طراز الآباء الذين يوصلونك إلى المجد عبر دربٍ من الآلام والدموع.

مات الكثيرون ممّن أعرف، لكن واحداً من أولئك الموتى التصق بذاكرتي، فظلّ يتراءى لي كأني ساعدته ليقتل نفسه: كان قويّ البدن، فارع الطول، في قامته انحناءة خفيفة حتى ليبدو معه مثل قوس هائل عندما تنظر اليه من بعيد، وكانت طباعه الهادئة تظهر في وجهه البريء القسمات، فتجعله طفوليّ الملامح، أو هكذا رأيته عندما التقيته، لأول مرّة، في ظهيرة يوم من أيّام مايو، الذي لا تُحتَمل حرارته.

كان تيّار الكهرباء يخاصم حيِّنا كثيراً، فينقطع أيّاماً وأسابيع؛ ما جعل الذين يملكون أشجاراً في منازلهم في مصافّ مَنْ ابتسم الحظّ في وجوههم، مثلما كنّا نحن: كانت تقف شامخة شجرة نيمة ضخمة أمام منزلنا القديم، ولسبب ما صارت ملاذاً للفتيان، عندما يلهب حَرّ الصيف كلّ الأماكن التي يتسكَّعون فيها. كانوا يجلسون لساعات، وهم يلعبون الورق، ويتضاحكون بصوتٍ عالٍ، لا يمكن أن يُحتمل إلّا منّا نحن؛ لذلك غدت شجرتنا خيارهم الوحيد، حيث يجلسون تحتها كما يشاؤون، دون أن يرشَّهم أحد بماء الغسيل أو يزعجهم بالشتائم والهمسات الجارحة.

عندما حَلَّ عصر ذلك اليوم تفرَّق الجميع، وبقي هو، وكنتُ قد لاحظتُ أنه لا يضحك إلّا بتكلُّف فَشِل في إخفائه. بادرته بالسؤال:

-تبدو جديداً.

-كم يبقى المرء عندكم حتى يُعَدّ قديماً؟

-إذن، فقد مكثت كثيراً؟

-بعض الشيء.

(2)

مضى شهران منذ أن عرفتُ (توم)، لكن محاولاتي المتكرِّرة لجعل الخرطوم جميلة في عينيه ذهبت جميعها أدراج الرياح. كان حنينه إلى جوبا جنوناً لا ينقطع، وقد سمعته يناجي نفسه ذات يوم، هامساً كأنه يبكي: هذه المدينة غاب ضميرها، فصولها تمرّ، في يوم واحد، كشريط سينمائي، أطفالها لا يغنّون للمطر والبجع... حفظ الله أطفالك، يا جوبا، وهم ينشدون للمطر: «بجة بجة خالي، أديني بياضي شيل الأحمر، أديني الأبيض أنا ما داير أسود». عندما انتبه إلى أن همسه قد انكشف، وأنني كنتُ أستمع إليه، توجَّه إليّ بالكلام، وقد امتلأ صوته بالشجن: العجيب، يا تعبان، أن أطفال جوبا، عندما يستيقظون يجدون البياض قد زيَّنت رؤوس أظافرهم.

عندما كان يتحدَّث بدا المشهد فوضوياً: أسراب من طيور بيضاء تعبر السماء، وأطفال فزعين يتسابقون لبلوغ منازلهم فيما كانت البروق تلمع وتجري كخيول مجنونة على السحب الداكنة التي تراكم بعضها فوق بعض، حتى صارت مثل سهوب لا نهائية المدى.

جلوسنا تحت النيمة، مكنَّنا من أن نعرف جميع بنات الحيّ، وكنّا نتبارى في معاكستهنّ، فيسيطر علينا الزهوّ، جراء ذلك، حتى أننا نعتقد، في بعض الأحيان، أنهن يتنافسن في إبداء رشاقتهنّ لأجلنا، لكن فتاة واحدة كانت لا تلقي، ولو رمشة عين تجاهنا، وعندما تنتبه إلى وجودنا، كان ذلك كي تمطرنا سباباً وشتماً، دون أن تدري أنها كانت، بذلك، تزيد من إصرارنا على ملاحقتها ومعاكستها أكثر.

نادراً ما كان الإسعاف يدخل حيَّنا؛ وذلك لأن أهلنا يفقدون صوابهم في الحالات التي تتطلَّب الاتِّصال بخدمة الطوارئ، كما أنهم طيّبون إلى درجة الاستعداد الدائم لتقبُّل أيّ حادث على أنه قضاء وقدر، لذلك تملّكنا الفضول عندما رأينا سيّارة تخرج من بين المنازل، بسرعة فائقة، مطلقةً صافرات حادّة أيقظت كلّ مَنْ كان في قيلولة نهار ذلك اليوم اللاهب.

- مَنْ داخل السيارة؟.. ما الذي حدث؟.. كنّا نتجادل عندما أسكَتَنا أحدهم قائلاً:

- يا شباب ما سمعتو بالحصل؟

- كيف نسمع وأحنا هنا من صباح الرحمن؟

- الله يلعنكم.. تقعدو زي الحجارة هنا.. لا تحسّو بشيء.. تقعدو متبلِّدي الشعور في وقت الآنسة (كيجي) قع تنتحر.

- ما تكمّل.. أتقصد أن الآنسة ماتت؟! قاطعنا الرجل بصوت واحد، سكنته الصدمة.
لكنه تابع ببرودٍ، أزعجَنا:
أيوة.. انتحرت الآنسة، لكنها ما ماتت..
قاطعناه متنفِّسين الصعداء:
- وكيف دا؟!
- بطريقة مفاجئة.
- كيف يا..؟
- الحبل انقطع، وسقطت.
تحوَّل المشهد من الوجوم إلى ضحك صاخب، عندما علَّق أحدنا قائلاً:
-مسكينة.. شكلها ما قعد تشاهد التلفزيون.
ثبَّت آخر الصورة المهتزة بقوله:
- المنتحر محتاج إلى شغل واجتهاد حتى ينجح.
لم يكن المتحدّث إلّا (توم)

(3)

شيءٌ واحد ظلّ يميّزني، على الدوام، هو أن أمّي لا توجّهني في مَنْ أصادق أو لا أصادق، وتقديري الشديد لوالدتي يعود إلى ذلك، لكن ذينك الشيئَيْن اهتزّا دون سابق إنذار: ذات صباح، كان الجوّ بارداً وقت دعتني إلى غرفتها. صُدمت، في الداخل، بجدّي يحملق فيّ كأنه يريد الخروج من صورته المعلّقة على الحائط. أمّا هي فألقت كلامها، كعادتها، دفعة واحدة:
-(توم) دا شابّ لطيف، لكني دايرك ما تصادقو.
رغبت في الردّ، لكن لساني تثاقل، وأنا أبحث عن كلمة مناسبة ألقت بجملة ثقيلة في وجهي:
- وأعرف إنو جدّو متورّط في قتل جدّك.
كتمتُ تساؤلاً فحواه: كيف لحدث وقع قبل ستّين عاماً أن يحرّك المستقبل، ويرسم له خطوط التحرُّك والسكون؟ لم أردّ على أمّي.. وهكذا، حسب كلانا أنه قد وضع النقاش جانباً، وتخلّص منه.
بعد أشهر، عادت الآنسة (كيجي) لتمرّ أمام مجلسنا، كسابق عهدها، لكن دون أن نمسّها ولو بكلمة. بالمقابل، امتنعت هي عن الشتم وكَيْل السباب لنا، وكانت مسحة من الحزن والشحوب من تلك التي تكسو وجوه الموتى، قد أصبحت تطفو على وجهها، حتى أن أحدنا صرخ:
- يا جماعة، البت دي ميّتة.
لم يعرف أحد لماذا أرادت الانتحار، أو لم يعرف ذلك أحدنا، على الأقل.
ذات يوم، عدت إلى الحيّ لأتفاجأ بسرداق منصوبة، وموسيقى تصدح، فدخلتُ ممنّياً نفسي بسهرة سعيدة.
لكن، بعد ذلك بساعات، أي عندما حَلّ الليل، تعالت الصيحات والصراخ، دون أن أستطيع استيعاب ما يحدث، وظللتُ في تلك الحيرة، واقفاً أمام المنزل، حتى صرخ فيّ أحد العجائز:
انت واقف والناس كلّها بتفتّش في (كيجي).
جمدت في مكاني، قبل أن أستوعب أنها هربت يوم عرسها.



(4)

عندما تقترب نهاية مايو، يجتاح سكّان الخرطوم ضجر لا تفسير له سوى الغبار والأتربة التي توقظهم من رقادهم ليلاً، وتمنعهم من زيارة أحبابهم ظهراً، والأمر السيِّئ أنك لا تستطيع الفرار إلّا إلى نفسك لتتكوَّر حولها، كقنفذ باغته مصباح سيّارة.

كنتُ أهرب إلى الأزرق، فأعبر جسر الجيش سيراً، لأحدِّق في مائه وهو يزبد ويرغي. لم أدع أحداً يشاركني تلك المتعة، أبداً، فكان الشيء الوحيد الذي احتفظت به لنفسي.كانت كلّ ممتلكاتي، من دفاتر وقمصان وسراويل، حتى أحذيتي، ملكاً لأصدقائي.

ذات يوم، وبينما كنتُ أسير على الجسر، أحسستُ بأحدهم يتبعني.. التفتُّ لأجد (توم) يقول مبتسماً:

يا لك من ماكر! تتركنا للغبار، وتهرب وحدك إلى هذا الخَضار؟ لقد رأيتك أكثر من مرّة، وأنا قادمٌ من الخرطوم.

صمتُّ ولم أعلق بشيء؛ لا كلمة ترحيب، ولا كلمات صدّ. لم يكن فيه ما يستحقّ التعليق سوى ضخامة حذائه التي جعلتني أقول له:

- الريح تعصف بقوّة. لا تنسَ أن الفيزياء تعلِّمنا أن الجسم يقلّ وزنه كلّما ارتفع إلى الأعلى. مَنْ يدري؟ قد تسقطك الريح، وأنت غارق بهذا الحذاء، لا محالة، لأن...

قاطعني ساخراً.

- ألم تدرس في الفيزياء، أيضاً، أن أولاد جوبا يتعلَّمون السباحة قبل التماسيح؟

لم أنطق بكلمة، حتى وصلنا إلى منتصف الجسر. هناك، توقَّفتُ لأُخرج منظاراً وبعض الحصى من حقيبتي، وبعد أن أشبعتُ قلبي بروعة المنظر أخذت- كعادتي- أرمي بالحجارة إلى الأسفل. أمّا هو فصار يحدِّق بالآلة، لكنه لم يكن يحدِّق مثلي.. كان يحاول التحديق تحت الجسر، مباشرةً.

- لن ترى شيئاً.

قلتُ:

-رأيتُ ما أريد.

ردّ هو:

-لستُ أدري كم من الوقت قد مضى، عندما بدأت تتوافد الطيور المائيّة جماعاتٍ جماعات، فيما الماء يتلوَّن بحدائق من الألوان!. إنه زمن العودة كما خمَّنت من كلّ ذلك التلوّن. فقلت له، وأنا مُنحنٍ على حقيبتي:

-أرجو أن تكون قد استمتعت.

لم يجبني، فأعدت السؤال، بطريقة أخرى، لكنه لم يجبني، أيضاً؛ ما جعلني أنهض وأرفع رأسي غاضباً لأشتمه حيث لم أنسَ، بعد، أنه تطفَّل على خلوتي، لكني بدل ذلك - سمَّرتُ عيني على جمهرة من الناس مفتوحي الشفاه من الخوف، ينظرون إلى الأسفل، وقد أمسكوا بالحاجز الحديدي للجسر، بأيديهم. أردتُ القفز، لكن يدين قويَّتين أمسكتا بي من جذعي.

(5)

كان الحضور أجمعهم صامتين، ينظرون بعيون منكسرة إلى الضابط الشابّ الذي أخذ يتلو حيثيّات الحكم. لم أنشغل كثيراً بما كان يقرؤه من الورقة المرتجفة بين يديه، لكن شدَّني وصفه للجريمة بالثأر، قبل أن يطوي الورقة، ويلتفت نحوي قائلاً:

ألديك ما تقوله؟

لم أجبه. فقط، أخذت أجول بنظري بين الحاضرين، وأتأمَّل خلفهم الفراغ الذي لا ينتهي من الذكريات. كانت وجوههم رمادية وأجسادهم ضبابية مثل أيّام الطفولة البعيدة. قطع شرودي أحد الحرّاس، عندما اقترب مني.. وعندها، أطلقت صرخة هائلة...

«كأنه كابوس! اطرد الشيطان، يا بنيّ!»، قالت أمّي، ثم أخذت تهدهدني كأني رضيع.

إذن، لن يقتلوني.. إذن، سأعيش، قلت بصوت خائف.

اطرد الكوابيس.. لقد اتَّهموك، لكن الشرطة قالت كلمتها.. يا للمسكين! كانت رسالة انتحاره طوال الوقت في جيبه.

عطستُ عطسةً قويةً، فأسرعت أمّي إليّ بكوب ماء، قبل أن تعود لتواصل حديثها:

لقد حاول الانتحار ثلاث مرّات: فشل مرَّتين، في المرّة الأولى انقطع الحبل فسقط، وفي المرّة الثانية أنقذه لصّ طيِّب، كان يتفقَّد المنزل.

أطرقتُ أمّي قليلاً، ثم تابعت:

لكنه كان بارعاً في المرّة الأخيرة؛ لقد سقط على إحدى قواعد الجسر.

كان النعاس يغمر جفوني، بينما أمّي تعدّ وتسرد محاولات صديقي الكثيرة في الانتحار، قبل ينجح في ذلك.

(6)

مضت ثمانية أشهر على انتحار (توم)، حتى كدت أنسى أمره، لكن حياتي لم تعد تسير كما هي. لم يعد الأصدقاء يجلسون تحت شجرة النيمة، كعادتهم. أمّا أنا فداومت على الجلوس عندها، كلّ ظهيرة، محاولاً لملمة الذكريات الجميلة قدر ما أستطيع، لكن الأيّام ما انفكت تخبرني بأن ذلك ضرباً من العبث.

كنتُ جالساً، كعادتي، في ظهيرة مثل غيرها، حيث أصبحت كلّ أيّامي نسخاً مكرَّرة، عندما وقف رجل يحمل بين يديه طفلاً، وخالجني شعورٌ غريب بأنني قد رأيته من قبل. عرضتُ المساعدة قائلاً:

- بماذا أخدمك؟

- كوب من الماء، يا بنيّ!

خُيل إليّ، والرجل يلتهم الماء، أنه ظلَّ تائهاً على وجهه في الصحاري، لأيّام. وأخيراً، عندما أفرغ كلّ الماء في جوفه تجشَّأ، ثم قال في نبرة اعتذار:

آسف لأني أتعبتك، يا بنيّ! هل بإمكانك أن تدلَّني على منزل أسرة الآنسة (كيجي)؟ لقد أوصتني، وهي تحتضر، أن أوصل الطفل إلى والدها؛ حتى..

سقط الكوب من يدي، ودون أن أنطق بكلمة، حملتُ كرسيَّ، فانغلق الباب خلفي.

مختارات شعرية

(مقاطع)

أَعِدُّوا القرابين

(سايمون أبراهام)

الزَّاجِلَةُ البَيْضَاءُ، أَجْهَزَتْ عَلَى غُصْنِ الزَّيْتُون.
قُوْلُوا لِشَعْبِي: هُبُّوا..
لِتَنْفَجِرْ مِزَارِيْب الابْتِهَاج..
وَالأَفْئِدَةُ السَّبْخَةُ ارْتَوَتْ بِوَابِلِ السَّلام.
هَاتُوا القِيْثَار..
دَاعِبُوا الأَوْتَار..
فَالْوَقْتُ، يَا خَلِيْلِي، لِلْرَقْصِ وَالغِنَاء..
لا لِلشِّجَار.
أَيْنَ أَنْتِ أَيَّتُهَا المُتَمَرِّدَة؟
هُوَّذَا الشِّتَاءُ قَدْ أَتَى
وَالقَرُّ زُنْبُورٌ حَانِق
يَلْسَعُنِي بِقُسْوَة.
وَرُوْحَي المَقْرُوْرَة..
تَرْتَجِفُ فِي قَاعِ الحَنِيْن
تَكَبِّلَهَا أَصْفَادُ الأَنِيْن.
أَيْنَ أَنْتِ أَيَّتُهَا المُتَمَرِّدَة؟
كَاهِنَتِي المُتَّقِدَة،
لا تُقَتِّرِي..
هَا أَوَانُ الطُّقُوس
وَامْتِزَاجُ تَرَاتِيْلِك بِنَفَحَاتِ المَجَامِر
وَشَذْو الكُؤوس..
وَتَجَلِّي النَّامُوْس.

صلاة

(أتيم سايمون)

سوادٌ مترامٍ
بين الصمتِ
وحلكةِ الليلِ،
لا يعدو القمرُ
أن يكونَ
سوى إشارةٍ
غامضةٍ
مثل رصاصاتِ
«المنيرة»
التي أطلقها
الجنودُ
المختبئون
في سواد
الليلِ والصمت،
بعد أن أجهزوا

على النهار
فوق «تربيزة رمل»
شيَّدتها
نسوةٌ أراملُ
أسفلَ جبلِ كجور
من حياكةِ
الأحجار.
لقمة مستساغة
ومصروفٌ لطفلٍ
أبكاهُ جرسُ المدرسةِ
الذي ذكَّره برعدةٍ
تخطَّفت آماله،
وتركتْ لديه
أثراً هناك.
صورةُ والده
في قلب
كرّاسته،
دافئةٌ
كحضنِ أمّهِ
العابق بدروس
المطرقةِ العبوس
وهي تكفيهم
شرَّ المدينة،
بنهاراتِها
القصيرة
المشتهاةِ،
وليلِها
الذي يولدُ
فيه بعضُ
الناس،
من جديد،
ويغيبُ في
مخاضِه
مَنْ أفلتَ
من يدِ
القدِّيسين
لينضمّ إلى ركبِ
الشهداء.
...

الغيبُ
عصافيرُ تحلِّق
في نهايةِ الأفق.
كفّي تُمسكُ
باليقين
مراهناً على الغدِ
غيرَ مكترثٍ
لوعيدِ العطاشى،
والضمائرِ المطروحةِ
على مائدةِ الكفاف.
أجادلُ المطرَ
عن هبوط أسلافي
وطلوعِهم في الحقول..
تلتقي أرواحهُم،
وهي تتهادى
كالسنابلِ،
في غمرةِ
«القالا والا».
...
«الموغاي»
يتقنُ حرفَتَه
على «الفيس بوك».
يقتاتُ العبثَ
والصعودَ
على ظهرِ الحقيقةِ
الذي كَسَرته
موجةُ الزيف.
التُصَفِّقُ



لموالٍ هامس.
قلْ للصفوفِ
إنا قد مللنا
الارتحال.
يَئسْنا من هذا
الزحفِ السرمديّ..
فأوَّل صفّ أدليت فيه بصوتي،
لصالحِ الوطنِ
ظنتُه الأخيرَ المفضيَ
إلى خلوديَ المرجوّ
والفرحِ العظيم.
لكنهم أحالوني
إلى صفّي الجديد.

تلاوة

(ألدو ديمو)

«من أجل حبيبتي، وصديقاتها»
المجدُ لكِ ولي..
الحبُّ والسلطةُ..
بلادُ الجنوب وهبتها لك...
بأشجارها وجبالِها وكنوزِها.
تعالي نحتفلْ في ضواحي مونيكي
مسقط حبّي..
ولنتذكَّرِ الرجالَ
والنساء،
الشباب
صانعِي المجدِ
في أرضِ الجنوب.
تعالي، وصديقاتكِ،
لنحكي
ونصلّي،
بإيمانٍ، للحياة ...
مَنْ سيوقف عشقي
وروحي الممتدّة
إلي روحكِ؟

سوف أتأمَّل
خلفَ الخيوطِ المتشابكة،
وأدعو الأطفال لحصد الأرزّ في براري أويل.

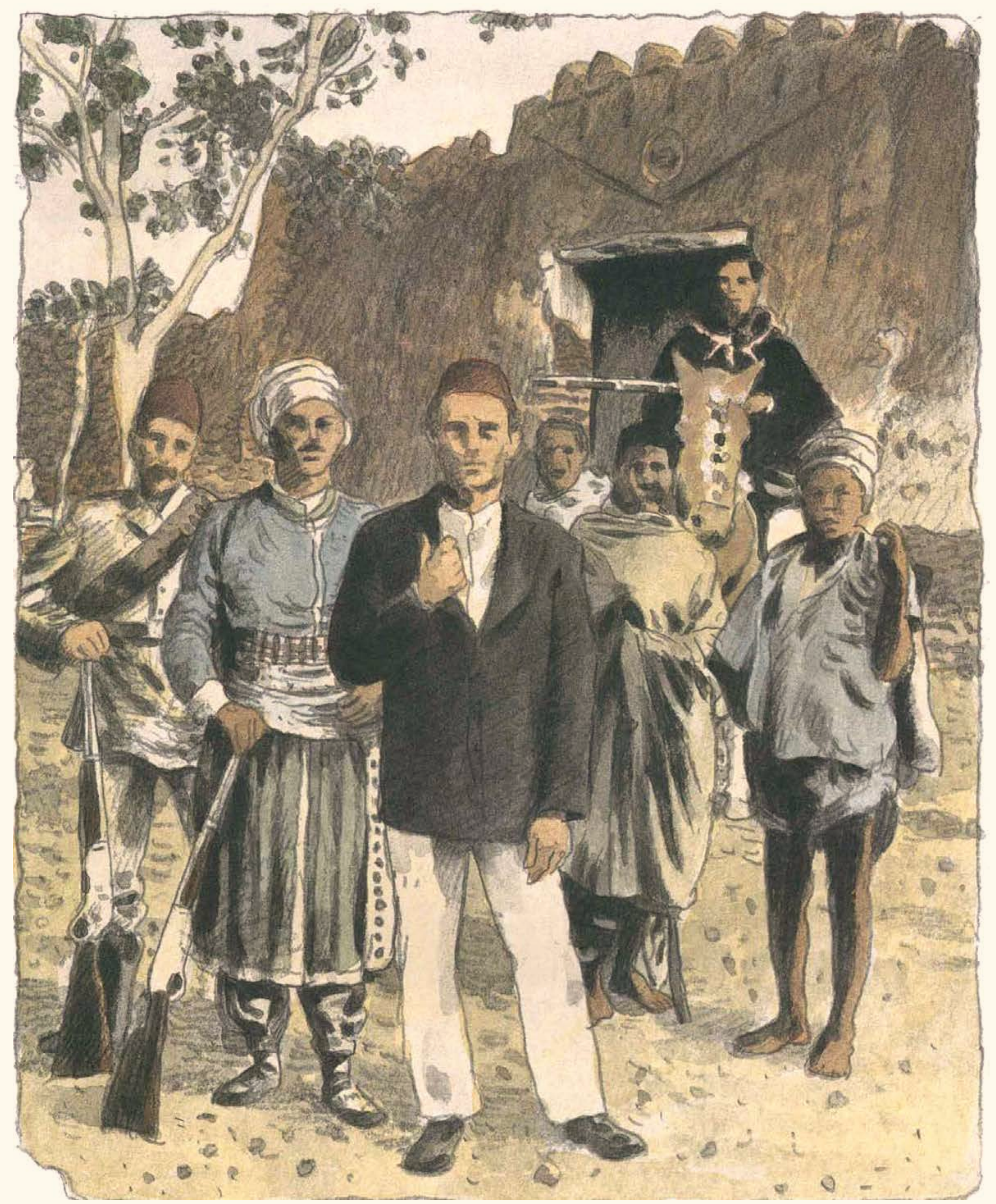
أشاركُ الجميلات...
أرنِّمُ، بلا حراك،
مُكلّفاً بأن أكون ذبيحةً للحبِّ..
والمطرِ
والجمالْ.

لا تبتعدي في التلال البعيدة...
أحرارٌ، أخيراً ...
في أرض الأمجاد.

صمتٌ يذكِّرني
كلماتَ الجنرال ماساكا
عن «اطلع برّا»
و... واو...

أنا أبي
في الحرب وفي السلمِ.
الشدّةِ والصبرِ
الظلمِ والقتل.
أنا أبي..
فحبيبتي تشبه أبي
في الكرامةِ
والألم.

سأبكي بأعلى صوتي
لأُسمَع في ضواحي «افدا»..
لأُسمَع في «نيالاط»
لأُسمَع في الأقاصي،
في «الرنك».



▲ آرثر رامبو (Illustrated by Norman Macdonald)

رامبو في عدن

من الشعر إلى الأسلحة!

عمل «آرثر رامبو» على التكيّف مع المجتمع العدني، فلَبِس اللباس اليمني، وتسمّى باسم عربي، ويقال إنّه كان يُشاهَد في شوارع عدن، حاملاً في يدٍ مسبحة، وفي الأخرى مسواكاً. كما أنكبّ على دراسة القرآن الكريم، حتى أنّه طلب من أخته أن ترسل إليه نسخة منه، مترجمةً إلى اللّغة الفرنسيّة، ذيّلها والده، الضابط الفرنسي في الجزائر، بالكثير من الشروح.. ولم يقتصر «رامبو» على تجارة البنّ والعاج والتوابل، بل أضاف إليها، في أثناء إقامته في هرر، تجارة الأسلحة التي كانت منتشرة، خلال القرن التاسع عشر، في القرن الإفريقي.

قال «رامبو»، في رسالة بعث بها إلى أستاذه «ايزامبار»: «إنّما الأمر يتعلّق بالوصول إلى المجهول، وذلك بتشويش الحواسّ جميعها. إنّه لعذاب هائل، ولكن على المرء أن يتحلّى بالقوّة، ولن يتسنّى له ذلك إلاّ إذا كان شاعراً بالفطرة.» لا شكّ في أنّ «رامبو» كان يتحدّث عن الشعر، لكنّ المتمعّن في سيرة الرجل يلحظ أنّ هذا الكلام ينطبق، أيضاً، على حياته؛ فحياة «رامبو» كلُّها لم تكن إلّا نشداناً للمجهول: مجهول اللّغة، ومجهول الثقافات، ومجهول الحضارات.

هذا الشاعر الذي غيّر، على نحو عميق، الشعر الفرنسي، ولمّا يتجاوزْ مرحلة المراهقة، قرّر -فجأةً، وهو في العشرين من عمره- أن يهجر الشعر، ويختار سبيلاً جديدة في الحياة، هي سبيل المغامرة أو السّير على حافّة الهاوية.

كتب «رامبو» حياته في قصائده، قبل أن يعيشها، كما أفصح عن مشاريعه قبل أن ينجزها، فالهدف الذي كان يروم الوصول اليه هو الذهاب بعيداً، حتى التّخوم، وربّما إلى ماوراء التخوم؛ من أجل سبر المجهول (بحسب عبارته)، وتسمية اللامسمّى.

لم يستطع أن يقاوم جحيم أوروبّا إلا بالشعر. أمّا الآن، وقد انقطع عن كتابته، فعليه أن يتركها، ويمضي إلى أفق آخر مختلف. فاستبدّت بالشاعر رغبة جامحة في الذهاب بعيداً إلى الشرق: الشرق الذي عرف أقصاه، حين عمل بحّاراً في ميناء باتافيا (جاكرتا، حاليّاً)، ثمّ عرف، بعد ذلك، أدناه حين نزل بالإسكندرية، ومنها سافر إلى مدن كثيرة.

أشار، في إحدى رسائله، إلى أنه لا يشتري من مدينة «لياج» البلجيكية إلاّ الأسلحة المستعملة، وهي الأسلحة التي تخلّت عنها الجيوش الأوربية لضعف أدائها، فيبيعها إلى الأفارقة بخمسة أضعاف ثمنها

قال في قصيدته «فصل في الجحيم»، في مقطع عنوانه «الوداع الأخير»: «إنّه وداع، لا لقاء بعده.».. هكذا، كان وداعه لأوروبّا، فقد أدار إليها ظهره، ومضى باحثاً عن أرض جديدة.

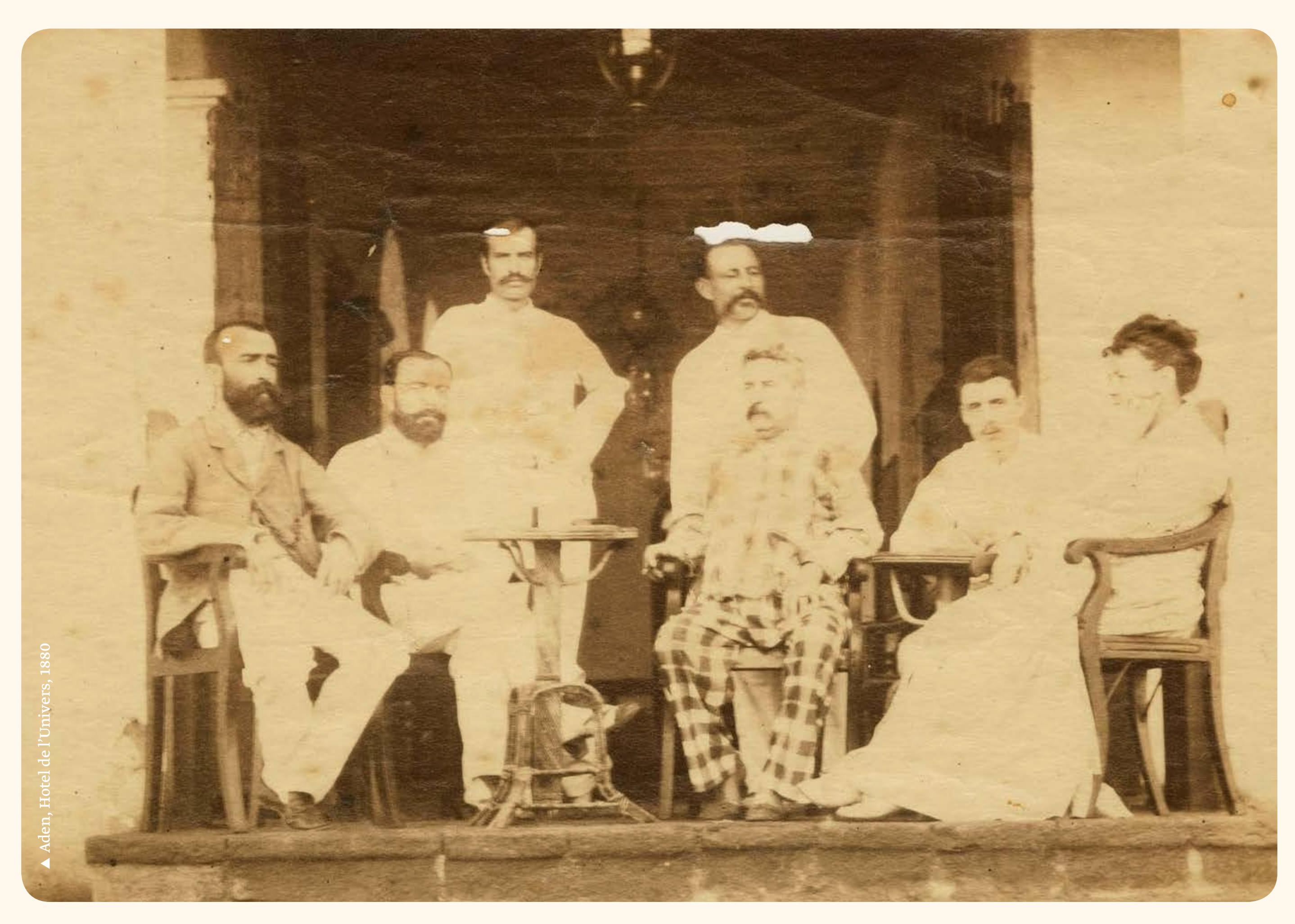
كان «رامبو» يسعى إلى قطع كلّ العلائق التي كانت تشدّه إلى ماضيه وإلى طفولته الجريحة: علائقه بالشعر والأسرة والوطن والأخلاق المسيحيّة، ليؤسِّس لنفسه حياة جديدة مختلفة، بل -ربَّما- ليبتكر نفسه من جديد.

في 20 أكتوبر، 1878، غادر «رامبو» مسقط رأسه «شارلفيل»، ومضى إلى الإسكندرية، فقبرص.. لكنه، بعد إقامة قصيرة في الجزيرة، عاد -مكرهاً- إلى فرنسا، بعد إصابته بحمّى التيفويد. وما إن استعاد عافيته حتّى ركب البحر، من جديد، ورجع إلى الإسكندرية، فقبرص. في 30 يوليو 1880 غادر الجزيرة منحدراً إلى الجنوب، ليزور عدداً من المدن مثل جدّة والحديدة، باحثاً، دون جدوى، عن عمل يؤمّن له حياة كريمة. في أثناء رحلته، تعرّف إلى تاجر فرنسي دعاه إلى الذهاب إلى عدن، التي ازدهرت تجارتها بعد أن أعلنها الإنجليز منطقة حرّة. وبعد قطع مسافات طويلة، يصل إلى مدينة عدن مرهقاً، وقد دبغت أشعّة الشمس وجهه الطفوليّ.

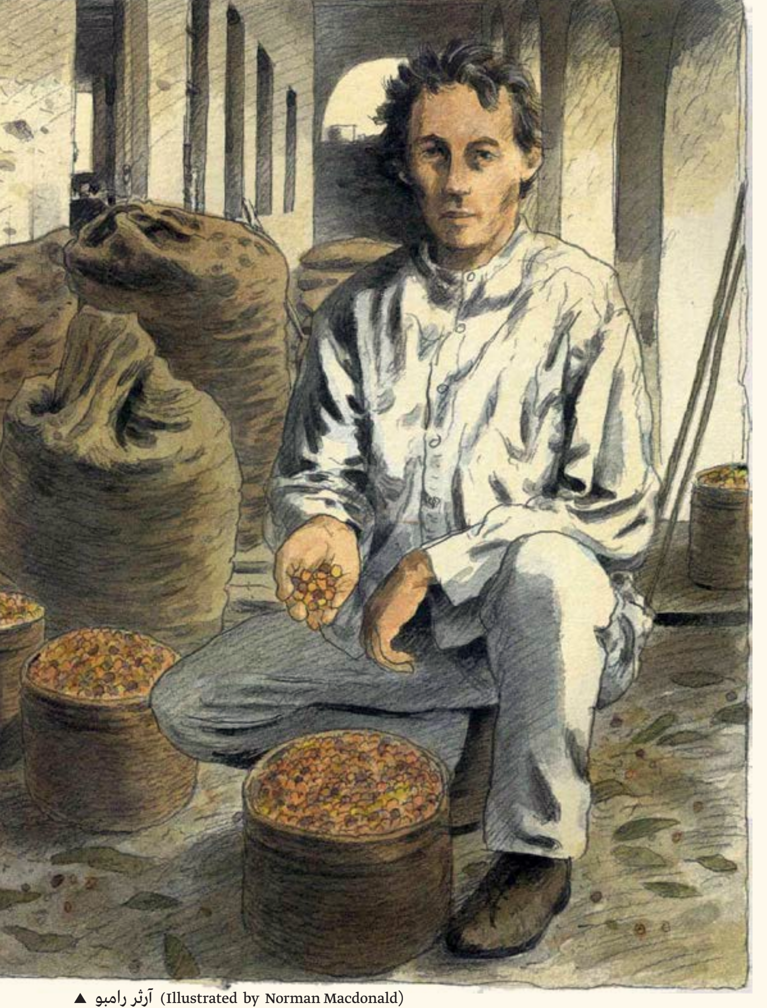
هكذا، اختفت، شيئاً فشيئاً، لدى رامبو، صورة الشرق بوصفه مصدراً من مصادر الفكر الذي يمدّ جذع الثّقافة الغربية اليابس بماء الروح والإبداع، وبات الشرق لديه سوقاً كبيرة، تُعقد فيها الصفقات من

أجل الحصول على الربح السريع.
دخل «رامبو» عدن، في 7 أغسطس، 1885، ليكتشف المدينة التي تربض في قلب بركان خامد، فيكتب لأمّه، بتاريخ 28 سبتمبر، 1885، متذمِّراً من ارتفاع حرارتها وجفاف أرضها وندرة أمطارها:
«عدن قائمة على فُوَّهة بركان خامد يدفنه ماء البحر والرمال.. لا نرى هنا، ولا نلمس سوى الحمم والرمال التي لا تنبت شيئاً.. كلّ ما يحيط بالمكان محض صحراء جافّة... المرتفعات، هنا، تمنع انتشار الهواء، فنُشوى في قاع هذه الحفرة كما لو كنّا داخل فرن لشيّ الطين... على المرء أن يكون مكرهاً على العمل من أجل خبز يومه، لكي يشتغل في جحيم كهذا...»
لكن رامبو قد تمكّن، بعد ذلك، من عقد وشائج قويّة مع هذه المدينة، حتى أنه تمنّى أن يُدفَن في مقبرتها البحرية، وكتب في إحدى رسائله إلى أهله أنّه لم يعد قادراً على مغادرة هذه المناطق، بعد أن أصبح معروفا فيها، ولو قُدِّر له أن يعود إلى فرنسا لأصبح «غريباً فيها.. بل عدّ حرارة عدن التي كان يتذمّر منها، في رسائله، أقلّ وطأةً من شتاء فرنسا البارد.
أمّا البيت الذي أقام فيه، فقد كان يرتفع في قلب المدينة البحرية (حيّ كريتر حاليّاً) قريباً من الساحل، حيث يجتمع خليط من الأجناس: عرب وهنود وصوماليّون وأفارقة وصينيّون، يتبادلون البضائع والمصالح.
كانت عدن، خلال القرن التاسع عشر، «محميّة» أو مستوطَنة بريطانية»، كما تصفها كتب التاريخ الإنجليزية، خاضعةً للإدارة البريطانية الهندية، اجتمع فيها، بعد إعلان «ستافورد هاينز» المدينة منطقةً حرّة، عددٌ كبير من التجار قدِموا إليها من كلّ جهات الأرض، حالمين بالثراء السريع.
عمل «رامبو» على التكيّف مع المجتمع العدني، فلبس اللباس اليمني، وتسمّى باسم عربي، ويقال إنّه كان يُشاهد في شوارع عدن حاملاً، في يد، مسبحة، وفي الأخرى مسواكاً. كما انكبّ على دراسة القرآن الكريم، حتى أنّه طلب من أخته أن ترسل إليه نسخة منه، مترجَمةً إلى اللّغة الفرنسيّة، ذيّلها والده، الضابط الفرنسي

تقول شقيقته «إيزابيلا»: إن رامبو كان يردّد، في اللحظات الأخيرة من حياته، باللّغة العربيّة: «اللّه كريم.. اللّه كريم»، مسترفداً رحمة السماء، بعد أن أرهقه البحث عن المجهول


Aden, Hotel de l'Univers, 1880

في الجزائر، بالكثير من الشروح.
تمكّن «رامبو»، في وقت وجيز، من الحصول على وظيفة في شركة «باردي» لتجارة البنّ، يراقب -بمقتضاها- حسن أداء النساء الهنديّات العاملات في الشركة. ويصف «رامبو» صاحب الشركة، في مذكّراته الموسومة بـ «برّ العجم»: «كان رجلاً غريب الأطوار، لا يخالط الأوربيّين، قريباً من اليمنيين، وقد تمكّن من تعلُّم لهجاتهم... يبحث -بإلحاح- عن عمل.. تبدو عليه علامات الإرهاق..»
استمرّ عمل «رامبو» في هذه الشركة أربع سنوات، تنقّل، خلالها بين مدينتَيْ عدن، وهرر الأثيوبية، ينجز أعمالاً شتّى. وحين تخلّت الشركة عن خدماته، في عام 1884، أسّس لنفسه نشاطاً تجاريّاً في مدينة هرر، في مجال البنّ، وقد أسهمت علاقته بالأسرة الإمبراطورية في الحبشة، في ازدهار تجارته ومضاعفة أرباحه، ويقال إنّه كان من الأوربيّين القلائل الذين كانوا يصدِّرون القهوة من موطنها الأصلي إلى البلاد الأوربيّة.. كانت هرر الأثيوبيّة، في تلك الحقبة، خاضعة للسلطة المصريّة، يؤمّها الأجانب لاقتناء العاج والمسك وجلود الحيوانات، كما كانت من أهمّ الحواضر الإسلاميّة في شرق إفريقيا، يختلف إلى مدارسها الدينية الطلّابُ الأفارقة والمصريّون. وقد أتاحت هذه المدينة المزدهرة لـ«رامبو» مضاعفة أرباحه، حيث راجت تجارته، ونفقت بضاعته، وأصبح ينافس كبار التجّار الأوربيين والهنود والصينيّين، كما أتاحت له الاقتراب من الدوائر السياسية الأثيوبيّة، والتأثير في قراراتها.
لم يقتصر «رامبو» على تجارة البنّ والعاج والتوابل، بل أضاف إليها، في هرر، تجارة الأسلحة التي كانت منتشرة، خلال القرن التاسع عشر، في القرن الإفريقي.. ويقرّ «رامبو» في رسائله بأنّ هذه التجارة كانت محفوفة بالكثير من المخاطر، إذ حظرتها بعض الجهات الأجنبيّة التي كانت تنوي التسلُّل إلى القرن الإفريقي، لبسط هيمنتها عليه. وقد وصف «رامبو»، في رسائله، ما كان قد تكبّدَه من أتعاب من أجل اقتناء الأسلحة، وما كان قد أقدم عليه من مغامرات من أجل تهريبها إلى إفريقيا.
ولا شكّ في أنّ هذه التجارة قد درّت عليه مالاً وفيراً، حتى أن كُتّاب سيرته يجمعون على أنه أصبح، في تلك الحقبة، «من كبار الأثرياء»، وقد ترك «رامبو» بعض الوثائق التي تضمّنت الأرباح التي جناها من هذه التجارة. فهو -كما أشار في إحدى رسائله- لا يشتري من مدينة «لياج» البلجيكية إلاّ الأسلحة المستعملة، وهي الأسلحة التي تخلّت عنها الجيوش الأوربية، لضعف أدائها، فيبيعها إلى الأفارقة بخمسة أضعاف ثمنها.
واللافت للانتباه أنّ كلّ الرسائل التي بعث بها، في تلك المرحلة، إلى أفراد أسرته، لم تتضمن أيّة إشارة إلى الشعر أو الأدب. فـ«رامبو» الشاعر، الذي فتح أمام اللّغة الفرنسية آفاقاً استعارية جديدة، قد توارى، إلى الأبد، وترك وراءه تاجراً مغامراً، يقطع مئات الأميال على قدميه، مقتحماً مفازاتٍ وجبالاً تتعاوى فيها الأوابد، من أجل ترويج بضاعته، واكتشاف أسواق جديدة. كلّ



آرثر رامبو (Illustrated by Norman Macdonald) ▲

رسائله كانت تدور حول مشاريعه التجارية، وخساراته، وأرباحه، و-ربَّما- عرّج، أحياناً، على رغبته في الزواج والاستقرار، لكنه لم يُشِر إلى منجزه الشعري الذي بدأ ينتشر في فرنسا، ويقتحم أسوار الجامعات، ليصبح عنواناً للحداثة في أنصع صورها. لقد انطفأ ذلك البركان الذي ملأ هديره فرنسا، وتناثرت شظاياه في كلّ البلاد الأوربيّة.
أحسّ «رامبو»، خلال رحلاته الطويلة، بآلام في ركبته، ما فتئت تزداد وتيرتها. كلّ الأدوية المتوفِّرة في هرر بدت غير ناجعة، فالآلام قد تفاقمت حتّى أقعدت «رامبو»، بعد مدّة قصيرة، عن السير، وبات المشّاء الذي جاب شطراً من أوربا، وبعضاً من الحبشة، على قدميه، غير قادر على المشي. وقد وصل به الأمر إلى استئجار 16 حمّالاً إفريقيّاً، أخذوه على نقّالة، مسافة 300 كلم، قاطعين به الصحراء الفاصلة بين مدينة هرر وميناء زيلع. وفي رسالة بعث بها إلى أمّه، في 30 نيسان، 1891، صَرَّح «رامبو» بأنه، كان لا يقوى على الحراك.. وأنّه كان ينظر إلى ساقه تزداد تورُّماً، ساعةً بعد أخرى.
لم يتمكَّن الطبيب الإنجليزي الذي فحص رامبو من معالجته، واكتفى بدعوته إلى الالتحاق بفرنسا. وفي 9 مايو، 1891، استقلّ «رامبو» السفينة المتّجهة إلى مرسيليا، مرفوعاً على نقّالة،



متخلِّياً عن تجارته المزدهرة. وما إن وصل إلى فرنسا حتّى دخل أحد مستشفياتها منهوك القوى.

رافقت «إيزابيلا» أخاها في أيّامه الأخيرة، وهو يكابد ألماً مبرّحاً تفاقم بعد بتر ساقه، وقد سمعته يهتف، في حالات صحوه، باسم خادمه «جمعة»، بل إنّه تحامل على نفسه، ذات مرّة، وقدّم لها مبلغاً ماليّاً، طالباً منها أن تسلّمه إلى الرجل الذي ساعده في مجاهل إفريقيا. كان، في نومه المتقطّع، يتحدّث، بصوت مرتفع، عن البحر والسفن والقلاع والصواري، وكأنّه يريد أن يستأنف الرحلة التي بدأها قبل عشر سنين.

في الساعة الثانية من ظهيرة اليوم العاشر من نوفمبر، 1891، توفّي «رامبو» عن سبعة وثلاثين عاماً، بعد إصابته بسرطان العظم. وتقول «إيزابيلا» إن «رامبو» كان يردّد، في اللحظات الأخيرة من حياته، باللّغة العربيّة: «الله كريم.. الله كريم» مسترفداً رحمة السماء، بعد أن أرهقه البحث عن المجهول.

ما إن انتهت فترة الحداد، حتّى كتبت «إيزابيلا»، في 19 فبراير، 1892، رسالةً إلى قنصل فرنسا في عدن، أرفقتها بمبلغ قدره 3000 فرنك، وطلبت منه أن يبحث عن رفيق «رامبو» في محنته، ويسلِّمه المبلغ المالي. لكن القنصلية لم تتمكّن من العثور على خادم «رامبو»، ويعتقد بعض كتّاب سيرة الشاعر أنّ «جمعة» كان قد تُوفّي بعد «رامبو» بأشهر قليلة.

جاء في كتاب «رامبو الشاعر والإنسان»، الذي أصدره المركز الثقافي في عدن، أنّ «رامبو» كان يرغب في أن يُدفَن في عدن.. وتصرِّح أخته، مؤكِّدةً هذه الرغبة: «لو كان الأمر بيده، لوَدَّ أن يُدفَن في عدن، و-بالتحديد- في المقبرة التي تقع على ساحل البحر، على مقربة من بيته».

في عام 1991، تمكّنت السفارة الفرنسية من تحديد البيت الذي كان يسكن فيه «رامبو»، في عدن، مستأنسةً بمذكِّرات «باردي» صاحب الشركة التي عمل فيها الشاعر، فأعادت ترميمه وحوّلته إلى مجمَّع ثقافي، لكنّ الأحداث التي عصفت بالمدينة أجبرت السفارة على التخلّي عن هذا البيت لفائدة مستثمر يمني، حوّلَه إلى فندق، وكافيتيريا!.

■ محمَّد الغزّي

تمكّنت السفارة الفرنسية من تحديد بيت رامبو في عدن، فأعادت ترميمه وحوّلته إلى مجمّع ثقافي، لكنّ الأحداث التي عصفت بالمدينة أجبرت السفارة على التخلّي عن البيت لفائدة مستثمر يمني، حوّله إلى فندق، وكافيتيريا



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

أومبرتو إيكو

آخر الكلمات

حينما بدأت قصّة غرامي بمدينة ميلانو، كان «أومبرتو إيكو» الذي يكبرني بأربعة أعوام، فقط، هو رئيس التحرير الفعلي لدار النشر «بومبياني». سعيت إليه، ورتَّبت معه لقاءً، وعرضت عليه رسومي. بلحيته الحليقة، وبشرته الفاتحة المناقضة لشعره الداكن، بدت قسماته مريحة، وصوته يشارف، بين الحين والحين، تخوم الزعيق. لم يفقد، قطّ، تلك النبرة المعدنية الحادّة.

لم يسفر اللقاء عن شيء، وما يبقى منه، في ذاكرتي، هو نبرة الطيبة التي لم يكشف عنها «إيكو» فعلياً، ولكنه -بدلاً من ذلك- فكَّر فيها. وقد كان «إيكو» يفكِّر في كلّ شيء، سواء أكان شيئاً عليه أن يفعله، أم كان شيئاً يجب أن يُفعل من أجله. وأعتقد أنه فكَّر، أيضاً، تفكيراً كثيراً في موته، مثلما فَكَّر وخطَّط لما سيكون من بعده. جاء لقاؤنا في أعقاب رسالة، بعثها إليَّ في عام 1977، يطلب فيها أصلَ رَسم، رَسَمته له، ونُشِر في «كورييرا دي لا سيرا».

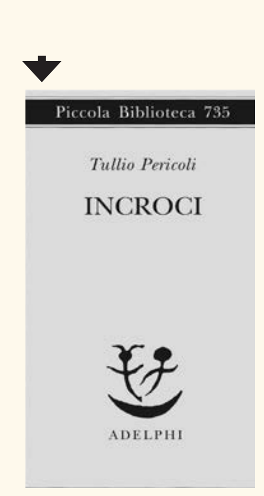
وأضاف في رسالته: «ومن المؤكَّد أنني لا أستطيع أن أقابل معروفك هذا بأن أرسل إليك مُسَوَّدة إحدى مقالاتي، بما فيها من تصحيحات بخطّ اليد؛ فهذه، في أفضل السيناريوهات، لن تكتسب قيمة المقتنيات إلّا في غضون قرنَيْن، أي بعد قيام القيامة».

أصبحنا، بحسب ما باح به لـ«سلفيا باليسترا Silvia-Ballestra»، صديقَيْن حميمَيْن، واتَّسعت صداقتنا لتشمل أبناءنا وزوجتَيْنا وأحفادنا. قضينا، معاً، وقتاً في ميلانو، ومونت دتشريوني-Monte Ce-rignone، وفي بيتنا في روسارا-Rosara، على مقربة من أسكولي- Ascoli. وأكثر ما أحبَّه في بيت روسارا هو المسبح الذي كان يقضي الساعات طافياً فيه، فيبقى جسمه عائماً بلا تدخُّل منه. أتذكَّر أنه كان يسترخي على الماء بدون حركة، تاركاً المويجات الناشئة عن حركة غيره من السابحين تهدهد جسمه، برقّة. ولم يكن في بيته، في مونت دتشريوني، مسبح، آنذاك. كان يقول لي: «تكلَّم مع ريناتي في الأمر. قل لها إنه ليس بالشيء العظيم». لكن زوجته، ريناتا، لم تكن تريد مسبحاً. كان لديها ما يكفيها وقتَ استضافة، جميع أصدقائه، ولم تردْ أن تتولى أمر مسبح أيضاً، ثم أقيم له مسبح.

«إيكو»، من أكثر الناس الذين قضيت وقتاً معهم، وأقلّ هم معرفةً من قِبَلي، وهو جدير بالرقم القياسي لأقلّ الناس حديثاً عن أنفسهم، حتى في رواياته، وحتى لحظة النهاية. وإنني على يقين من أنه أنكر على نفسه متعة عظيمة؛ فمَن ذا الذي لا يروق له أن يتكلَّم على نفسه، بل أن يتشاكى في بعض الأحيان؟.

ولأنه لم يكن يحبّ أن يبوح للآخرين، لم يكن الآخرون يميلون إلى البوح له. ما كنت لأحكي له، قَطّ، عن أمر أحزنني أو عن قصّة غرام أوجعت قلبي. كان سيحاول أن يسرّي عني، بالطبع، لكن -ربَّما- بأن يلقي عليّ نكتة. كان فهم ذهنه أيسر من فهم قلبه. كان مهتمّاً بالذهن، ومن أجل ذهنه عاش. أمّا الأرواح عنده، فكانت غبيّة، ولعلَّه كان على حقّ؛ فالروح تثير المشاعر لا العقل. الروح تفضي إلى اللامنطق. الروح تهذي.

حدث مرَّةً ـ وقد صرنا كبيرَيْن، في ذلك الوقت ـ أن كنّا جالسَيْن على عشب الفناء في مونت دتشريوني. قلت: «أومبرتو، هل يكون في ذهنك شخص، وأنت تكتب؟ في حالتي نعم. يكون في ذهني قارئ أو اثنان، ليسا ثابتَيْن، طيلة الوقت،



مصدر المقال: بورتريه من كتاب «Incro-ci»، لـ«Tullio Pericoli»، ترجمه إلى الإنجليزية: Oonagh Stransky، ونُشِر في نيويورك في «رفيو أوف بوكس».

لكنهما أصحاب أو أناس لهم مكانة كبيرة عندي. ماذا عنك؟». لم يكن في ذهنه أحد، قَطّ. قال: «ربّما، هم الذين سيقرؤون عملي بعد بضعة أجيال».
قلت: «وماذا عن النقّاد والملايين من قرَّائك؟»
- «نهائياً».
ألذلك اختار ألّا يتكلَّم عن نفسه؟ هل اعتبرنا (وهو محقٌّ إن فعل) غير جديرين بالإنصات إليه؟
في سنواته الأخيرة، ازداد سماحةً وطيبةً. وصار يبذل الكثير ليعين أصدقاءه. حدث، ذات مساء، أن تحرَّكت مشاعري، إذ رأيته جالساً في مؤخِّرة قاعة، شهدت حفلة تافهة لإطلاق أحد كتبي. كم عشقت ذلك الرجل!؛ وليس ذلك لأن حضوره كان يجعلني أبدو بخير، وكان يعرف ذلك، ويعرف أني أعرفه فحسب، بل لأنه أراد -حقّاً- أن يمنحني هدية حضوره، أيضاً. وحدث أن عرفنا نحن -أصدقاءه- بمرضه، وانتابنا قلق عميق



توليو بيريكولي ▲

عليه، فصرنا نتناقل فيما بيننا أخبار صحَّته، لكن إيكو نفسه لم يفصح، قَطّ، عن شيء.
ذات مساء، في منتصف نوفمبر، بعد حفلة إطلاق كتاب «فكرة المسرح - L'idea del teatro»، لـ«جيليو كاميلو--Giulio Camillo» ، ذهبنا جميعاً إلى عشاء. كان إيكو من بين المتحدّثين الضيوف فيه ، هو والمحرِّرة «لينا بولزوني-Lina Bolzoni»، وقد حضرت ذلك العشاء، أيضاً، «فلور جايجي-Fleur Jaeggy»، ناشرة الكتاب مع «روبرتو كالاسو». طلبت «فلور جايجي» من النادل بعض الزبْد، واستعمال الزبْد على المائدة تقليد أوربي شمالي، لا يمكن أن يُرى مُتّبَعاً في مطاعم ميلانو. كان على «فلور» أن تصرَّ قبل أن يستجيب لها النادل، ويحضر الزبْد. ولدى رؤية الزبْد، استردَّ إيكو وعيه، فجأةً، كمن أفاق من إحدى نوبات شروده التي كانت تغوص به في هاوية سريّة، وكنّا قد اعتدناها؛ فكثيراً ما كان يسمح لأفكاره أن تهيم وهو جالس إلى المائدة، أو وهو بين أصدقائه، كما في تلك الحالة. تناول ملعقة، فاغترف من الزبْد قطعة هائلة، فَرَدها على قطعة صغيرة من الخبز، ولم تكن «ريناتا» حاضرة في تلك الليلة، فلعبت أنا دورها.
قلت: «أومبرتو، لن تأكل هذا فعلاً». فنظر إليّ نظرة طفل يخرق القواعد، في سعادة. قلت: «هذا يضرّك».
قال في عزّة: «ولهذا أفعله»، مُلقياً بالزبْد في فمه. ونظر أحدنا في عيني الآخر. تلك كانت اللحظة التي تكلَّمنا فيها، لآخر مرّة، قلت له بعينيّ: «أنا أفهمك».
مات في فبراير التالي. نصف سكّان ميلانو حضروا جنازته، جنازته الحاشدة. فقد جعلته إجادته لكثير من اللّغات يتكلم مع العديد من الناس، والكثير منهم، على مدار السنين.
في اليوم السابق على جنازته، اجتمعنا في بيته في بيازا كاستيلو-Piazza Castello لنكون برفقة «ريناتا» وأبنائهما وأحفادهما. وفيما كنت أتجوَّل في غرفة المعيشة، استحال عليّ أن أنفصل عنه ذهنيّاً. بدا لي وكأنه حاضر في الصالة، وفي مكتبه، لكنني لم أجد في نفسي الشجاعة لرؤيته.
«هل ستمشي بدون أن ترى نونّو؟»، سألني حفيده «إيمانويل» وأنا أسير باتِّجاه الباب. صبيّ رزين في الخامسة عشرة، أمسكني من ذراعي وقادني، عبر ممرّ طويل في القاعة، تصطفّ على جانبيه الكتب. كان إيكو مستلقياً في مكتبه مع مكتبته، محاطاً بمسرح كتبه المدرج. لوهلة، ذكّرني انضباط تابوته التامّ بمسبحه. توقَّفنا على بعد أقدام قليلة، ناظرين، من الجنب، إلى التابوت المفتوح، فلم أرَ غير جانب وجهه، ونصف بطنه، وطرف حذائه. وجهه بدا ورديًّا، كأنما ألهبته الشمس.
قلت: آهٍ، «إيكو» يتظاهر بالموت، وما هو إلّا طافٍ على ظهره.

■ توليو بيريكولي

□ ترجمة: أحمد شافعي

جان بول دوبْوَا:

أبطالي خارجون عن المألوف، لأنهم يملكون الوقت

حصل الكاتب الفرنسي «جان بول دوبْوَا»، مؤخَّراً، على جائزة «غونكور» لهذا العام، عن روايته «لا يسكن الناس جميعاً هذا العالم، بالطريقة نفسها» الصادرة عن دار «أولفييه». وتعتبر الجائزة تتويجاً لمسيرته، التي حصد، خلالها، العديد من الجوائز، منها «فيمينا» و«فناك»، عام (2004)، عن رواية «حياة فرنسية»، وجائزة «ألكسندر فياليت» عام (2012) عن «قضيّة سنايدر». كما تَمَّ تحويل روايته الأولى «أنا وكندي» الصادرة عن دار «لوسوي»، عام 1996، إلى فيلم سينمائي عام (1999)، كما حصلت على جائزة «فرانس تليفزيون» عام (1996).
درس «دوبوا» علم الاجتماع، ثم بدأ مسيرته مراسلاً رياضياً لجريدة «سود ويست»، ثم مراسلاً سينمائياً لدى جريدة «ماتان دو باري»، ثم مراسلاً عامّاً لجريدة «لو نوفيل أوبسيرفاتور». ألَّفَ ما يزيد على عشرين رواية وكتاب.
فيما يلي حوار مع الكاتب حول روايته الفائزة، والمنشور في مجلّة «لير»، عدد أكتوبر الماضي.

تأخذنا روايتك إلى عوالم مختلفة، للغايّة، لاسيّما بيئة السجن، وتمزج بين الدراما والفكاهة. ما الذي شكّل نقطة البداية؟ وكيف عملت على صياغتها؟

- أردت أن أروي عالم السجن، وإمكانات الخروج منه، من خلال مواجهة مباشرة ومؤثّرة للسجينَيْن: «بول» و«باتريك»، اللذين يتقاسمان زنزانة في «مونتريال». وهكذا، انطلقت من الداخل، من خلال شخصية محبوسة، لا تملك وسيلة للفرار سوى اجترار حياتها السابقة. يقوم السجن بصقل الكثير من الأشياء. فالمساكنة تفرض قواعد، يتوجّب على رجلَيْن، لا يعرف أحدهما الآخر، التقيُّد بها، لسنوات. أشعر بذهول شديد من ظروف الحياة في السجن؛ وذلك لكوني قد تردّدت على هذه الأماكن، مرّات عديدة، واستمعت إلى شهادات السجناء. عندما يتمّ وضع رجلَيْن، لم يختر أحدهما الآخر، في مثل هذا الموقف، فهما يركّزان على ما هو جوهري، بسرعة؛ كالتعامل مع مشكلات التغذية والنظافة، وعلى ماضيَيْن مختلفَيْن بشكل جذري، وهذا يخلق طرقاً للهروب، ملموسة وأكثر إمتاعاً، في هذه البيئة المرعبة. إن احتجاز رجلَيْن هو منحهما الفرصة لاستعادة كلّ ما كانت تمثّله الحريّة.

شيئاً فشيئاً، ومن خلال ذكريات الماضي، نكتشف هاتَيْن الحياتَيْن، حيث يتعارض كل شيء. في مقابل «بول»، البطل، هناك ملاك الجحيم «باتريك هورتون»، العملاق الذي يخشى طبيب الأسنان، ومصفف الشعر، والجرذان. من الذي ألهمك هذه الشخصية القويّة والهشّة، في الوقت ذاته؟

- «باتريك» هو تجسيد لأشخاص قابلتهم، ضخام، لكنهم يخافون الجرذان... كان حفيدي «آرثر»، أيضاً، مصدر إلهام لي، فهو يعاني من رهاب الشَّعْر، أيضاً. كان يعتبر أن شَعْره جزء لا يتجزَّأ من جسده، وأن قصّه مؤلم. وعندما كان طفلاً، كانت والدته هي، فقط، من بإمكانها قص شَعْره، وكنت أجده أمراً استثنائياً. إن كلّ ما أرويه في كتبي ينبع من ذاكرة لم تغادرني، مثل صورة «آرثر» الذي كان يصاب بالذعر والإغماء... شخصية «هورتون» مألوفة، للغاية، بالنسبة إليّ، وهو شخص ودود أيضاً، باستثناء شخصية واحدة غير ودودة، إن بقيّة شخصيات الرواية هم أشخاص، يمكنني قضاء الوقت معهم، بسهولة.

هل كانت العودة إلى الوراء وسيلة للحفاظ على التشويق المستمرّ، حول «بول هانسن»؟

- اتَّخذ كلّ شيء مكانه، عن طريق الصدفة. في البداية، جاءتني فكرة هذه الشخصية من خلال حارس في مبنى، اعتمد أصحابه على خدمات هذا المراقب الماهر الذي التقيت به في كندا. ثم راكمت شخصية «بول» كلّ الشخصيات الأخرى من حولها. معظمها مستوحى من أشخاص موجودين بالفعل. رواياتي مصنوعة من الذاكرة، ومن الحظّ ومن الصدفة. على سبيل المثال: تحدَّثت، في بداية الرواية، عن كنيسة في «سكايجن» (الدنمارك). في أحد الأيّام، رأيت قصاصة كُتِب عليها «الكنيسة المطمورة». أعدت بناء القصّة الحقيقية لذلك المبنى الذي هجره الكهنة، وهكذا، أنجبَتْ هذه القصّة الاستثنائية شخصيةَ القسّ. إن هذا هو ما أسمِّيه «الملاك الصغير، حارس الكتب».



جان بول دوبوا▲

إذن، كان والد «بول» قسّاً دانماركياً، وكانت عظته الأخيرة عنواناً للكتاب؟ ماذا يعني هذا العنوان؟

- منذ عشرين عاماً، نظراً لأنني متزوِّج من كنديّة، وأعرف ذلك البلد جيّداً، إذ أتردَّد عليه كثيراً، طلب مني (المتحف الكندي للطبيعة) إعداد كتيّب تاريخي حول «روبرت راسين»، وهو فنّان أعرفه جيّداً. هو مجنون، لكنه طيّب القلب. لقد قام «روبرت» بعزف مقطوعات «إيريك ساتيه» في الأوبرا، طوال ثلاثة وعشرين يوماً وليلة. كان شخصاً رائعاً، رويتُ قصَّته في ذلك الكتيِّب، وعندما أردت العثور على عنوان، لا أعرف لماذا اخترت «لا يسكن الناس جميعهم هذا العالم، بالطريقة نفسها». بعد عشرين عاماً، وجدت نفسي أضع العنوان نفسه ضمن اقتراحات لعنوان روايتي. بحثت على شبكة الإنترنت، للتأكُّد من عدم وجوده، ولكن خاب أملي. انهرت قبل أن أنتبه إلى أن اسمي موجود أسفل العنوان، وعندئذ، تذكَّرت كلّ شيء. إن هذه هي الطريقة التي أكوِّن بها كتبي: إنها طبقات من الصدف والذاكرة... أحبّ هذا العنوان لأنه يحمل رسالة اختلاف وتسامح واحترام. كلّ شخص يقود قاربه بطريقته الخاصّة؛ أي لا سلطة للمرء على أيّ شخص، ولا سلطة لأيّ شخص عليه، ويمثِّل السجن الحَدّ الفاصل الذي تصير فيه السلطة متحكِّمة في كلّ شيء.

يشكِّل «بول» مع «وينونا» ثنائياً مذهلاً، «وينونا» امرأة هندية قويّة وقائدة طائرة مائية، بينما هو شخص ضعيف وحسّاس للغاية...

- إنهما شخصان نبيلان، من عالمين مختلفين: هي أكثر ذكوريّةً، وتتعامل مع الآلات، فقط. بينما هو عطوف، للغاية، لأنه يتعامل مع البشر أكثر. كما أنها تؤمن بالاعتقاد الهندي حول إمكانيّة الحياة مع الأموات، وتجعل «بول» يكتشف هذه الثّقافة، ثم يصلان إلى الوئام لأنهما متحابّان.

ستعلِّمه حبّ الطبيعة، أيضاً؛ ما يمنحنا صفحات جميلة...

- إنه عالمي الخاصّ، ولا أجد صعوبة في وصفه. تسير حياتي اليومية على إيقاع الطبيعة. بالنسبة إليَّ، يتجسَّد هذا العالم، في المقام الأوَّل، من خلال وصف الحبّ الذي نكنّه للحيوانات، والمحادثات التي يمكن أن نجريها معهم. أنا أتحدَّث إلى كلابي. أعيش بين الأشجار التي زرعها والدي، وعندما تموت إحداها، نتحدث حول الأمر. إنه عالم يسحرك بجماله، لكنه ليس مثاليّاً، على الإطلاق. لست ساكن المدينة الذي دُهش من روعة الطبيعة، وأعلم أنه بإمكانها أن تكون مروِّعة. من الضروري الاقتراب من هذه البيئة بوصفك عابراً، دون الرغبة في الهيمنة. أدرك أنني عنصر من بين عناصر أخرى، حيوان من بين حيوانات أخرى. عندما أتحدَّث عن هذا «العالم»، أستثني البشر. منذ سنوات، درست التواصل بين الأشجار والأنظمة الجذرية والجزيئية... لكن النباتات معقَّدة، للغاية، ويصعب فهمها. كنت أفضِّل دراسة الذكاء الحيواني، والترابط والنظم الإيكولوجية، وأنا طفل، بدلاً من تعلُّم بعض الأشياء. بدأت تُنشَر بعض البرامج الوثائقية، اليوم، حول هذا الموضوع، تقريباً.

لا بدّ أنك حزين، للغاية، في هذا العالم الذي يسيء معاملة الطبيعة...

- لا أستوعب الأمر، لكنني لست ناشطاً بيئياً. حسناً، يعتمد الأمر على معنى كلمة «ناشط». لقد توقَّفت عن تناول اللحوم في اليوم الذي ربطت فيه بين طعمها وطعم الدم. لم يكن النشاط البيئي هو ما دفعني إلى الوعي، بل شيء أعمق من ذلك. انطلقت من أشياء بسيطة، للغاية: ربط شرائح اللحم بمعاناة الحيوانات، وفرز القمامة، وغير ذلك. عندما يتعلَّم المرء الاحترام فليس بإمكانه التراجع، أبداً. ترجع المأساة العظيمة إلى ما قبل خمسين عاماً، عندما لم يتعلَّم البشر ما كان يجب أن يتعلَّموه: الترابط والاحترام؛ لأننا نشكِّل مجموعة واحدة مع بقيّة الكائنات. اليوم، بفضل جمعية «L214»، اكتشفنا معاناة الحيوانات. لقد عرفتها منذ الطفولة، حيث كلّ شيء يبدأ من خلال التربية. على سبيل المثال: يجب إخبار الأطفال أن اللحوم التي يتناولونها تأتي من عجل أخذناه من والدته، وقتلناه بطريقة مروِّعة. الوعي لا يأتي من خلال التجريد، علينا أن ننظر إلى الواقع كيفما كان. أنا مؤمن بأن كارثة عكسية هي ما سيوقف تقدُّم الكارثة.

ألهذا السبب، نشعر ببعض السوداوية في كتبك؟

- إن البشر أصغر من أنفسهم. تحدَّثت «إليزابيث دي فونتيناي» (فيلسوف قضيّة الحيوان) عن الموت الوشيك الذي تشعر به الحيوانات. لقد ورثنا، جميعاً، هذا الشعور، لكننا نقوم بطمسه. نشعر به، نتعايش معه، لكننا نتهرَّب منه، في أغلب الأحيان، لأنه شعور غير مريح، لكن الحيوانات تشعر به، طوال الوقت. وشخصياتي، مثل الحيوانات التي يعيشون معها، تشعر بالموت



الوشيك. علينا السعي لكي نكون، مثلهم، رجالاً يحاولون، بكلّ طاقتهم، الالتزام بمبادئهم.

حتى وإن هبطوا في السلَّم الاجتماعي، مثل «بول»؟

- التدنّي من طبيعة الأمور. لكن هناك ما هو أكثر من مجرَّد الهبوط: إنها الإهانة والاحتقار. إلى أيّ حَدّ يقبل البشر الإذلال؟ يكفي أن ننظر إلى كلّ تلك الوظائف التي يشغلها المرء، والتي سيواجه خلالها -وفقاً للطبقة الاجتماعية التي ننتمي إليها- هذه المعاناة. في السابق، كنّا نطلق على هذا الأمر تسمية «الإجهاد في العمل»، واليوم نسمِّيه «الإذلال... إلى حَدّ المبالغة». يتقبَّل الحيوان المعاناة، ولكن هذا لا يعني أن نتمادى، لأنه سيتمرَّد في لحظة ما. وإذا كان البشر، هنا، اليوم، فالأمر ليس صدفة. كان علينا أن نغرق في المهانة، لننهض من جديد.

قمت بحماية نفسك من هذه المعاناة، من خلال مهنة الكاتب. ما علاقتك بالكتابة؟

- هناك طرق عديدة لممارسة هذه المهنة. بالنسبة إليَّ، لم يكن الهدف، أبداً، هو الكتابة، بل كان البقاء على قيد الحياة، والعيش بشكل أفضل. الكتابة هي الوسيلة الأكثر متعةً، والأقلّ غباءً، للعيش. لم يكن المال هو مشكلتي بل الوقت، ولا أبالي بالباقي. الكتابة هي شراء الوقت لنقوم بما نريد: العيش مع الكلاب، وتربية الأطفال، وتأليف الموسيقى... الكتابة هي الثغرة التي عثرت عليها في هذا النظام، هي النشاط الذي من شأنه أن يوفِّر لي ما يكفي للعيش، ويجعلني أعمل لشهرين أو ثلاثة أشهر، ثم العودة، من جديد، متى أردت. وإذا كنت قد تمكَّنت من كتابة كلّ هذه الكتب، فذلك لأنني قابلت أشخاصاً خارجين عن المألوف، أشخاصاً يملكون الوقت. عندما يتجوَّل المرء في أماكن غريبة، ينتهي به المطاف، دائماً إلى لقاء أشخاص مثيرين للاهتمام، مثل «روبرت راسين». لطالما كان العمل الذي يُمنح لي مرتبطاً بالمكان الذي أتجوَّل فيه. تجوَّلت لمدّة ثلاثين عاماً من حياتي، ومن خلال التجوُّل تتكوَّن لديك مقاربة مختلفة للوقت وللآخرين، وهنا يكمن الحظّ.

هل هذه هي الطريقة التي كتبت بها روايتك الأخيرة؟

- لم أكتب هذه الرواية في حالة من السعادة، بل في حالة من السلام، بسهولة وبدون خوف، لكن مع بعض القلق، في البداية. كتبت طوال شهر مارس من هذا العام، بمعدَّل ثماني صفحات في اليوم، وأحياناً إحدى عشرة. كنت، دائماً، أحتفظ بكلّ التفاصيل التي كتبتها في اليوم السابق، في ذاكرتي. إنها تقنية تعلَّمتها بمفردي، وهي تمنحني سلاسة في عملي.

كتاباتك متخمة بالفكاهة. ما مصدر هذه السخرية والازدراء؟

- لقد تربَّيت بهذه الطريقة. أحبّ الضحك. لديَّ شهية لا تُصَدَّق للسعادة. أقضي ساعات في الضحك مع زوجتي. منذ أن عرفتها، ونحن نمزح، طوال الوقت، مثل الأطفال... إذا لم أضحك كلّ يوم إلى درجة البكاء، فسأكون أكثر الرجال تعاسةً، على وجه الأرض. لقد نشأت مع «هارا-كيري»، و«لا جول أوفيرت»، و«أكتيال»، و«لي نول»، و«جوزي آرثر»، من خلال «لو بوب-كلوب» الذي كنت أتابعه عبر الراديو في عمر الثانية عشرة أو الثالثة عشرة. إنهم أناس يقدّمون مقاربة مختلفة للعالم. روح دعابتهم تعيش بداخلي، وإعادة إنتاجها ليس أمراً معقداً.

أميركا حاضرة في معظم أعمالك، لكنك اخترت كندا، هذه المرّة. هل أنت مستاء من الولايات المتَّحدة؟

- إنها أكثر بلد، لم أشعر فيه بالراحة. على مدار عشرين عاماً،

قابلت شخصيّات مثل «ترامب». تجوَّلت في أماكن خاصّة لمقابلة أشخاص مميَّزين، أشخاص على الحافّة، يعيشون حياة غريبة، لكنهم ليسوا بؤساء. كان هناك أشخاص جديرون بالاحترام، وكان هناك، أيضاً، «ترامبيّون»، في كلّ مكان. هذه هي أميركا التي تردَّدت عليها طويلاً. اقتبست منها قصصاً أضحكتني كثيراً، ورويتها لاحقاً. في فرنسا هناك، أيضاً، أشخاص منبوذون، لكنهم ليسوا رؤساء بلديّات أو شركات، باستثناء «باتريك بلكاني» ربَّما! على أيّة حال، هم ليسوا مجانين بالقدر نفسه. التقيت بأناس عملوا في «ناسا»، في إدارة صناديق التقاعد، أو على رأس الإدارات العليا، وكانوا يستعدّون لنهاية العالم، في مخابئ صغيرة تحت الأرض. نجد هذا النوع من المجانين في إدارة «ترامب». يتكوَّن المجتمع الأميركي من أفراد غريبي الأطوار، تماماً، و-ربَّما- خطرين، لكنهم يشغلون مناصب محترمة، ويلقون خطابات رنّانة.

ألا يمكن التنبُّؤ بأفعال «ترامب»؟

- من الرائع أن يستيقظ في الصباح، ويقرِّر شراء غرينلاند!، وسوف يستاء إذا لم يتمكّن من شرائها. إنه عالم طفولي، لا يقدّم لنا أيّة عبرة؛ وهذا ما يثير رعبي. نخلق بأنفسنا هذه الوحوش، من خلال اختيارهم لشغل مناصب عليا. لماذا أنا مفتون بدول الشمال؟ لأن هذه الدول لا تعيش مثلنا؛ تنتخب شخصاً، وإذا ما ارتكب خطأً، ينسحب.

أما زلت مصرّاً على ألّا تصوِّت في الانتخابات؟

- بلى، مازلت كذلك. المترشِّحون لا يجعلونني أرغب في الذهاب إلى صناديق الاقتراع. ويعتبرني الناس غير مسؤول، بينما أنا أحبّ التصويت، لكن لصالح شخص يمكن أن أكون فخوراً به. ربَّتني والدتي، التي تنحدر من عائلة متواضعة، للغاية، على احترام الآخرين. الطفولة حاسمة، فهي تمنحك فهماً صارخاً للعالم. تعلَّمت كلّ الأشياء في ذلك الوقت: الأشخاص الصالحون، والأشخاص الذين ليسوا كذلك ... على سبيل المثال، كان «ميتران»، الذي لم يكن آخر المعتوهين، شرِّيراً من الدرجة الأولى، و-رغم ذلك- أثَّر في كثيراً، قبل أن يموت. لابدّ أنه قد شعر، بقوّة، بالموت الوشيك. عندما أرى، اليوم، خمساً وأربعين درّاجة نارية وخمساً وعشرين سيّارة ترافق شخصاً ما لأنه رئيس، أقول لنفسي: لابدَّ أن ضمير هذا الرجل غير مرتاح. على عكس رؤساء الوزراء في السويد أو النرويج، الذين يذهبون للتسوُّق، ويدفعون بواسطة بطاقات الائتمان الخاصّة بهم. اذهبوا الى هناك، وانظروا كيف يُعامَل السجناء، وكيف تتمّ تنشئة الأطفال! إنهم يتربّون في الطبيعة، على ثقافة الإحسان لا المنافسة، وأن الفشل ليس مأساة. مستوى حضارتهم أعلى بكثير من مستوى حضارتنا.

ألست مفتوناً بثقافتنا وتاريخنا، وبما يشكِّلنا بصفتنا دولة؛ وهو ما يُعتَبر قدوة؟

- كان أوَّل سؤال جادّ طرحته على والدي: «كيف يمكننا أن نكون بدون جنسية؟». كنت طفلاً، ولم أكن أحبّ فكرة الانتماء إلى بلد ما. أشعر بأنني وُلدت هنا عن طريق الصدفة. كنت سأرى العالم، بطريقة مختلفة، لو أنني كنت من مدريد أو إنجلترا. لا أشعر أنني حارس أو وريث لما أنجزه الناس من قبلي. أنا عبء عائلتي، وأحمل قصَّتها، ولا أبالي بالباقي، ليست تلك مشكلتي.

أنت متشبِّع بالأدب. ألا تعتقد أن ما كتبه مؤلِّفونا يشكِّلنا، وينقذنا؟

- لا ينقذ الكتاب أيّ شيء، أبداً. الأشخاص الذين يملكون الوعي بحياتهم، وبما يحيط بهم، هم من يُنقِذون. أومن بتأثير الانتشار؛ بمعنى أن الحضارات تنتج السعادة أو البؤس، وهو ما يحدث من خلال المعجزات والمصادفات وتلاقح الثقافات. أعتقد أننا نعيش في عصر مظلم، مثلما حدث قبل الانفجار العظيم. سيكون هناك تركيز عالٍ للغاز، بحيث يؤدّي إلى انفجار يمنحنا النور. هكذا، وُلِد العالَم ومنه وُلِدت الحياة. ستأتي اللحظة التي سنخلق فيها السعادة. ونحن، الآن، في حقبة من البؤس، ولطالما كان هناك أوقات من هذا القبيل... ولم تغيِّر الكتب أو السينما شيئاً. وبالمناسبة، أنا عاشق للأفلام؛ فهي تجعلني أنسى أنني مجرَّد نكرة في انتظار الموت الوشيك، لكنها لا تنقذني، أبداً. في زمن والدي، كان هناك عدد قليل جدّاً من الكتب، وكان للثّقافة معنى، وكانت فرنسا مكوَّنة من بعض الكتّاب الذين اعتُبِروا خالدين، أمّا اليوم، فالثّقافة هي الحاضرة... ثقافتي عالمية، وتتكوَّن من بعض مؤلِّفي الأفلام والموسيقى، من جميع أنحاء العالم، مع أني لست قارئاً كبيراً. وفي رأيي، لا معنى لكون المرء فرنسياً، اليوم. أصبح العالم عديم الهويّة، وشاملاً... حينما أكون في كندا، أنا كندي، وحينما أكون في إسبانيا، أنا أسباني. ميراثي ليس «فلوبيريّاً». في المقابل، إذا رأيت منزلي يحترق، فسأبكي: أنا وحياتي وأشيائي وعالمي كلُّها تحترق. ينتقل الميراث من خلال قنوات، لم نتعلَّمها في المدرسة أو الجامعة. ليس لديَّ أيّ شيء ضدّ النظام التعليمي، لكني أعتقد أنه مضيعة للوقت... لقد بذلت كلّ جهدي كي لا يذهب أطفالي إلى هناك، فأنا لا اعترف، أبداً، بسلطة المدرسة. لا ينتقل التعليم بهذه الطريقة، يجب أن يكون أكثر دهاءً، وينطوي على مزيد من الشمولية. أنا لا أشرح أيّ شيء، ليس لدي أيّة قواعد، ولا أستطيع تقديم حلول. أعرف، فقط، أننا في عصر مظلم، وأننا بحاجة إلى تضافر العديد من الأحداث حتى يكون هناك شكل من أشكال النهضة؛ وهو أمر ملحّ، للغاية.

أليست هذه الرواية أكثر إشراقاً، وأقلّ تشاؤماً من غيرها؟

- يخبرني الجميع بهذه الملاحظة. رغم أن كتابي السابق ينتهي بالانتحار، إلّا أن نهاية روايتي الأخيرة تُعَدّ من أحلك النهايات. إنها تحكي قصّة رجل ينحدر من شمال «الدانمارك»، ويستقرّ في «تولوز»، ليعمل وسيطاً عقاريّاً، وهو زوج يعيش حياة رائعة، لكنها قصيرة. ثم تجتاح الخسارة والألم والحزن حياته، ليعود، في النهاية، إلى نقطة البداية. «أنا ابن يوهانس هانسن» إنها الجملة الأكثر فظاعةً في الرواية. في سنّ الستّين، يستأنف «بول» مسيرة والده، وصولاً إلى منزل العائلة، وكانت هذه هي الجملة الوحيدة التي تمكّن من قولها. وبذلك، يكون قد أنهى حياته بكونه ابن والده، فحسب، وهو أمر نبيل. لكن، أن يعيش المرء وجوداً كاملاً من أجل هذا، فحسب، هو أمر محزن.

■ حوار: كلير شزال

□ ترجمة: أسماء مصطفى كمال



Evelyn Dunbar (المملكة المتحدة) ◄

لا يعيش الناس جميعاً، على الأرض، بالطريقة نفسها

■ **فصل من رواية:** جان بول دوبْوَا

دخلت سجن «بوردو» في يوم انتخاب «باراك أوباما» نفسه، في الرابع من نوفمبر، عام 2008. كان يوماً طويلاً ومؤلماً، بالنسبة إليَّ؛ إحالتي إلى المحكمة، والانتظار في أروقة قصر العدالة، ومثولي أمام القاضي «لوريمييه»، والذي -رغم الاستجواب المتعاطف- بدا أنه لا يفكّر إلّا بكومة من المشاكل الشخصية، وكذلك الدفاع الوهمي لمحاميَّ المكتئب الذي كان يناديني بـ«جانسن»، والذي اختلق لي «ماضياً طويلاً من الأمراض العقلية»، وبدا كأنه يكتشف قضيّتي، للتوّ، أو يترافع عن قضيّة أخرى، وانتظار الحكم، ثم نطقه المبهم من طرف «لوريمييه»، ومدّة العقوبة، سنتان مع التنفيذ، تضيع في أرشيفات المحكمة، والمطر الغزير في أثناء رحلة العودة، والازدحام المروري، والوصول إلى السجن، وتحديد الهوية، والتفتيش المزعج.. ثلاثة أشخاص في زنزانة كبيرة تشبه مرآباً للدرّاجات، «فلتخرس. هنا، تغلق فمك»، فِراش على الأرض، فضلات الفئران، مناديل مستخدمة ملقاة في كلّ مكان، رائحة البول الخافتة، صينية الوجبة، دجاجة بنِّيّة، ليلة مظلمة.

قبل شهر من انتقال «باراك أوباما»، رسميّاً، إلى شقَّته في البيت الأبيض، تَمَّ نقلي إلى منزلي الجديد، «الكوندو»، والتي ما زلنا نتشاركها، حتى اليوم، أنا و«باتريك هورتون». سمح لي هذا الانتقال بالخروج من جحيم القسم «أ»، حيث تمضي ساعات النهار، وأحياناً ساعات الليل، أيضاً، على إيقاعات العنف والاعتداءات. هنا، بفضل أصول وهيئة «هورتون»، أصبحت الحياة مقبولة أكثر، وذلك رغم كوني غير محصَّن، تماماً، ضدّ التجاوزات، ثم إنه عندما يصبح ضيقك بذاتك، وثقل الوقت عبئاً ثقيلاً، يكفي أن تستسلم وتترك نفسك للإيقاع البطيء والعنيد لساعة السجن، وأن تخضع لجَدْولة «برنامج الحياة»: «في الساعة السابعة فتح الزنازين. في السابعة والنصف وجبة الإفطار. في الثامنة الأعمال اليومية. في الحادية عشرة والربع وجبة الغداء. في الواحدة ظهراً الأعمال اليومية. في الرابعة والربع وجبة المساء. في السادسة الأعمال اليومية. في العاشرة والنصف إغلاق الزنازين، ثم النوم. التدخين ممنوع في الداخل وفي الخارج.

ممتلكات غير مرخَّصة: أجهزة اللعب، أجهزة الكمبيوتر، الهواتف المحمولة... يجب أن يتمّ ترتيب السرير قبل الثامنة صباحاً، والتنظيف قبل التاسعة، من كلّ صباح».

إنه شعور غريب جدّاً بالنسبة إليَّ؛ أن أكون مُؤَطَّراً إلى هذا الحَدّ، ومُجرَّداً من المسؤولية. لمدّة ستّة وعشرين عاماً، في حيّ «أهونتسيك»، على بُعد أقلّ من كيلومتر واحد من

هذا السجن، كان من المزعج، للغاية، في البداية، أن أجد نفسي محبوساً بالقرب من منزلي. مارست مهنة المشرف المتعبة للغاية، إنه أمر شبيه بعمل حارس ساحر، أو عامل من الدرجة الأولى، قادر على ترتيب وإصلاح عالم صغير ودقيق، عالم معقَّد من الأسلاك والأنابيب والوصلات والفروع والأعمدة والعدّادات، عالم صغير لعوب لا يسعى إلّا للخروج عن السيطرة، افتعال المشاكل، خلق أعطال يتوجَّب إصلاحها، بشكل عاجل، من خلال قدر كبير من المعرفة والتقنيات والمراقبة، مع قليل من الحظّ، أحياناً. في مبنى «لاكسيلزيور»، تَمَّ تكليفي برعاية، وصيانة ومراقبة حسن سير المبنى المكوَّن من ثمانٍ وستّين وحدة. كان جميع السكّان مُلّاكاً لشققهم الخاصّة، ويتمتَّعون بحديقة، بها أشجار وزهور، وحمّام سباحة بمياه دافئة، مملوء بمئتين وثلاثين ألف لتر من المياه المطهَّرة بالملح، وموقف سيّارات نظيف، تحت الأرض مع مساحة للغسيل، وصالة رياضية، ومدخل مع صالة للاستقبال والانتظار، وصالة للاجتماعات تحت اسم «فوروم»، وأربعة وعشرين كاميرا للمراقبة، وثلاثة مصاعد كبيرة من ماركة «كون».

على مدى ستّة وعشرين عاماً، أنجزت عملاً هائلاً، محفِّزاً ومرهقاً، لأنه لا ينتهي أبداً، وغير مرئي، تقريباً؛ لأنه يتمثَّل ،ببساطة، في الحفاظ على التوازن الطبيعي لثماني وستين وحدة تتعرَّض للتآكل بفعل الزمن والطقس والتقادم. تسعة آلاف وخمسمئة يوم من الرعاية، ومن الحراسة والمبادرات، وتسعة آلاف وخمسمئة يوم من الاستطلاعات، ومن عمليّات التدقيق، ومن الجولات فوق السطح، ومن الرحلات إلى الطوابق. مئة وأربعة فصول، خرجتُ، خلالها، عن صلاحياتيّ من أجل مساعدة كبار السن، ومواساة الأرامل، وزيارة المرضى أو حتى مرافقة الموتى، (حدث ذلك مرَّتَيْن).

أعتقد أن التربية التي نقلها لي «يوهانس هانسن»، وهو قسّ بروتستانتي محترف، ليست بغريبة عن التفاني الذي برهنت عليه، طوال كلّ هذه السنوات، للحفاظ على سير العمل، برمَّته، بشكل جيِّد. ولا يبدو لي، أيضاً، أن العمل بتلك الطريقة، في صمت، وإنجاز مهامّ يومية بغيضة، بجدِّيّة ودقّة، يتعارض مع روح الإصلاح التي كان «يوهانس» يدافع عنها في كنائسه.

لا أعرف أيّ شيء عن الرجل الذي تولّى المهمّة من بعدي، ووافق على العيش في ذلك المبنى، ولا كيف يبدو «لاكسيلزيور»، اليوم. أعرف، فقط، أنني أفتقد، بشدّة، ذلك العالم الصغير الخيالي المكوَّن من ثمانية وستِّين وحدة، والقادر على إنتاج تشكيلة لا حصر لها من الأعطال والمتاعب والمعضلات التي يجب حلُّها.

كان يحدث أن أتحدَّث إلى الأشياء والآلات، وكان لديَّ عيب الاعتقاد بأنها تستطيع أن تفهمني، أحياناً. اليوم، لم يتبقَّ لي سوى «هورتون» وأسنانه.

لقد صرت، اليوم، وأنا الذي سهر على إدارة وحسن سير مبنى «لاكسيلزيور»، لفترة طويلة، مضطرّاً للامتثال إلى «نظام الحياة» المملّ لمسكني الجديد: الساعة الثامنة تبدأ الأعمال اليومية. في الرابعة والربع وجبة المساء. في التاسعة جحيم الحمامات. في العاشرة: إغلاق الزنازين، ثم النوم.

هذا الصباح، وما إن استيقظ «باتريك»، حتى قام بمناداة الحارس من أجل طلب موعد طارئ مع طبيب الأسنان، رغم أنه ما زال يخشاه أكثر من الهجوم المتوحِّش لـ«الबانديدو» (قطّاع طُرُق). لكن خدَّه كان قد انتفخ في الليل، وصار الألم مثل الكهرباء، وذرع الزنزانة، جيئةً وذهاباً، في جميع الاتِّجاهات مثل حشرة محاصرة داخل زجاجة. «ألا يزعجك أن ترتِّب سريري هذا الصباح؟ هذا السنّ اللعين يؤلمني حقّاً. لقد ورثت هذا من والدي. هو، أيضاً، كانت أسنانه قذرة. الأمر جينيّ، على ما يبدو.

لا أعرف. عليه ألّا يزعجني بأسئلته الغبيّة، هذا الطبيب اللعين، ليس هذا باليوم المناسب. علاوة على هذا، يبدو أنه يملك رأس «نيكولسون» المجنون. كم الساعة الآن؟ لابدّ أن هذا الوغد ما زال في منزله، يتمايل أمام طبق «الكورن فليكس» اللعين. سأخبرك بشيء: من مصلحته أن يقدِّم لي علاجاً من الدرجة الأولى، هذا «النيكولسون»، وإلّا، سأقسمه إلى نصفين هذا الوغد، صدِّقني. كم الساعة الآن؟ اللعنة».

لديّ مقابلة، هذا الصباح، مع «غيتان بروسار»، موظَّف إدارة السجن المسؤول عن دراسة ملفات تقليص العقوبة قبل إحالتها إلى القاضي. كنت قد التقيت بـ«بروسار» من قبل، منذ ثلاثة أو أربعة أشهر. كان يشعّ من جسده شيء ما مريح، وقد عزَّز وجهه المنحوت في قالب «فيغو مورتنسن» وظيفتَه مراقباً عطوفاً.

كانت المقابلة الأولى قصيرة. لم يقم حتى بفتح الحافظة التي تحتوي على أوراق قضيَّتي.

«اجتماعنا اليوم رسمي، تماماً. لتعتبره تواصلاً مبدئيّاً بسيطاً، سيِّد «هانسن». في ضوء الأفعال الخطيرة التي ارتكبتها، يؤسفني أنه من غير الممكن لي أن أدرس أو حتى أطالب، في هذه المرحلة، بإطلاق سراحك، حتى ولو كان ذلك تحت المراقبة. دعنا نلتقِ، مرّة أخرى، في غضون بضعة أشهر، وإذا كانت تقارير سلوكك جيِّدة، فقد نتمكَّن، عندئذ، من القيام بشيء ما».

لم يتغيَّر «بروسار». انتبهت إلى تفصيلة كانت قد غابت عنّي في المرّة الأولى: عندما لا يتكلَّم، يميل «غيتان» إلى شمّ أطراف أصابعه. مع كلّ شهيق، تتمدَّد خياشيمه، ثم تعود إلى شكلها الأصلي، وذلك بسبب اطمئنانها، من خلال تعرُّفها روائح جزيئات مألوفة، بالطبع.

«سأكون صريحاً معك، يا سيِّد «هانسن». تقييماتك ممتازة في كلّ شيء، وتدعم -بالتأكيد- إحالة ملفّك إلى القاضي، مرفقاً بالموافقة. ورغم هذا، يجب عليك أن تقنعني، أوَّلاً، بأنك أدركت مدى خطورة أفعالك، وأنك نادم عليها بوعي تامّ. هل أنت نادم، يا سيِّد «هانسن؟»

لا شكّ في أنه كان ينبغي عليّ أن أقول ما كان ينتظره مني، وأن أغرق في الاعتذارات، وأُعرب عن أسفي العميق والصادق، وأقوم بصياغة عبارات الندم، والاعتراف بأن ما حدث في ذلك اليوم ما زال غير مفهوم، بالنسبة إليَّ، وأن أطلب الصفح من الضحيّة عن المعاناة التي كنت سببها، وأعلن عن توبتي في نهاية المطاف، ثم أخفض رأسي، غارقاً في العار.

لكنني لم أفعل أيّ شيء من ذلك! لم تخرج أيّة كلمة من فمي! لا شيء.. بقي وجهي بدون تعابير كقناع من الحديد، بل إنني وجدت صعوبة بالغة في عدم الاعتراف لـ«فيغو مورتنسن» بشعوري بأشدّ الأسف، لأنه لم يُتَح لي المزيد من الوقت أو القوّة الكافية من أجل تكسير جميع عظام جسد ذلك الرجل الحقير، المغرور والمثير للاشمئزاز.

«أعترف أنني كنت أتوقَّع منك شيئاً مختلفاً، يا سيِّد «هانسن»، أو ردّ فعل أكثر ملاءمةً. عندما قرأت ملفّك، ودرست ماضيك، كان من الجليّ، بالنسبة إليَّ، أن مكانك ليس هنا. ومع ذلك، أخشى نظراً لإصرارك على عدم مراجعة أفعالك -أن تكون مضطراً للمكوث هنا، لفترة من الوقت. إنه أمر مؤسف، للغاية، يا سيِّد «هانسن». كلّ يوم تقضيه في هذا السجن هو خسارة كبيرة. هل هناك شخص ما ينتظرك في الخارج؟ «كيف أشرح له أنه، في هذه اللحظة، أحد ينتظرني في الخارج، لكن بجانب الغرفة التي كنّا فيها، كانت «وينونا»، وكان «يوهانس»، و«نوك» (وقد شعرت بأنفاسهم) ينتظرون مغادرته بفارغ الصبر.

عاد «باتريك» من جلسة علاج الأسنان. كان لا يزال تحت تأثير المخدِّر، ويسيل من فمه لعاب أحمر في ثنايا منديل ورقي. كان من الواضح أن لقاءه بـ«نيكولسون» انتهى بشكل سيِّئ.

«لقد قام بخلعه ذلك الدنيء. كنت أعرف هذا. اللعنة، لقد حذَّروني. لكن هذا السنّ اللعين لم يترك لي مجالاً للاختيار. أخبرني أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً لإنقاذ سنّي، علاوةً على أنه كان لديّ خُرّاج كبير. أراني تُرَّهاتٍ على الصور الإشعاعية، وقال: «إنه هنا. أترى؟ إنه مصاب». قلت له: «لا تزعجني، افعل ما يجب عليك فعله، لكنني أحذِّرك من أنني إذا تألَّمت، فاعتبر أنك ميِّت». كان ما حقنه في لثّتي يكفي لجعل جميع أوغاد القرية، حيث وُلِدت، ينامون. كما ترى، لا أعرف متى سأخرج من هنا، لكنني أقسم لك: إنني حالماً أصير في الخارج، فسأذهب إلى هذا الأحمق، وأقسمه إلى نصفين».

□ **ترجمة:** أسماء مصطفى كمال

---

*عنوان الرواية الفائزة بجائزة «غونكور» لعام 2019.

جيوفاني كيسيب:

عربيّ من رحلة الشتات

في أواخر القرن التاسع عشر، أقلعت سفينة من ميناء مارسيليا كانت قادمة من لبنان ومتوجِّهة إلى كارتاخينا دي إندياس، وكان على متنها رجل يدعى يعقوب كاسد (Jacob Quesed) بصحبة زوجته وأبنائه، كان واحداً من مئات اللبنانيين والسوريين الذين حلّوا على الأميركتَيْن، فراراً من حملات القمع، أيّام الإمبراطورية العثمانية، وكان المهاجرون الأتراك -كما كانوا يسمُّونهم، حينئذ- يستقرّون في بارانكيا، وكارتاخينا، وسانتامارتا، أو مايكاو، وأغلبهم وصلوا، بشكل خاطئ، إلى كولومبيا، لأن الوجهة الصحيحة والمرغوبة كانت الولايات المتَّحدة، وفي أسوأ الأحوال، المكسيك أو البرازيل أو الأرجنتين، لكن «يعقوب»، جَدُّ «جيوفاني كيسيب»، حَلَّ في «كارتاخينا» رفقةَ زوجته «بينوت شديد»، وابنين شابَّيْن. في أثناء إجراءات التسجيل البيروقراطية، سيتمّ نقل اسمه مع بعض التحريف، إذ سيقلبون الدال باءً، وستصير، «كيسيد - Quesed» «كيسيب - Quesep».



يقول الشاعر الكولومبي «جيوفاني كيسيب»: «أنا أبتعد عن أيّ أسلوب عصريّ، وعن كلّ تقليعة للموضة، ولست مهتمّاً، البتّة، بوصف الأشياء الأكثر ملامسةً للواقع. أعتقد أن كلّ قصيدة يجب أن تكون استعارة للروح: استعارة لروائعها العجيبة ولأهوالها المرعبة، لسماواتها، ولهوائها؛ تلك هي تجلِّيات الواقع، التي لا تشكِّلُ نسيانه، بل تأكيده الأعمق. ما زال الأنا الشعري، بعد، جزءًا من مملكة الخرافات»، هكذا يتصوَّر هذا الشاعر القريب من عوالم «ماركيز» ورائعته «مائة عام من العزلة»، عالم الشعر المتاخم لعالم الخرافات السحرية العجيبة، هو نفسه عاشها، بشكل ما، من خلال رحلة اغتراب أسلافه فيما يشبه رحلة «مائة عام من العزلة».

كان المهاجرون الأوَّلون من الأصول اللبنانية السورية يمتهنون التجارة المتنقِّلة، ولم يتأخَّروا كثيراً لكي يهيمنوا على التجارة في كلّ الساحل الأطلسي لكولومبيا، فحملوا معهم ظواهر جديدة مثل التجارة بالاستدانة، وعروض الفرجة السينمائية... وقد مارس الجَدّ «يعقوب» العديد من المهن، متنقّلاً بين العديد من المدن في كولومبيا، بل شَدَّ الرحال إلى البرازيل، قبل أن يختار العودة، مع كامل أفراد أسرته، إلى الجذور في لبنان، لمَّا كان «لويس إينريكي»، أبو «جيوفاني كيسيب» في عامه الأوَّل، لكن، بعد خمسة وعشرين سنة، ستغادر الأسرة لبنان لتستقرَّ، من جديد، في كولومبيا، لكن استقرارها هذه المرّة سيكون بشكل نهائي...

وُلِد «جيوفاني كيسيب» في قرية صغيرة تدعى «سان أونوفري»، عام 1939، في محافظة «سكري»، وكانت -حينئذ- قرية غير موصولة بالشبكة الطرقية، فكان الانتقال منها وإليها يتمّ، بصعوبة، على متن القوارب والأحصنة، ويستغرق ساعاتٍ

طويلة. كان «لويس إينريكي»، والد «جيوفاني» يشتغل في تجارة المواد الفلّاحية، وأساساً بالأرز، كما كان يدير قاعة للعروض السينمائية، وفي أوقات فراغه يحاول تعليم ابنه اللّغة العربيّة، ويهتمّ بصناعة الدمى، لكن ولعه الكبير كان بالفنّ السابع، وبالبيسبول... لكن عائلة «كيسيب» ستكون مضطرّة لمغادرة «سان أونوفري» في عام 1949، بسبب أحداث العنف بين الحزبَيْن: الليبرالي، والمحافظ في كولومبيا، إذ كانت أسرته أوَّل أسرة يتمّ نفيها من القرية، لأن «لويس إينريكي» كان ليبراليًّا، وهكذا، ستستقرّ العائلة في «سينثيليخو» بعد تلقّي الأب لدعوة من طرف أحد إخوته، الذي اقترح عليه الاشتغال معه بتربية الماشية. هنالك، سيكمل «جيوفاني» دراسته الثانوية، أوَّلاً، قبل أن ينتقل إلى «كارتاخينا دي إينديّاس»، حيث سيلتقي بالأعمال المؤسَّسة لثقافته الشعرية، وسيقرأ الكوميديا الإلهية التي سيكون لها تأثير حاسم في مساراته الشعرية، وسيتناول، أيضاً، بالقراءة الحكايات والقصص الكلاسيكية: (الإخوة غريم، بيرولت، أندرسن)، و«ألف ليلة وليلة»، والشعر الإسباني للعصر الذهبي غراثيلاسو دي لا بيغا، وفرانسيسكو كيفيدو، وفراي لويس دي ليون، وسان خوان دي لا كروث، وأيضاً شاعر الحداثة الشعرية الهسبانية روبين داريو؛ تلك القراءات الأساسية ستشجّعه على الكتابة الشعر ونشر قصائده الأولى في المجلّة المدرسية، أوّلاً. وبعد إنهاء دراساته الثانوية، سيسافر الفتى إلى بوغوتا، وسيدرس الفلسفة والآداب في جامعة خابيريانا، ويحصل -لاحقاً- على شهادة دراسات عليا في الأدب الأميركي اللاتيني من معهد كارو إي كويربو، وسوف يمضي على خطى معلِّمه «دانتي»، فيسافر إلى إيطاليا ليدرس شعر عصر النهضة، ويحضر دورة تُعرف باسم «قراءة دانتي».

في عام 1961، سينشر كتابه الأوَّل «Después del paraíso»، وهو كتاب تقليدي، تمَّ تأليفه على نظام أوزان وقوافي السونيت؛ ما جعله يقف بمنأىً عن تيّار اللاشَيْئيّة (النادايزم) المعاصر له. سنوات بعد ذلك، سينشر ديوانه الشعري الثاني «الوجود ليس خرافة - El ser no es una fábula» ـ (1968).

شارك في تأسيس مجلّة «golpe de dados - رمية نرد»، وتعاونَ مع العديد من المجلّات الأخرى التي كانت تصدر في كولومبيا، وهو أستاذ الأدب في جامعة كاوكا، التي يقدّم فيها محاضراته حتى وقت قريب، وقد حصل منها على لقب دكتوراه فخرية في الفلسفة والآداب، عام 1992. خلال مساره الشعري، قدَّم «كيسيب» العديد من الدواوين والأعمال الشعرية، أهمّها: «ديمومة وأسطورة» (1972)، «غناء الغريب» (1976)، «غزليّات الحياة والموت» (1978)، «استهلالات» (1980)، «موت ميرلين» (1985)، «حديقة وصحراء» (1993)، «رسالة متخيَّلة» (1998)، «الهواء بلا نجوم» (2000)، «كتاب المفتون (مختارات)» (2000)، «جمرة قمرية» (2004)، «أوراق العرَّافة» و «تحوُّلات البستان» (2006). نال العديد من الجوائز والتقديرات، من بينها: حصوله على دكتوراه فخرية في الفلسفة والآداب من جامعة الكاوكا (1992)، وعلى الجائزة الوطنيّة للشعر «خوسيه أسونسيون سيلفا»، سنة 2004، وجائزة «IX» الوطنيّة للشعر من جامعة أنتيوكيا (2007)، وجائزة «رينيه شار» للشعر الممنوحة له من قِبَل مؤسَّسة «بروميتيوس» ومهرجان «مديين» العالمي للشعر (2015).

في استهلاله لـ «رسالة متخيَّلة» (1998)، كتب «كيسيب» هذه الكلمات التي تنطبق على شعره: «الشاعر لا يخاف من العدم... كلَّما ابتعدتْ عن الواقعي، وجدت حقيقة الشعر، أو ديمومة الخرافات، التي هي الروح. والشاعر الذي لا يجْهَلُ ذلك، يجعل كينونته موضع رهان، لكنه، إذا رغب في الحفاظ على هذه الأخيرة، عليه أن يستسلم للقانون الوحيد الذي يوجِّه الإبداع الشعري: خفقان الهوّة. والهوَّة هي مركز الكون، توجد فيها أبراج النجوم، والوردة، أيضاً، وهي «مرآة الزمن»، شبيهة القمر في استعارة الصُّوفيِّ... بهاء أو هُوَّة، كلمة وموسيقى: فتنة شاملة، نظامُ الرُّوحِ الذي يكشِفُ علم المحبّة، ويفتح أبواب المجهول».

□ **تقديم وترجمة:** خالد الريسوني

مختارات شعرية

سأعشق النسيان

السعدُ في خرابٍ
ما رأَتْهُ عينايَ
أن أعودَ إلى الزمن المعشوق
ها هي ذي تهرب موسيقى الغبار.

(لا شيء سيتملّكُ الحبّ..
إنْ في الحدائق أو في الثلج،
يحكي الخيمرُ
عن وادي الموت).

سعدٌ في خراب
ما رأَتْهُ روحي في الافتتان.
هل سأعشَقُ النسيانَ
ومملكةَ الأوراقِ التي عثرتُ عليها؟

أغنيّة المرتحل

بفضائلِ الأسحارِ،
ترغبُ أن تغيِّرَ حياتك،
ومتشبّثاً بحبالِ السفينة،
ترحلُ بلا وجهةٍ معلومة.

كلُّ شَيْءٍ مُوَاتٍ.. تنامُ الجُروفُ السَّحيقة
ورصيفُ الميناءِ في الزَّبدِ،
وحْدَهُ طائرُ النَّورس ينتظرُ تحت القمر،
فوقَ الصاريةِ الرئيسيةِ من المغنى.

مع روحك، تمضي وحيداً، وأنت تخلطُ
الأغنياتِ والتَّكهُّناتِ
التي تتحدّث عن الغابِ، حيثُ العشْبُ ضئيلٌ،
بعيداً عن البلايا، فيك تتسامر.

في عبورك، سوف ترى الجُزُر
التي تمنحُ الصوتَ للحلزون،
وسوف ترى بيتَك، الدخان
الذي تنشّقه آخرون في السحَر.

لكن، أواه إذا توقَّفت..
لربّما هنالكَ ينتهي مصيرُك،
من يستطيعُ أن يخلِّصك؟
من سيمنحُك ما تبحث عنه بين الجنّيّات؟

صعبٌ أن ترحلَ باتِّجاه الحظّ..
الإنسان يغلق عينيه، فقط، أمام السماء
ويصغي إلى حكايته الشخصية،
إذا انكسرَ الافتتان.

لكن، لو ترغبُ في أن تستمرَّ، وَاصِلْ
مع السعد، في أحضان قاربك،
كلّ شيء لصالحك: السماءُ، والمسافة البعيدة التي تنفتح
مثل العشق، مثل الموت.

نَشيدُ وردتَيْن

لا تقلْ شيئاً، واستمعْ للنجوم.
لربّما تقول لك شيئاً
عن الوردة التي في بُسْتانِك
ووردة الزمان،
تلك التي على قيْدِ الحَيَاةِ أو مَيِّتَةٌ،
في الرِّمَالِ المُحْتَرِقَةِ.
الوَرْدَةُ التي في بُسْتَانِك فاتِنَةٌ.
لا السَّاحِرَةُ المَرِيرَةُ الَّتِي تُنَادِيكَ
مُنْذُ وِلادَتِكَ، وَرْدَةٌ مُعْتِمَةٌ
تضيءُ لكَ النِّهايَاتِ وضِفَافَ
نَهْرِ أشيرون.
لا تتحدَّثْ، فأنت وحيدٌ
ولا شَيْءَ غَيْرُ قابِلٍ للقَوْلِ، بَعِيدٌ دائِماً

عَنِ الأَزْرَقِ الأعْمَقِ.
انْظُرْ، إذنْ،
إنْ كَانَ المَاءُ يَمْضِي إلى جَزِيرَةٍ حَيْثُ تَنْمُو
الوُرُودُ، بِلا حَظٍّ أو مَحْظُوظَةً،
واكتُبْ، وَغنِّ.. واسْتَمِعْ لِلنُّجُومِ
تَتَحَدَّثُ فِي صَفْحَةٍ مَطلوبَة.

دُنُوٌّ منَ الموت

الرَّجُلُ يَسْكُنُ فَحَسْب،
ضِفَّةً بَعِيدَةً..
يُشَاهِدُ المَسَاءَ الرَّمَادِيَّ وَهُوَ يَهْوِي..
يَنْظُرُ إلَى الأوْرَاقِ البَيْضَاء.

وَجْهٌ تَائِهٌ لِلعِشْقِ
يُغَنِّي وَيُحَرِّكُ
عَجَلَةَ الحَظِّ
الَّتِي تُدْنِيهِ مِنَ المَوْتِ

غَرِيبٌ فِي كُلِّ شَيْءٍ.
النَّعِيمُ يَلْعَنُهُ
والرَّجُلُ وَحِيدٌ يَتَحَدَّثُ وَحْدَهُ
عَنْ مَمْلكَةٍ لا وُجُودَ لَهَا.

حَجَرُ الماس

لوْ كُنْتُ أسْتَطِيعُ أنْ أهَبَكِ
الضَّوْءَ الَّذِي لا يُرَى
فِي الزُّرْقَةِ العَمِيقَةِ
للأسْمَاكِ.
لوْ كُنْتُ أسْتَطِيعُ
أنْ أهَبَكِ تُفَّاحَةً
دُونَ جَنَّةِ عَدْن الضَّائِعَةِ،
زَهْرَةَ عُبَّادِ الشَّمْسِ بِلا بَتلاتٍ
وَبِلا بَوْصَلَةِ ضَوْءٍ
تَرتَفِعُ سَكْرَى،
نَحْوَ سَمَاوَاتِ العَشِيِّ،
وَهَذِهِ الصَّفْحَةَ البَيْضَاءَ
الَّتِي تَسْتَطِيعِينَ قِرَاءَتَهَا
كَمَا يُقْرَأُ الخَطُّ الهِيرُوغْلِيفِيُّ
الأوْضَحُ والأجْلَى.
لو كُنتُ أسْتَطِيعُ أنْ أهَبَكِ كَيْفَ

تُغَنَّى، في أبيَاتٍ فَاتِنَةٍ،
أجْنِحَةٌ بِلا طَائِرٍ،
تَحْلِيقٌ بِلا أجْنِحَةٍ دَائِماً،
فَسَوْفَ تَكُونُ كِتَابَتِي،
رُبَّمَا، مِثْلَ حَجَرِ الألَماسِ،
حَجَرٌ مِنْ ضَوْءٍ دُونَمَا لهَبٍ،
وَجَنَّةُ فِرْدَوْسٍ سَرْمَدِيَّة.

أرْوَاحٌ خَفِيَّةٌ

المَكْتَبَةُ وَحِيدَةٌ. قَمَرٌ وَأرْوَاحٌ خَفِيَّةٌ
عَلَى العَتَبَاتِ، وَغِنَاءٌ يُعْلِنُ عَنْ ذَاتِهِ
مُمْكِناً فِي ذَهَبِ الأوْرَاقِ.
خُذْ دَهْشَةَ المَوْتِ والسَّمَاءِ
عَبْرَ المُوسِيقَى، الَّتِي عُبْرَ عَليْهَا، يَتَحَقَّقُ اللَّيْلُ
الَّذِي يُضِيءُ الوَرْدَةَ فِي الظَّلام.
أصْوَاتٌ مِنْ أعْمَقِ الأعْمَاقِ وَخَطَوَاتٌ وَأجْنِحَةٌ
عَلَى العَتَبَاتِ، وَحَدِيثٌ مُعْتِمٌ وَشَيِّقٌ
لِخَيْطٍ مَكْشُوفٍ يَعُودُ
إلى الغَابِ عَبْرَ المِنْسَجِ، ثُمَّ يَلُفُّنَا.
كَيْفَ تَحَوَّلَ البَيْتُ؟، وَأيْنَ نَحْنُ؟
أرْوَاحٌ خَفِيَّةٌ، وَقَمَرٌ وَحْدَهُ عَلَى الجُدْرَانِ.

أَرَق

غِنَاءُ الجُدْجُدِ فِي الحَدِيقَةِ
يَجْلُبُ مَعَهُ أغْصَانَ الأرَقِ،
مِثْلَ صَافِرَةٍ مِنْ زُجَاجٍ
تُعْلِنُ عَنْ أجْنِحَةِ الشِّتَاء.

لمْ أكُنْ، قَطُّ، جدُّ قَرِيباً مِنَ المَوْتِ،
وَلمْ أكُنْ، قطُّ، قدْ عَرَفْتُ أنَّ خَلْفَ المُوسِيقَى
يُمْكِنُ أن تَكُونَ السَّمَاءُ المُعَاكِسَةُ
تَائِهَةً بَيْنَ العَوْسَجِ والسِّنْدِيَان.

أهِيَ الحَيَاةُ مُخَادِعَةٌ، إذَنْ؟
بُسْتَانٌ بَئِيسٌ،
حَيْثُ تَمْضِي أبْرَاجُ النُّجُومِ فِي دَوْرِيَّةِ حِرَاسَةٍ،
وَتَصِيرُ الرَّاحَةُ اللَّيْلِيَّةُ بَعِيدَةَ المَنَالِ؟

غَزَلِيَّةُ المَوْت

جِدُّ دَانٍ قَلْبُك
مِنَ العُثُورِ عَلَى أوْرَاقِ الخَرِيفِ.
لرُبَّمَا يُهَيْمِنُ الوَقْتُ الذَّهَبِيُّ
فِي الوَهَدَاتِ.

وَقَدْ يَكُونُ النِّسْيَانُ القَاتِلُ
الافْتِتَانَ الأنْقَى.
وَبَعْدُ، سَوْفَ تَأتِي الوَرْدَةُ
اللاتَلقَّطُ بِهَا مُحَلِّقَةً.

النَّظْرَةُ لَدَيْكَ، جِدُّ دَانِيَةٍ
مِنَ المَكْشُوفِ إلَى الأبَد.
مَنْ يَسْتَطِيعُ أنْ يُغْمِضَ العَيْنَيْنِ
فِي تِلْكَ السَّمَاءِ؟

لرُبَّمَا يُحَوِّلُكَ التُّرَابُ
إلَى قَمَرٍ مَجْهُولٍ،
وَيَتِيه شَخْصٌ مَا، ثُمَّ لا يَعُودُ
تَحْتَ ضَوْءِ ذَاكَ القَمَرِ.

قصيدةٌ لِتَذَكُّرِ أليسْيَا فِي المِرْآة

هُنَا الأسْطُورِيُّ وَالوَاقِعِيُّ.
حِكَايَتُنَا تَبْدُو، للعِيَانِ، مُتَمَاثِلَةً
مَعَ حِكَايَةِ تِلْكَ الفَتَاةِ العَجِيبَةِ الَّتِي اقْتَحَمَتِ المِرْآةَ.
كَانَتْ، دَائِماً، عَلَى وشْكِ أنْ تَخْتَفِي
لكِنْ لا أحَدَ كَانَ يَتَلَفَّظُ بِتِلْكَ الصِّيغَةِ الَّتِي قَدْ تُعِيدُهَا إلى عالَمِ التُّرَاب.
لَا تْوِيدْلِيدُومْ وَلا تْوِيدْلِيدِي، لا المَلِكَةُ ولا المَلِكُ الأحْمَرُ.
كُلُّ مَا كَانَ عَلَيْهَا أنْ تَقُومَ بِهِ هُوَ أنْ تَسْتَيْقِظَ.
لرُبَّمَا نَحْنُ مُجَرَّدُ حِكَايَةٍ
وَرُبَّمَا، دُونَ أنْ نَنْتَبِهَ -أبَداً- إلى ذَلكَ،
سَفِينَةُ عُولِيسَ
أوْ عَنْدَلِيبُ كِيتْس
(هَذَا الطَّائِرُ غَيْرُ المَنْذُورِ لِلمَوْتِ).
وَلْنَقُلْ، إذَنْ، إنَّ مَا كَانَ نَشِيداً مِنَ الأودِيسَةِ
سَوفَ يَسْتَمِرُّ فِي أنْ يَكُونَ نَحْنُ،
دُونَ أنْ يَتَخَلَّى عَنْ أنْ يَكُونَ لِتِلْكَ الأسْبَابِ بِلادَ العَجَائِبِ.
وَيُمْكِنُ لِشَخْصٍ مَا أنْ يَتَعَرَّفَ إلينا،
حِينَمَا سَيَسْتَمِعُ إلَى الحِكَايَةِ الَّتِي لمْ تُكْتَبْ بَعْدُ،
فِي حِكَايَةِ القَلْعَةِ وَحِكَايَةِ القَمَرِ المُضَاعَفِ،
وَفِي حِكَايَةِ اللُّعْبَةِ المَكْسُورَةِ
الحِكَايَةُ فِي النِّهَايَةِ، لمَّا مَرَّتْ غَيْمَةٌ فَوْقَ رَأسِ أليسْيَا
رُبَّمَا، نَحْنُ ظِلالُ تِلْكَ الزُّرْقَةِ فِي يَدِهَا.

في مسار الرواية العربيّة

منعطفاتٌ بارزة

جاوزتْ الرواية العربيّة الحديثة منذ بداياتها، المئةَ سنة، مُتلكِّئةً، مُتعثِّرةً، باحثةً عن بدايةٍ تشُدُّها إلى مدارٍ مُجتمعيٍّ يحتضنها ويُغذِّيها بموضوعاتٍ وقضايا تُوطِّد الصِّلة بينها وبين جمهورٍ قارئ مُحتمَل...


محمد برادة

سأتجاوز هنا مسألة تحديد أوَّل رواية أهلَّتْ علينا في نهاية القرن التاسع عشر أو مطلع القرن العشرين، لأنّ السبْقَ في هذا المجال لا يُضيء شيئاً، ولأن الأمرَ يتعلَّق بـ«بدايات» تتعاقب وتتقاطع لتُبلور عناصر بداية هي دائماً مُركّبة وجدلية. إلّا أنّ محاولة إبراز المحطّات والمُنعطفات الأساس في مسار الرواية العربيّة الحديثة تظلّ مرتبطة بما يقتضيه منطق المُثاقفة، أي البدء بالتأثُّر السطحي بالنموذج الوافد مع الاستعمار والبعثات، كما تمَّ ذلك في نهاية القرن 19؛ ثم مرحلة التراكم والاقتراب أكثر من رواية «الآخر»، عبْر الترجمة السريعة وما يُنشر من ملخصاتٍ في الصحف والمجلّات، تمهيداً لبَلورةٍ أكثر ستتضح معالمها مع إنشاء الجامعات والمعاهد العليا، وإرسال الطلاب والدارسينَ العرب إلى أوروبا... وبالتّوازي، كانت المجتمعات العربيّة تعرفُ خلخلةً في بُناها المجتمعيّة وفي مجرى القيم والسلوكات، من خلال تفتيح العيون على «صندوق العجائب» الذي شيّدته أوروبا، خلال الهجْعةِ الطويلة لـ«مُدن الملح» طوالَ قرون. ولأنّ الرواية، في شكلها الحديث، شكلٌ منفتح على كلّ الأجناس التعبيريّة ويستوعبُ «نثْرية» الحياة وأسئلتها الوجوديّة على السواء، ويتفاعل مع هيكلة الدولة ومؤسّساتها ويلتقط صوتَ الفرد وهو يُحاور ويُصارع القوانين اللاّجمة لرغباته ونزواته، فإن بدايات الرواية العربيّة الحديثة منذ أوائل القرن العشرين، وجدتْ في فضاء مصر واتساع طبقات مجتمعها، وسبْقها إلى الاحتكاك بأوروبا، مجالاً خصباً لبَذْر البُذور وتحقيق النّموّ والنُيوع...

لكن السؤال الذي يستوقفنا اليوم، وقد قطعت الرواية العربيّة ما ينيف على قرنٍ من الزمن وتخايلتْ للنضوج وشهدتْ لها جائزة «نوبل» بالعالميّة والشّبوب عن الطوْق، هو: كيف نميِّز المُنعطفات البارزة في هذه الرحلة التي بوّأتْ الرواية مكان الصدارة في القراءة والإنتاج والتفاعل النقديّ؟ أو بعبارةٍ ثانية، ما هي اللحظاتُ البارزة التي جعلت الرواية العربيّة تُوطِّد علاقتها بحقل الرواية العالميّة وتستوعب الأسس الفَنّيّة والجماليّة، وتتعدَّى مرحلة الاقتباس والتّصادي إلى مرحلة الاستنباتِ الواعي الذي يجعل الإبداع الروائي تعبيراً جمالياً عن علائق وصراعاتٍ وتأمُّلات في التاريخ والوجود؟

لِمُحاولة الإجابة عن هذا التساؤل البعيد المدى، نقتصر على استنطاق الحقل الروائي في مصر، لأكثر من سببٍ، آخذين في الاعتبار، بخاصّةٍ، حجمَ المجتمع المصري وتسارُع التصنيف الاجتماعيّ اللذيْن جعلا من مدينة القاهرة فضاءً لتفريخ «الرومانيسك» (=المادّة الحياتيّة الخامّ التي نصنع منها الوقائع السرديّة) ودمْجه في السيْرورة اليومية ليصبح شخصيّة تمشي على قدميْن عبْر الحارات والأسواق والإدارات العموميّة والمقاهي والكباريهات... من هذه الزاوية، يمكن أن نلتقط ثلاث لحظات إبداعيّة اضطلعتْ بإرساء مداميك الرواية العربيّة واغتنتْ في الآن نفسه بما أنتجه روائيون وروائيات ينتمون إلى الفضاء العربيّ. هذه اللحظات الثلاث نشير إليها على النحو التالي:

- تجربة نجيب محفوظ الذي استطاع، كما يرى كثيرٌ من النُقّاد، أن يختزل بإنتاجه ما حقّقه روائيون كُثر في أوروبا خلال القرنيْن الثامن والتاسع عشر؛ إذ إنه أصرّ على أنْ ينطلق من بدايات الرواية الكلاسيكيّة (الواقعيّة، التاريخيّة، رواية الأجيال)، على الرغم من أن الرواية العالميّة في أربعينيات القرن الماضي

كانت قد تخطّتْ تلك الأشكال واستكشفت مناطق جديدة للسرد والدلالات. فكأنّ نجيب محفوظ ملأ ذلك الفراغ ومهَّد الطريق أمام جيل الستينيات ليرتاد مجال التجديد والحداثة. وبطبيعة الحال، لم يتوقَّف محفوظ عند تلك التجربة التدشينية وحقَّق تحوُّلات في مساره الإبداعي.

- وهناك لحظة جيل الستينيات في مصر التي قفزت بالرواية إلى مستوى أكثر رحابة، حرَّرها من حَرْفيّة الواقعيّة ونمطيّة السرد الخَطّي، وَوَصلَها بتقنياتِ التضمين والكولاج والميتا - نصّ، والفانطاستيك واستنطاق الذات ونزواتها وغرائزها المكبوتة، على نحو ما حقّقه صُنع الله إبراهيم، أو استيحاء الشكل السرديّ العربيّ القديم وتوظيف مستوياته اللُّغويّة والتاريخيّة على نحو ما أنجزه جمال الغيطاني. بذلك استطاعت الرواية العربيّة أن تمُدَّ جسوراً جديدة مع الكتابة الروائية في العالم، مستفيدة من مرحلة جديدة في المُثاقفة شملتْ التعليمَ الجامعي وانتشار وسائط الإعلام والسينما المُتقدِّمة، ونموّ وعي جديد في العالم الثالث يُصرّ على تصفية الاستعمار والإمبريالية، واكتساب المعرفة القادرة على فتح بوّابةٍ حقيقيّة نحو الحداثة وكسْر قيود الحكم الأوتوقراطي. وممّا عزّز تجربة التجديد في الأدب والرواية آنذاك، هزيمة الجيوش العربيّة سنة 1967 أمام إسرائيل، ما نبّه المبدعين العرب إلى هشاشة الأنظمة والأيديولوجيات السائدة، ودفعهم إلى التحرُّر من «وصاية» السياسة التي وظفتْ قدسية المُتخيّل الوطنيّ ومزاعمها في تحرير فلسطين... وهذا ما جعل الأدب العربيّ يستعيد حرّيته في التجريب وارتياد مناطق المسكوت عنه، بعيداً عن التمجيد والطنطنة الفارغة.

- واللحظة الثالثة نتلمّسها في تجربةٍ مُميّزة تجسدُها روايات إدوار الخراط، ولها امتدادات في الفضاء العربيّ تشكّل أفقاً للرهان وترسيخ الرواية في وصفها مجالاً للمعرفة والمتعة واستكناه الأسئلة الصعبة. استطاع الخراط منذ نشر روايته الأولى «رامة والتنين» سنة 1980، أن يُنجز نصوصاً تختلف عن الواقعية الكلاسيكيّة والجديدة، وأن يتحرَّر من المُتخيّل المحصور في المرئي والمحسوس والملموس، ليجعل من الرواية جنساً تعبيرياً يسعى إلى امتصاص جميع الأشكال والثيمات، ويُوسّع درجة الرؤية لتشمل الوعي المُتحوِّل وتُلامس الأسئلة السريّة التي تنبع من الذات المُعذَبة بلغزية الوجود وتناسُل الكوابيس وشبوب العواطف. الرواية عند الخراط، تشبه الدنيا في تكوينها: لا تقبل التجزيء وتحتاج إلى لغةٍ كثيفة من طينِ الأرض وشعريتها، تستطيع التقاط أسئلة الأنسنيّة المُهدّدة باستمرار، والغوْص في مجاهل الكينونة والذاكرة (Humanisme)...

هذه المحطّات البارزة في مسار الرواية العربيّة على امتداد ما يفوق المئة سنة، تُجسّد ثلاث طرائق في الإبداع الروائي، تبلورتْ بوضوح لدى روائيين مصريين، وتعضَّدتْ ولا شكّ، بنصوص ينتمي كتابها إلى أقطارٍ عربيّة أخرى (جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، فتحي غانم، إميل حبيبي...). ومن النافل القول بأن هذا الرصد لا ينفي وجود نماذج أخرى من روايات تتوخَّى التسلية واستجلاب النوم، أوْ تقصد إلى الوعظ الأخلاقيّ واجترار سردياتٍ ماضوية... ويتوقَّف استجلاء هذا الجانب من استهلاك الرواية على تحقيقات سوسيولوجيا الأدب التي تتيح تحديد أصناف القُرَّاء ومستواهم الثقافيّ، وقياس مدى تأثير الرواية في شحذ الوعي وتجديد المُتخيّل داخل الفضاء العربيّ. لكن غيابَ مثل هذا المرصد السوسيولوجي في الجامعات والمعاهد العربيّة، جعل مسار الرواية خاضعاً للتقديرات العشوائية ولتقلُّبات مزاج القُرَّاء، وأهواء الناشرين. وهذه مسألة تتّصل في نهاية التحليل بهشاشة الحقل الأدبيّ العربيّ الذي لم يستطع بعد أن يُحقِّق شروطاً تضمن استقلال الكُتَّاب والمُبدعين، وتُساعدهم على تشييد علائق مادية ومعنوية تدعم الحوار والتساندُ الضّروريْن بين المبدعين والقُرَّاء والناشرين. ذلك أن الوضع الاعتباري المَصُون داخل حقلٍ أدبيّ له استقلاله ومُقوّماته، هو ما يفتح طريق التجدُّد والتحوُّل، لتظلّ الرواية أداةً للكشف والتنبؤ والاستبصار.

حتى لا يظلّ المرء فريسة لنفسه!

كيف نتعامل مع الأغبياء؟

إنه لأمر مثير للسخرية أن يعتقد الفرد الواحد منا بأنه ذكي، أو من سلالة الأذكياء، وأن يدّعي السلامة من الفخاخ التي ينصبها له الغباء، عندما يتربّص به -خلسةً- في مختلف محطّات حياته اليومية. فالغباء شيء غير متوقّع، وغير مرغوب فيه؛ يتأسَّس على خيبات الذكاء وهزائمه المتوالية، ويطارد الآذانَ بضجيجه الذي يصل إلى أبعد مدى؛ في أقصى الأماكن، التي لا يُسمع فيها للذكاء صوت ولا صدى.

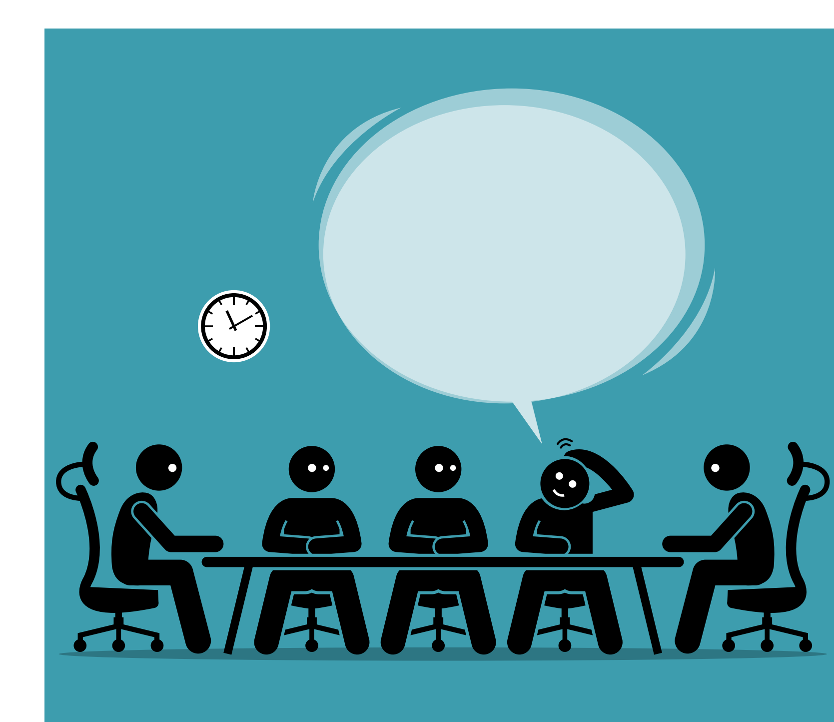
لا مناص من الإقرار بأن الأغبياء قد وُجدوا منذ الأزل، وسيظلّون موجودين بيننا، بالضرورة، دائماً وإلى الأبد، فهل بإمكاننا إيجاد طرق وقائية أو دفاعية تسعفنا في التعامل مع هذه الشريحة الغريبة من الناس التي يحلو لنا أن ننعتها بـ«الأغبياء» من الذين يقطعون رقاب المعنى، ويطلقون العنان للتفاهات، ويشوّشون على البنية الذهنية للمجتمع؟ وهل بمقدور الفلسفة التوصُّل إلى حلول نهائية واضحة لهذه المشكلة الملِحّة؟ وإلى أي حدّ يمكن العيش، بسلام، مع هذه الفئة التي تجتاح، بغبائها، كلّ ما يقف في طريقها؟... تلك أسئلة يتناولها، بالدراسة والتحليل، الباحث «مكسيم روفر[1] Maxime Rov-ere»، في مؤلّفه «كيف نتعامل مع الأغبياء؟-حتى لا يظلّ المرء فريسة لغبائه- Que faire des cons?» «Pour ne pas en rester un soi-même»، الصادر عام (2019)، عن دار «فلاماريون»، والذي يقرّ، في صفحاته الأولى، في غير تردُّد أو مواربة، بأنه لو كان يملك الجواب الحاسم في اللحظة التي طرح فيها هذه الأسئلة، سيصير، بلا شكّ، واحداً من الأغبياء! وتجنباً للوقوع في هذه الورطة، بذل الكاتب ما في وسعه لكشف طلاسم الغباء بوصفه ظاهرة متّسعة تتّسم باختلاف عواملها ومجالاتها، وتستعصي على الكبح والضبط، لأنها متفشّية في كلّ مكان، لا تعرف قيوداً أو حدوداً.



يستهلّ الكاتب حديثه عن الغباء، من زاوية فلسفية، حيث يؤكِّد أن تخصيص قدماء الفلاسفة مباحثهم لدراسة التجربة الفريدة لقوى الذكاء، بالدرجة الأولى، أفضى بهم إلى النظر إلى الغباء على أنه مشكلة ثانوية لا تستحقّ أن تؤخذ مأخذ الجدّ. ومع ذلك، فإن جهودهم المتميِّزة في فهم واستكشاف مختلف الدلالات الثانوية خلف كلمة «فهم»، لم تحُلْ دون إثبات وجود الغباء، بوصفه مناقضاً للذكاء؛ وذلك لأن كلًّا من الغباء والذكاء- حتى في المقاربة الأكثر اتِّساعاً- يتعرّفان بالأساس وفق تناسب عكسي؛ «ففي اللحظة التي يكفّ فيها المرء عن أن يكون غبيًّا، يبدأ في فهم الأشياء»؛ ولهذا السبب، نعت قدماء الفلاسفة خصومهم بأوصاف تكاد تكون كلّها سلبية، إذ تفترض، دوماً، تبنّي وجهة نظر منطقية تجاه الغبي، ترى فيه شخصاً أقلّ ذكاءً؛ على المستوى النظري.

وعلى الرغم من أن قدماء الفلاسفة لم يُعْنَوا بالتأليف في تاريخ الغباء، فقد تنبَّهوا، باكراً، إلى أن الغباء يشكِّل عقبة من العقبات التي تحول دون اكتساب المعرفة، وحاجزاً يقف أمام كلّ سموّ خلُقي، وفي وجه كلّ نقاش هادف، و-بالجملة- هو معضلة تزيد من تعقّد الحياة الاجتماعية المشتركة، حيث تتمظهر مشكلته الأساسية في أشكال مختلفة تُتداول بين الناس تحت مسمَّيات شتّى، نذكر منها: الآراء والأحكام المسبقة، والخرافة، والتعصُّب، والعواطف، والدوغمائية، وادِّعاء المعرفة، والعدمية...

ولكي نسمّي الأشياء بمسمّياتها الحقيقية، يرجِّح الكاتب أن جوهر الإشكال لا يكمن في الغباء ذاته، بقدر ما يكمن في الأغبياء أنفسهم. وفي الواقع،



كيفما كان التعريف الذي نرتضيه للغباء، لا بدّ من أن نخلص إلى النتيجة التالية: استناداً إلى كلّ الوسائل الممكنة والمتخيَّلة، واستنجاداً بكلّ القوى البشرية وغير البشرية، يجب مكافحة الغباء والقضاء عليه. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد، هو: من الذي يستطيع أن يقول: إن علينا أن نتخلَّص من الأغبياء؟ ينتشر الغباء في كلّ الأرجاء، ومعه حاملوه، ومبدعو أشكاله، وصانعو فرجته من الأغبياء الحقيقيين الذين يعترضون حياتنا اليومية، سواء من الذين نلتقيهم صدفةً في وسائل النقل الجماعية أو من الذين نصطبح بوجوههم، يوميّاً، في العمل، أو من الذين يعيشون معنا في العائلة؛ صغيرة كانت أم كبيرة. وربَّما اجتازوا معنا جزءاً من الطريق، وتقاسموا معنا لحظات غامرة من السعادة في صداقاتنا وقصص حبّنا...وهكذا، يعدّ الأغبياء من زاوية فلسفية، مشكلة أكثر تعقيداً وأهمّيّةً من الغباء نفسه. فالسلوكات الغبية التي تبدو للكثيرين بأنها عدوانية، تطرح إشكالاً نظريّاً بالغ التعقيد يتَّخذ شكلاً دائرياً؛ فالغباء ينتهي من حيث بدأ، ثم يعود إلى صاحبه.

وفي الواقع، عندما يجد المرء نفسه في مواجهة شخص غبيّ، فإن شيئاً ما ينبثق في داخله، بشكل فوري؛ شيء قادر على تجريده من ذكائه (والذكاء، هنا، بمعناه الواسع الذي يفيد الاستعداد للفهم). وما علينا، إذن، سوى أن نتقبّل، بصدر رحب، الفكرة الآتية: إن أقرَّ المرء بانتمائه إلى فئة الأغبياء، فلن يواجه، أبداً، أيّ شخص، بل سيجد نفسه في مواجهة وضعية تحول، تماماً، دون قدرته على الفهم، إذ من السمات الرئيسة للغباء: امتصاص قدرتك على التحليل، وإجبارك على أن تتكلَّم لغته، وتشاركه لعبته، باختصار: هو يدفعك إلى الإقامة على أرضه؛ يتعلَّق الأمر -إذن- بفخّ لا يمكن الإفلات منه.

ينبه الكاتب إلى أن كتابه هذا يعالج ظاهرة الغباء بناءً على الواقع؛ وعليه ينبغي مكافحة هذه الظاهرة، بوصفها مشكلة خلُقية، وسياسية، واجتماعية. ولا يتأتّى ذلك إلّا من خلال إرساء أساليب حياة مشتركة تمنع الشباب من أن يصيروا أغبياء. بيد أن الجهود المبذولة على نطاق واسع، لتحسين تطوير الذكاء، ينبغي ألّا تحجب عنّا حدودها وآفاقها، إذ يخضع استخدام الآليّات المضادّة للأغبياء، وإثبات مدى نجاعتها، لعدد كثير من العوامل. وعلى الرغم من أن الجهود المبذولة من طرف العلوم الإنسانية وأصحاب النوايا الحسنة لمكافحة الغباء، لها مشروعيتها ومصداقيتها، يتفلَّت الغباء، يتفلَّت ويذوب، ويثبت حضوره، بقوّة، في مختلف الممارسات الإنسانية.

ويخاطب الكاتب قارئه بقوله: لو كنتَ على أكبر قدر ممكن من الإرادة وحسن النيّة، وكيفما كان العالم الذي تعيش فيه، فسوف تلتقي، دوماً، بالضرورة، عدداً من الأغبياء! فالغباء شيء أبعد ما يكون عن الثبات، لم تؤثّر فيه التغيُّرات التاريخية؛ لأنه يتميَّز بمقاومة دقيقة جدّاً، يعارض بها الأغبياءُ كلَّ ما نهمّ بفعله لتحسين موقف معيّن، حتى ولو كان هذا الموقف خاصّاً بهم؛ من ثَمَّ، الأغبياء، دوماً، في معارضة شديدة لكلّ ما تبذله من مجهودات، فهم يسعون، جاهدين، إلى إغراق حججك في مماحكات لا حصر لها، وإلى مجابهة اللطف بالعنف والتهديد، وإلى القضاء على المصلحة المشتركة، بارتياد نوع من العمى من شأنه أن يقوّض دعائم مصلحتك، بل يبدد حتى مصالحهم الفردية.

وفقاً لما سبق، ليس الغباء مجرَّد ترسُّبات للتطوُّر الإنساني، يتعذّر تخليصها من شوائبها، فحسب، بل -على العكس من ذلك- يُعَدّ الغباء أحد المحرِّكات الرئيسة للتاريخ، إنه قوّة استطاعت -على الرغم من عماها- أن تحقِّق انتصارات كبيرة في الماضي، وستحظى بانتصارات أكبر في المستقبل، و-بعبارة أوجز وأدق- يكمن السرّ وراء هذه القوّة الدائمة التي لا يمكن التغلُّب عليها، في ما يأتي: الأغبياء عنيدون، لا يكلّون، وهم يصرّون على المضيّ قدُماً في درب الغباء!.

يخلص الكاتب إلى أن كلّ غباء يفضي إلى غباء مماثل؛ فالذين يسعون إلى التخلُّص من الأغبياء أو إلى تشبيه خصومهم بالأغبيــاء، يسهمون -إذن، وبشكل فعّال- في الرفع من الغباء السائد؛ ولهذا السبب لا نستطيع الاقتراب من الأغبياء إلّا باستخدام مرآة عاكسة قد تدفعنا إلى التسليم بأننا أكثر غباءً. لقد علَّمنا الأغبياءُ أنه لا يوجد خبير يستطيع القضاء على الغباء، وأن أقصى ما يمكن للمرء فعله، في هذا المقام، هو ارتجال أصناف المراوغات لمواجهة هذه الظاهرة الغريبة والفوضوية.

■ فيصل أبو الطُّفَيْل

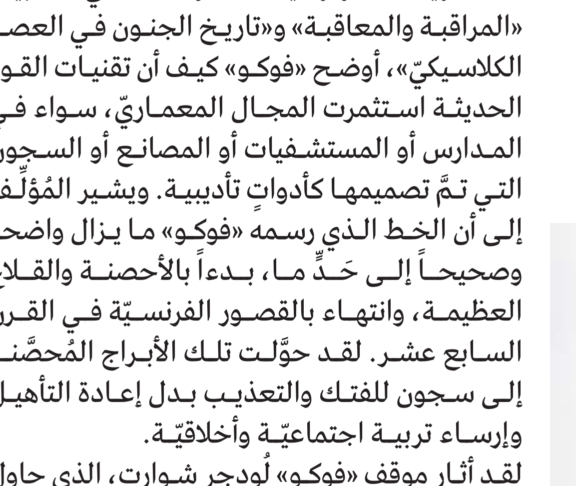
هوامش

- مكسيم روفر: كاتب ومؤرِّخ للفلسفة، وأستاذ سبق له أن درّس في المدرسة العليا للأساتذة ENS، في مدينة ليون الفرنسية، ثم في الجامعة الأسقفية الكاثوليكية، PUC في ريو دي جانيرو بالبرازيل. من مؤلفاته: عشيرة سبينوزا، (فلاماريون)، 2017.

تمكّن من تحليل الأحداث الاجتماعيّة والسياسيّة

فلسفة الهندسة المعماريّة

بعيداً عن النظريّات الكلاسيكيّة التي يرجعُ تاريخها إلى أفلاطون وفيتروفيوس، يقترحُ «لودجر شوارت Ludger Schwarte» في كتابِه «فلسفة الهندسة المعماريّة» قراءة فريدة للمعمار من منظور فلسفة سياسيّة، بغض النظرِ عن النظرةِ الجماليّة أو الرمزيّة.



لودجر شوارت ▲

لقد اعتبر ميشيل فوكو «Foucault» الهندسة المعماريّة تكنولوجيا القوة.. ففي كتابيه «المراقبة والمعاقبة» و«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكيّ»، أوضح «فوكو» كيف أن تقنيات القوة الحديثة استثمرت المجال المعماريّ، سواء في المدارس أو المستشفيات أو المصانع أو السجون التي تمَّ تصميمها كأدواتٍ تأديبية. ويشير المُؤلِّف إلى أن الخط الذي رسمه «فوكو» ما يزال واضحاً وصحيحاً إلى حَدٍّ ما، بدءاً بالأحصنة والقلاع العظيمة، وانتهاء بالقصور الفرنسيّة في القرن السابع عشر. لقد حوّلت تلك الأبراج المُحصَّنة إلى سجون للفتك والتعذيب بدل إعادة التأهيل وإرساء تربية اجتماعيّة وأخلاقيّة.

لقد أثار موقف «فوكو» لُودجر شوارت، الذي حاول أن يفهم دور الهندسة المعماريّة في حركات التحرُّر، معتبراً المساحات العامّة مسارح للعمل الجماعي، وبالتالي فإن السؤال هو معرفة ما إذا كان التكوين الخاصّ بها يسمح بالتفاعلات المدفوعة بالأحداث والتجارب الإبداعية. ففي شوارع باريس خلال العصور الوسطى، كان من المستحيل على المئات أو حتى الآلاف من الناس التجمُّع لإدراك بعضهم البعض وتشكيلِ حركة بهذا الحجم. يقول لودجر: «يجب علينا أوّلاً تحليل هذه الأماكن ممّا تسمح به جسدياً. ثانياً، دراسة الأماكن المخصَّصة للانضباط أو السيطرة أو حتى الإهانة -لأن بنية المدينة في هذه الأبعاد هي عنف رمزيّ- تستدعي ردود فعل عنيفة».

الفضاء الثوري

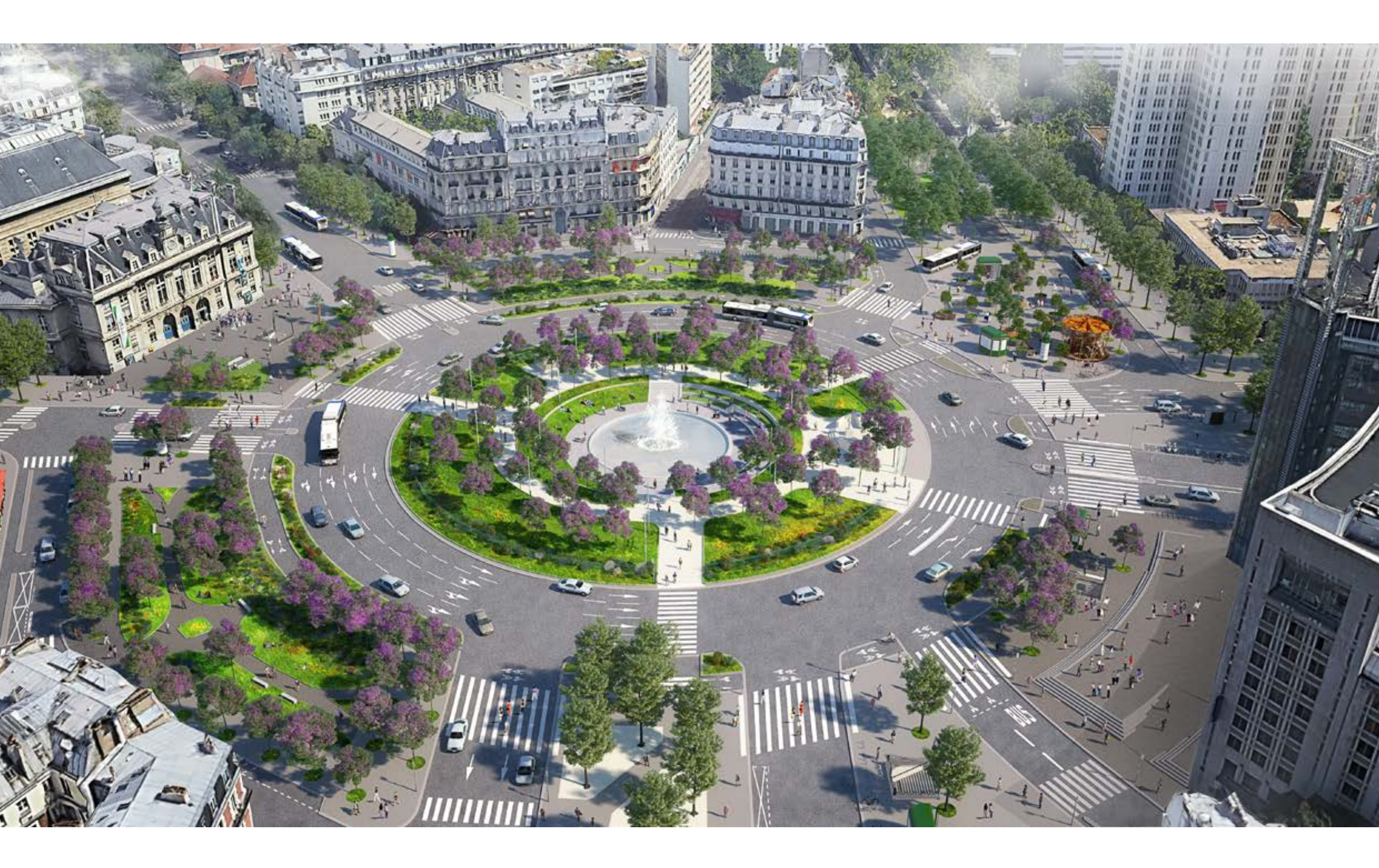
ينطلق المُؤلِّف من ملاحظة مفادها أن الثورة الفرنسيّة وقعت في الشوارع والساحات التي بُنيت قبل أقلّ من قرن من الزمان من حدوثها، وأن الجماهير الثورية لا يمكن أن تتجمَّع في هذه الأماكن العامّة الجديدة لو لم تكنْ موجودة أصلاً. تدفع هذه الملاحظة المُؤلِّف للبحث عن العلاقة القائمة بين الهندسة المعماريّة والديموقراطية؛ وهي علاقة تقوده أيضاً للبحث عن أنواع المساحات التي تجعل أنواعاً مُعيَّنة من الأفعال أو الأحداث ممكنة أو مستحيلة، خصوصاً إذا استحضرنا أن مسار التاريخ يعتمد على بناء الفضاء.

يطرح المُؤلِّف في ثنايا كتابه عدداً من التساؤلات، من قبيل: كيف تُفهم المدينة وتستحوذ على شكلها المليء بالحياة المزدحمة بالبشر والقوى غير المرئية التي تحرّكها؟ وهل يمكن لعمارة القرن الثامن عشر أن تساعد في فهم الثورة الفرنسية؟ يجيب الفيلسوف الألماني من خلال تقديم قراءة تنبش في تطوُّر التقاليد المعماريّة وتستجيب للتغييرات التي تعبر عنها كلّ من الفنون والميتافيزيقيا من الإغريق إلى العصر الحديث. بمعنى أن الهندسة المعماريّة العظيمة «تنطوي على فلسفة قائمة بذاتها»، مثال ذلك ساحة «أغورا - Agora»، وهي ساحة دائرية كان المزارعون بأثينا يلتقون فيها منذ عام (406 ق.م)، ولكنها لم تكنْ حكراً عليهم، بل كانت موضع التقاء الفلاسفة أيضاً. تشكل «أغورا - agora» اليونانية، مركز القوة الجماعيّة للمدينة، إنها المكان العمومي الذي كانت تُتخذ فيه القرارات الأساسيّة في المجتمع الإغريقيّ القديم.

ذهب «فوكو» إلى أن باريس في قرن الثورة انتقلت إلى نموذج «مجتمع السيطرة»، لكن فكرة







شوارت تجاوز هذا النهج من خلال تصوُّر العمارة كمجموعة من المساحات الديناميكيّة التي شيدتها التجارب الجماعيّة، والمُعرَّضة لعدم الاستقرار، وغير المُتوقَّعة، والتي تخلق كذلك الظروف لبروز الديموقراطية. يقول شوارت: «وإذا كان التاريخ يجعل الثورة من القصر الملكي بدايةً، فيجب على المرء أيضاً أن يذهب إلى مطاعم القرن الثوري، والحمامات العامّة، والمحاكم حتى يتسنّى له إجراء تحليل رصين لمساحات جديدة من السلوك الاجتماعيّ. لقد استجابت شبكات الجسور والساحات في باريس خلال القرن الثامن عشر لأيديولوجية التنوير: المساحات الطبيعيّة والمضيئة التي يهيمن عليها النظام العامّ والنظافة».

كما لم يكن من الضروري انتظار العنف الثوري حتى تولد هذه المساحات. فمنذ سنة 1749، دعا «فولتير - Voltaire» إلى الاحتجاج علانية، لأنه منذ القرن الثالث عشر كانت الأماكن الوحيدة الموجودة في باريس هي الساحات الملكية، إضافة إلى ساحة قصر بلدية باريس، أو ساحة التحرير، والتي كان اسمها في السابق وحتى 1803 ميدان الإضراب «Place de Grève»، وهي «مبنى وقح في مكانٍ صغير لإعدام المجرمين»، في حين أن المناطق الضخمة في المدينة وجميع ساحات العاصمة لم يكن لها مكان عام واحد. يُنظر إلى الثورة الفرنسية على أنها أوّل ظهور لكتلة منفتحة وذات دوافع سياسيّة، والتي شهدت خروج حشود غفيرة من الأماكن المغلقة إلى الميادين والشوارع. لقد استلزم ذلك وجود مساحات عامّة مبنية حديثاً. ومن المؤكَّد أن امتداد هذه الأماكن لم يسبب وحده اندلاع الثورة، لكنه أسهم بشكلٍ أو بآخر في تشكيل الأحداث الثورية.

الفضاء والحدث

تشكل هذه الدراسة محاولة لاستكمال تحليل أسباب إعادة إعمار الفضاء ودوافعه في المناسبات الاجتماعيّة؛ كما أنها تحاول أيضاً فهم المُتطلَّبات والشروط والاحتمالات الخاصّة بأبرز الأحداث الاجتماعيّة، حيث تنبع مساحة ظهور الإمكانيات الملموسة للعمل من تكوين أشياء مختلفة: إن المربعات الحضرية والشوارع والقصور الملكية كان لها تأثير حاسم باعتبارها مساحات عامّة سمحت باتخاذ المواقف والإجراءات والمظاهرات. لقد تمكّن سكّان باريس من التعبير عن أنفسهم كموضوع سياسيّ، وهذا يعني بطبيعة الحال أنه كان هناك في السابق أعدادٌ كبيرة من الناس في الحيّز الحضريّ للعاصمة؛ ولكن هؤلاء السكّان لم يتمكّنوا من الظهور إلّا في ظلّ ظروفٍ عامّة ملائمة أملتها مسألة التوزيع الطوبوغرافي للمدينة. ويشكِّل عدد الأشخاص وتوزيعهم شرطاً مسبقاً وضرورياً، ولكنه ليس شرطاً كافياً لإظهار الصفات التي يمكن أن تكون لها آثار ثورية. وهكذا يتحوَّل الفضاء الحيوي إلى طاقة ثورية، حيث تتدفَّق الحشود وتجتمع وتتحرَّك وتحتج. يقول المُؤلِّف: «إنه من المعلوم أن شكل الكائنات الحيّة وحركتها وتحوُّلها مشروط ببيئتها، ولكن في الوقت نفسه تتحوَّل هذه



الظروف أيضاً عن طريق التعديل التلقائي. وهذا الترابط يعطي الشكل لمجالات العمل بسبب بنيتها غير المتجانسة، وتسود قوانين محدَّدة داخل هذه المجالات التي يمكن أن تختلف بشدّة عن بعضها البعض». وإذا أريد لمجالات العمل أن تكون ذات صلة بالهندسة المعماريّة، فإن المسألة هي تحليل الاعتماد المتبادل للبيئة ومجال العمل من حيث ظهورها وعوامل تشكيلها. ويضيف قائلاً: «نحن لسنا مجرَّد منتجات للبيئة، بل نحن أيضاً نغيّر المناخ الذي نعتمد عليه (...)، وكما تُظهر العديد من الأعمال الاستثنائية فإن حدود أحاسيسنا البشريّة وتعبيراتنا تتميّز بأفقِ العالم اليومي، وذلك في إشارة إلى أن هذا الأفق لا يمكن أن يتكشَّف إلّا من خلال مبانينا ولغتنا. وهذا العالم من الحياة لا يزال هشاً وديناميكياً في الآن ذاته. ويتوقَّف استقراره في الأماكن، ويمكن أن يوفِّر أسس حياة ناجحة، فالفضاء يبني البنية والنماذج في هذا العالم الذي نعيش فيه».

يحاول لودجر شوارت في فلسفته الحديثة للهندسة المعماريّة التقاط اللحظات الدقيقة التي تكون فيها التجمُّعات الشعبيّة محتشدة في الدوارات وحتى في أماكن غير متوقَّعة، وذلك في ارتباط بما تسمح به الأشكال المعماريّة التي تحيط بنا. يقول: «إن المطعم أو الحمام أو المسرح هي مساحات سياسيّة، كما أن الجلوس على طاولة في مقهى لإلقاء خطاب هو عملٌ معماريّ رئيس. وبالمثل، فإن العديد من الأماكن مثل ميدان «ألكساندر Alexander» في برلين أو ميدان التحرير في القاهرة أو ميدان الاستقلال في تونس أو ميدان «ميدين - Maidan» في كييف... كلّها مستلهمة من هذه المباني الباريسيّة. وبدون وجود هذه الأماكن، لم تكنْ المظاهرات الجماهيريّة التي أثارت الثورات قد حدثت. يقول المُؤلِّف: «إن هدف مقاربتي الفلسفيّة في الهندسة المعماريّة هو تحديد الدور الذي لعبته في المناسبات الاجتماعيّة. بالطبع، لم يؤدِّي امتداد المساحات العامّة بالتأكيد إلى حدوث الثورات من تلقاء نفسها. إن الادعاء بأن ذلك سيكون خطأ فادحٌ، وعلى العكس من ذلك، فإن تلك المساحات هي مجرَّد حاويات مُحايدة. لكن هذه المساحات بالتأكيد أعطت شكلاً للأحداث، ومن ثَمَّ مكَّنت الثورة من الاندلاع والتحقُّق. وبالتالي فإن العمارة ليست مسرح الثورة، بل قوتها؛ هي تصوُّر لإمكانيات جديدة، وجعل ذلك ممكناً».

إن المكان فضاء مثير للاهتمام، لأن وظيفته تطوَّرت بطريقة متناقضة وفقاً للزمن والقوى. ويفتح المكان خيارات للحركة وقمع أساليب الاستيلاء المختلفة، ويحوِّل التعايش إلى اتحاد. وبالتالي، فإن مدينة «بيزا» الإيطالية مثلاً هي مظهر من مظاهر الحركات الجمهورية التي تشهد على إنبات السيادة الشعبيّة. وبعد ذلك، ظهر عنصر معماريّ جديد في الساحة، وهو النصب المركزي؛ وقد لُوحظ وصول التماثيل في هذه المدينة على وجه التحديد في لحظة الانتقال من الدستور الجمهوريّ إلى الدستور الأميريّ، وذلك بعد احتلال وسط الميدان. يختتم لودجر بقوله: «إذا كانت فرنسا أو ألمانيا ديموقراطيات حقيقيّة، فيجب أن يكون هناك في كلّ قرية أو تجمع سكّاني مكان للقاء بين المواطنين». إن الهندسة المعماريّة ليست ديكوراً بسيطاً أو إعداداً عشوائياً. إذ لا يمكن للمرء أن يصف الأحداث الاجتماعيّة والسياسيّة ويحلّلها دون اللجوء إليها.

■ عبد الرحمان إكيدر

صدر في

كتاب الدوحة

ظِلّ الذَّاكِرة

حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

كتاب الدوحة



خليل بيدس

الرائد المنسي

ما قدَّمه «خليل بيدس» للأدب العربي، وما حَمَله من فكر منفتح وواعٍ، وما امتلكه من مواهب قصصية وترجمية، يجعله رائداً على أكثر من صعيد.

كثيراً ما يجد الباحث فيما كُتب عن أحوال العرب الثقافية، أواخر القرن التاسع ومطلع القرن العشرين، مقولات تحصيلية وتحديدات تاريخية وإحصاءات توثيقية تُشير، بمجملها، إلى أنّ المشهد الثقافي العربي، عموماً، والأدبي، تحديداً، كان، آنذاك، في طور النشأة والتكوّن، أدباً وفكراً وصحافة، وأنه كان يسير سيراً وئيداً إلى أنْ بلغ مرحلة التبلْوُر والتمكين، وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

بيد أنّ ما تقدّمه لنا الأرشفة الإلكترونية، في مواقع كثيرة في الشبكة العنكبوتية، أمر مهمّ؛ كونه يكشف لنا الكثير، وقد يُمدّنا بحقائق تقلب ما لدينا من تخمينات بنيناها على الظنّ والاحتمال، أو تدحض بعض محصّلات، كان مؤرِّخو الأدب الحديث قد انتهوا إليها؛ تلك المحصّلات التي استمرَّت الدراسات والأبحاث اللاحقة تتابعها فيه.

وبوجود الأرشفة الرقمية، سيغدو اختبار كثير ممّا لدينا من محصّلات وتوصُّلات عن النهضة الأدبية العربيّة في العصر الحديث، وفحص مدى دقَّتها، أمراً ضرورياً، وتثويراً للمعطيات ووقوفاً على المسارات الصحيحة التي كان عليها الواقع الثقافي العربي. ولعلّنا، بالاستعادة، سندحض ما كان يشاع عن الثقافة العربيّة، وأنها كانت في أواخر القرن التاسع وليدة تحبو، أو قاصرة لم تشبّ عن الطوق.

واحدة من المجلّات التي تمّت أرشفة أعدادها كاملةً، هي مجلّة «النفائس العصرية»، لمنشئها «خليل بيدس»، وقد صدر العدد الأوّل منها في القدس بفلسطين، عام 1908، واستمرَّت إلى عام 1923. ونظرة استقصائية في أعداد هذه المجلّة ستضع أمامنا صورة مختلفة عمّا كان قد رسمها لنا مؤرِّخو الأدب العربي عن العقدَيْن: الأوَّل والثاني من القرن العشرين داخل فلسطين، فالأدب كان ذا وتيرة عالية؛ شعراً ومقالاتٍ وقصصاً، وكذلك كان الفكر والترجمة والتاريخ؛ بمعنى أن هناك واقعاً ثقافياً، الأدب فيه ليس وليداً يقلِّد الكبار، بل هو كائن حرّ يقف على قدمَيْن ثابتتَيْن.

وليس أدلّ على ذلك الحال ممّا كان يُنشَر في مجلّة «النفائس العصرية» من مقالات ثقافية تُربّي ذوق الجمهور القارئ، وتزيد وعيه بما حوله، مقيمةً جسوراً ثقافية للتواصل مع العالم، من روسيا إلى أميركا، تارةً بنشر القصص إدراكاً لأهمِّية الفنّ السردي، ووباعه في تنمية الوعي وتربية الذوق، وتارة ثانية، بتعريب أعمال قصصية عالمية (بالتصرُّف) إلى اللُّغة العربيّة، ونشرها على أجزاء، أو تخصيص عدد من أعداد المجلّة لها، وتارة ثالثة بالتنبيه إلى الخطر الداهم الذي كان يتهدَّد العرب الفلسطينيين، وتارةً رابعة بنشر رسائل مستشرقين ومفكِّرين غربيِّين.

وفي هذا كلّه ما يشبه الحرب الثقافية التي «تدور رحاها بين المتحدِّثين باسم الغرب، والمتحدِّثين باسم العالم الإسلامي، والعربي» (المثقَّف والسلطة، إدوارد سعيد، ص 193).

وخليل بيدس (1875 - 1949)، الذي درس في مدارس الجمعية الروسية في «السمينار» في الناصرة، واحد من أولئك المحاربين الذين كانت له صولات ثقافية، أهمَّها إنشاؤه مجلّة «النفائس العصرية» بوصفها مجلّة تاريخية أدبية فكاهية، كما هو مثبَّت على غلافها، وكانت تُعنى بمقالات متنوّعة لشعراء فلسطينيين وغير فلسطينيين، وكتاب ومثقَّفين مثل محمَّد إسعاف النشاشيبي، وعلي الريماوي، وحليم دموس، وقسطاكي الحمصي، كما تنشر فيها قصائد كبار شعراء العربيّة، مثل حافظ إبراهيم، والرصافي، وخليل مطران، ومقالات عربيّة وأخرى مترجمة عن اللُّغات: الروسية، والألمانية، والإنجليزية، والفرنسية.

وكان «بيدس» مثقَّفاً، ذا وطنية عالية، بسببها حُكِم عليه بالإعدام أو السجن لفترة طويلة، حتى أن كتابه «حديث السجون» ألَّفه داخل السجن، وألَّف خارجه أربعة وأربعين كتاباً، منها «ديوان الفكاهة» المنشور في القاهرة، عام 1924، وكتبٌ في اللُّغة والنحو والتاريخ والسياسة، بالإضافة إلى كتبٌ مدرسية، وكلّها ضاعت ونُهِبت من قِبَل المحتلّين، عام 1948.

«بيدس»، هو المترجم المرموق الذي أتقن اللغتَيْن: الروسية، والإنجليزية، فترجم رواية «شقاء الملوك» للكاتبة الإنجليزية «ماري كورلي»، ونقلها منه «جورافسكايا» إلى الروسية، ثم نشرها «بيدس» متسلسلةً في أعداد مجلّته «النفائس العصرية».

ووعيه بأهمِّية الانفتاح على الشعوب، وفاعلية فنّ القصّ في غرس الجمال والأخلاق، جعلاه يمتهن الاثنين: القصّ، والتعريب، فمارس الكتابة السردية مستنداً إلى دعامتين: الأولى ما تراكم من الإرث السردي العربي القديم، والثانية التأثيرات الفنِّيّة للسرد الكلاسيكي العالمي.

وعلى الرغم من أن الدكتور ناصر الدين الأسد كان قد عدَّ «بيدس» رائد القصّة الحديثة في فلسطين، بلا منازع، فإنه استدرك استدراكاً علمياً مهمّاً، قائلاً: «ولسنا نعني بالريادة، هنا، أن خليل بيدس كان أوّل من كتب القصّة في هذا البلد، ولا أنه ابتدأ هذا الفنّ ابتداءً، على غير مثال، دون أن تسبقه جهود تمهّد له، وتنتهي إليه؛ فذلك أمر مخالف لطبيعة الأشياء» وهذه الجهود، سنتمكّن من التعرّف إليها، من خلال تصفُّح أعداد المجلاّت العربيّة التي أرشفتها المواقع الإلكترونية، لندرك فحوى مقصد «الأسد» العلمي الذي لم يتعمَّق فيه بعض مؤرِّخي السردية العربيّة، وواضعي موسوعاتها المتعجِّلة، للأسف.

وظلّ الدارسون والباحثون يهتمّون بريادة «خليل بيدس»، بينما نجدهم يحجمون عن النظر في بواكير القص العربي التي سبقت عصر «بيدس» بنصف قرن، تقريباً. وهذا الأمر لا ينطبق على فلسطين وحدها بل يشمل بلداناً عربيّة أخرى، منها العراق وسوريا.

وصارت الريادة بمنزلة غشاوة تحول دون التأشير على حقيقة الدور الثقافي الطليعي الذي لعبه «خليل بيدس»، وهو يحاول نشر النتاج الثقافي، والأدبي، والتعريف به خارج الوطن العربي، من خلال علاقته بالمستشرقين الغربيِّين، ثم إن الريادة نفسها صارت موضع شَدّ وجذب بين مؤرِّخي الأدب العربي، ودارسيه.

فمؤرِّخو الأدب الفلسطيني يذهبون إلى ما ذهب إليه د. ناصر الدين الأسد، من أن رواية «الوارث» (طبعة «دار الأيتام السورية» القدس، 1920)، هي أوّل رواية فلسطينية، بينما يذكر البحّاثة محمَّد عمر حمادة، في كتابه «موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين»، (طبعة سورية، 2000) أن رواية «الطبيب الحاذق» التي نشرت في جريدة لبنان، في بيروت، عام 1898، ثم طُبعت طبعة مستقلّة، ونشرت عام 1899، هي التي امتلك «بيدس» بها الريادة، فلسطينيّاً.

وإذا استندنا إلى هذا القول فإن رواية «زينب»، لمحمَّد حسين هيكل، لن تكون هي الرائدة عربيّاً، كما يتردَّد دائماً، علماً بأن الباحث عبد الرحمن ياغي كان قد عَدَّ رواية «أمّ الحكيم»، لمحمَّد بن الشيخ التميمي، المكتوبة في القرن التاسع عشر، هي أوّل رواية فلسطينية.

هذا إذا لم تكن رواية خليل الخوري «وي، لست بإفرنجي» والمنشورة في جريدة «حديقة الأخبار» (بيروت، عام 1858) هي الأسبق كما هو مذكور في مصادر أخرى.

ليس هذا فحسب؛ بل إنّ موقعاً عربيّاً يذكر أن لخليل بيدس عملاً روائياً واحداً هو «الحسناء المتنكِّرة»، عام 1911. وهذا الخلط بين التعريب والتأليف نجده، أيضاً، إزاء روايات مثل «مذكِّرات من بيت الموتى»، و«المقامر والعرش والحبّ» التي نُسبت إلى «بيدس»، والصحيح أنه عرَّبها عن الروسية، ونَشَرها في مجلّته «النفائس العصرية».

أمّا رواية «الحسناء المتنكّرة»، فمن تأليف «أميل سلفاري» الكاتب الإيطالي، وقد عرَّبها «خليل بيدس»، ونشرها ملحقةً في المجلَّد الثالث من مجلّة «النفائس العصرية»، سنة 1911، ثم نشرت مستقلّة، في طبعة ثانية، في القدس، عام 1925. وتتضمَّن هذه الرواية تفاصيل المواقع الحربية التي نشبت في جزيرة قبرص بين العثمانيين والبنادقة، في عهد السلطان سليم الثاني.

والذي يتصفّح هذا العدد من المجلّة، سيجد أن «خليل بيدس» ختمها بكلمة نقدية، قائلاً: «لمّا كانت هذه الرواية موضوعة في كتاب كبير يشتمل على 263 صفحة، لم نرَ بدّاً، في أثناء تعريبها، من مخالفة الأصل، والإيجاز الكثير في أماكن كثيرة منها؛ لكي لا يملّ القارئ».

وقد نُشر، في عدد تشرين الأوّل، 1910، من مجلّة «النفائس العصرية»، رواية «أهوال الاستبداد»، وكتب تحت العنوان «تأليف العلّامة الروسي الشهير الكونت «ألكسي تولستوي»، عَرَّبها من اللُّغة الروسية- بتصرُّف- خليل بيدس».

ولعلّ الذي حمل المؤرِّخين الفلسطينيين، وقبلهم ناصر الدين الأسد، على الاهتمام برواية «الوارث»، هو طبيعة موضوعها، الذي عدّه بعضهم ضمن أدب المقاومة. لكننا نراه، في خانة الأدب الواقعي الذي يعالج مسائل اجتماعية تتعلّق بقصّة حبّ نشأت بين شابّ عربي، وشابّة يهودية تستغلّ هذا الحبّ، وتحاول مصادرة ثروته لصالحها، بحبائل ومكائد، ستنقلب عليها، في النهاية، ويظلّ البطل وريثاً لعمّه، وقد حافظ على ثروته.

وقد أعيد طبع هذه الرواية، عام 2011، في إطار إحياء الثقافة الفلسطينية المنهوبة، دون التركيز- بشكل كافٍ- على جهود «خليل بيدس»، ودوره الطليعي في الثقافة الفلسطينية، لاسيَّما ما ترجمه من قصص روسية لكلٍّ من دستوفسكي، وبلنسكي، وتشيخوف، وتورجينف، وأغلبها تتحدَّث عن الشخصية اليهودية، فضلاً عن تناس لروايات «خليل بيدس» الأخرى، التي سبقت «الوارث»، وكذلك مجموعاته القصصية الضائعة مثل «مسارح الأذهان»، و«آفاق الفكر» التي طبعت في القاهرة، عام 1924.

■ نادية هناوي



خليل بيدس ▲

من رسائل البلغاء لـمحمد كرد علي

بابُ الصديق

ابذلْ لِصديقكَ دَمَكَ ومالَكَ، ولمعرفتكَ رِفْدَكَ ومَحْضَرَكَ، وللعامَّة بشرَكَ وتَحنُّنكَ، ولعدوّك عَدلك، واضنَنْ بدينك وعِرْضكَ عنْ كلّ أحَد. إن سَمِعتَ مِنْ صاحبك كلاماً أو رَأياً يُعجبُك فلا تَنْتَحلهُ تزيُّناً به عند الناس، واكتف من التزيُّن بأن تجتني الصوَّاب إذا سَمِعتهُ، وتَنْسُبَهُ إلى صاحبهِ. واعلمْ أن انتحالَكَ ذاكَ سَخْطَةٌ لصاحبكَ، وأن فيه- مع ذلك- عاراً، فإن بَلَغَ ذلكَ بكَ أن تُشير برَأي الرَّجل، وتتكلّمَ بكلامه، وهو يَسمَعُ، جَمَعت مع الظلم قلَّة الحياء؛ وهذا منْ سوُء الأدَب الفاشي في الناس. ومن تمام حُسْن الخلُق والأدَب أن تسخوَ نفسك لأخيك بما انتحل من كلامك ورأيك، وتنسب إليه رأيهُ وكلامَهُ وتُزيِّنهُ- مع ذلكَ- ما استطعت.
لا يكوننَّ من خلقُك أن تَبتدي حديثاً، ثمَّ تقطعهُ وتقولَ: «سَوْفَ..» كأنَّكَ رَوَّأتَ فيه بعد ابتدائه، وليكن تروِّيك فيه قبل التفوُّه؛ فإن احتجانَ الحديث، بعد افتتاحه، سُخْفٌ.

أُخزنْ عقلك وكلامَكَ إلّا عند إصابة الموضع، فإنهُ ليس في كلّ حين يحسُنُ كلُّ الصواب، وإنما تمام إصابة الرَّاي والقول بإصابة الموضع فإن أخطاكَ ذلك أدخلتَ المحنةَ على علمكَ، حتى تأتي به- إن أتيت به في غَير موضعه- وهو لا بهاءَ، ولا طلاوةَ لهُ.
لِتَعرفِ العُلماء، حين تجالسُهُم، أنَّكَ على أن تسمع أحرصُ منك على أن تقولَ. إن آثرتَ أن تفاخر أحداً ممَّن تستأنسُ إليه في لهو الحديث، فاجعل غاية ذلك الجدَّ، ولا تعدوَنَّ أن تتكلَّم فيه بما كان هزلاً، فإذا بَلَغَ الجدَّ أوْ قاربَهُ فَدعْهُ، ولا تخلطَنَّ بالجدِّ هزلاً، ولا بالهزل جدّاً؛ فإنك ان خلطتَ بالجدّ هزلاً هجَّنتهُ، وإن خلطت بالهزل جدّاً كدَّرته، غير أني قد علمتُ موطناً واحداً، إن قدرت أن تستقبلَ فيه الجدَّ بالهزل أصبتَ الرأيَ، وظهرتَ على الأقران؛ وذلك أن يتورّدَك متورّد بالسفه والغضبِ، فُتجيبهُ إجابةَ الهازل المُداعبِ برُحْب من الذَّرع وطلاقة من الوجه وثبات من المنطق.

إن رأيت صاحبك مع عدُوِّكَ فلا يغضبنَّك ذلكَ، فإنمَا هُو أحَدُ رَجلَين: إن كان رجلاً من إخوان الثّقة فأنفعُ مواطنه لكَ أقربُها منْ عَدُوّكَ لشرٍّ يَكفُّهُ عنكَ، وعورة يستُرُها منكَ، وغائبة يَطلعُ عليها لك، فأمَّا صديقُكَ فما أغنَاكَ أن يحضرهُ ذُو ثقتكَ. وان كانَ رَجلاً من غير خاصّة إخوانك، فبأيِّ حقّ تقطعهُ عن النّاس، وتُكلّفهُ أن لا يُصاحبَ، ولا يُجالسَ إلّا من تهْوى؟.

تحفَّظْ، في مجلسكَ وكلامك، من التَّطاوُل على الأصحاب، وطِبْ نفساً عن كثير ممَّا يَعرضُ لكَ فيه صَوابُ القَول والرَّأي، مُدَاراة؛ لئلاً يظنّ أصحابك أنّ ما بك التطاوُل عليهم.

إذا أقبلَ إليكَ مقبلٌ بوُدِّه، فسَرَّكَ ألّا يُدبر عنكَ، فلا تنعم الإقبال عليه والتفتُّحَ لهُ؛ فإن الإنسان طُبعَ على ضرَائب لؤم، فمنْ شأنِهِ أن يرحل عمَّن لصقَ به، ويَلصقَ بمَنْ رَحَلَ عنهُ.

لا تُكثرنّ ادّعاء العلم في كلّ ما يَعرضُ، فإنكَ، منْ ذلكَ، بينَ فَضيحَتيْن: إمَّا أن ينازعُوك فيما ادَّعيت فيُهجَم منك على الجهالة والصَّلَف، وإمَّا ألّا ينازعُوكَ ويُخَلّوا الأمُور في يَديكَ فينكشف منك التصَنُّعُ والمَعْجزةُ.

استحْي الحياءَ كلّهُ من أن تخبر صاحبك أنكَ عالم، وأنهُ جاهل، مصرِّحاً أو معرضاً. وإن استطلت على الأكفاءِ فلا تثقنَّ منهم بالصفاء. إن آنستَ من نفسك فضلاً فتحَرَّجْ أن تذكره أو تبديهُ، واعلم أن ظهوره منكَ، بذلكَ الوجه، يقرِّرُ لكَ في قلوب النّاس منَ العَيب أكثر ممّا يقرِّرُ ذلك منَ الفضل، واعلمْ أنك إن صبرتَ ولم تعجل ظهرَ ذلك منك بالوجه الجميل المعروف، ولا يخفينَّ عليك أنّ حرصَ الرَّجل على إظهار ما عنده وقلَّة وقاره في ذلك، بابٌ من البخل واللوم، وأن من خير الأعوان على ذلك السخاءَ والتكرّمَ.

إن أحببتَ أن تلبس ثوبَ الوقار والجمال، وتتحلّى بحلية المودَّة عندَ العامَّة، وتلك الجُددَ الذي لا غُبارَ فيه ولا عثارَ، فكن عالماً كجاهل، وناطقاً كعَيٍّ. فأمَّا العلم فيُرشدُك، وأمَّا قلّة ادِّعائه فينفي عنكَ الحسَدَ، وأمَّا المنطقُ- إذا احتجت إليه- فسيبلغُ حاجتك، وأمَّا الصَّمتُ فيكسبكَ المحبّة والوقار.

وإذا رأيت رجلاً يُحدِّث حديثاً قد علمتهُ، أو يخبرُ خبراً قد سمعته، فلا تشاركهُ فيه ولا تتعقَّبه عليه؛ حرصاً على أن يعلمَ الناسُ أنك قد عَلمتهُ؛ فإن في ذلك خفَّةً، وشُحّاً، وسوء أدَب، وسُخفاً.

ليعرف إخوانكَ والعامَّة أنَّكَ إن استطعتَ أن تكون إلى أن تفعلَ ما لا تقولُ أقربَ منكَ إلى أن تقولَ ما لا تفعلُ فعلتَ؛ فإن فضلَ القول على الفعل عار وهجنة، وفضلَ الفعل على القَول زينة، وأنت حقيقٌ، فيما وعدتَ من نفسك أو أخبرت صاحبك عنهُ، أن

تحتجنَ بعض ما في نفسك إعداداً لفضل الفعل على القول، وتحرُّزاً، بذلك، عن تقصير فعل إن قصَّر، وقلَّما يكون إلّا مقصّراً.
احفظْ قول الحكيم الذي قال: لتكن غايتك، فيما بينكَ وبين عدُوّكَ، العَدْلَ، وفيما بينك وبين صديقكَ الرّضى؛ وذلك أن العدُوَّ خصْم تضربه بالحُجَّةِ، وتغلبه بالحُكّام، وأن الصديق ليس بينك وبينهُ قاضٍ فإنما حُكمهُ رِضاهُ.
اجعل عامّة تشبُّثك في مؤاخاةِ من تؤاخي ومُواصلة من تواصلُ، ووطِّنْ نفسكَ على أنّهُ لا سبيل لك إلى قطيعة أخيك، وإن ظهر لك منهُ ما تكرهُ؛ فإنهُ ليس كالمرأة التي تطلّقها إذا شئت، ولكنه عرضكَ ومروءتكَ، فإنما مُرُوءة الرجلُ إخوانهُ وأخدانهُ، فإن عَثر الناسُ على أنكَ قطعتَ رجلاً من إخوانك، وإن كنت مُعذراً، نزل ذلك عند أكثرهم بمنزلة الخيانة للإخاء والملال. وإن أنتَ صبرتَ، مع ذلك، على مُقارّته على غير الرضى، عاد ذلك إلى العيب والنقيصة. فالاتِّئادَ الاتئادَ، والتثبُّت التثبُّت، إذا نظرت في حال من ترتئيه لإخائك، فإن كان من إخوان الدين فليكن فقيهاً ليس بمراءٍ ولا حريص، وإن كان من إخوان الدنيا فليكن حرّاً، ليس بجاهل ولا كذّاب ولا شرّير ولا مشنوع؛ فإن الجاهلَ أهل لأن يهرب منه أبواه، وإنّ الكذّاب لا يكون أخاً صادقاً، لأن الكذب الذي يجري على لسانه إنّما هو من فضول كذب قلبه، وإنّما سُمِّيَ الصديق مِن الصدْق، وقد يُتَّهم صدقُ القلب وإن صدق اللسان، فكيف إذا ظهرَ الكذب على اللسان؟ وإن الشرّير يكسبك العدوَّ، ولا حاجة لك في صداقة تَجلبُ العداوة، وإن المشنُوعَ شانِعٌ صاحبَهُ.
تحرَّز منْ سُكْر السلطة، وسُكْر العِلم، وسُكْر المنزلة، وسُكْر الشباب؛ فإنهُ ليسَ من هذا شيء إلّا وهوّ ريح جنّةٍ تَسلب العقل، وتذهب الوقار، وتصرف القلب والسمع والبصر واللسان عن المنافع.
اعلم أنّ انقباضك عن الناس يكسبك العداوة، وأن تفرُّسك لهم يكسبكَ صديق السوء، وفسوُلة الأصدقاء أضرّ من بغض الأعداء؛ فإنك إن واصلت صديق السوء أَعْيتك جرائره، وان قطعته شانكَ اسمُ القطيعة، وألزمك ذلك من يرفع عيبك ولا ينشر عذرك، فإن المعايب تَنْمي، والمعاذير لا تَنْمي.
الْبِس للناسِ لباسَيْن، ليس للعاقل بُدٌّ منهُما، ولا عيش ولا مروءةَ إلّا بهما: لباس انقباضٍ واحتجاز، تلبسه للعامّة فلا تلفينَّ إلّا متحفِّظاً متشدِّداً متحرِّزاً مستعدّاً، ولباسُ انبساط واستئناس، تلبسهُ للخاصَّة من الثّقات فتتلقّاهُم بِبناتِ صدرك، وتفضي إليهم، بموضوع حديثك، وتضع عنك مؤنة الحذر والتحفُّظ فيما بينك وبينهم. وأهلُ هذه الطبقة الذين هم أهلها قليلٌ؛ لأن ذا الرأي لا يُدخِل أحداً من نفسه هذا المُدخل إلّا بعد الاختبار والسَّبر والثّقة بصدقِ النصيحة ووفاءِ العقل.
اعلمْ أن لسانك أداةٌ مغلَّبة، يتغالب عليه عقلكَ وغضبكَ وهواك وجهلك، فكلّ غلب عليه مستمتِع به وصارفُهُ في محبّته، فإذا غلب عليه عقلك فهو لك، وإذا غلب عليه شيء من أشياء ما سَمَّيتُ لك فهو لعدُوكَ، فإن استطعت أن تحتفظ به فلا يكون إلّا لك، ولا يستوليَ عليه أو يشاركَك عدوُّك فيه، فافعلْ.
إذا نابَتْ أخاك إحدى النوائب، من زوال نعمة أو نُزُول بليّة، فاعلم أنك قد ابتُليت معهُ؛ إمَّا بالمواساة فتشاركه في البليّة، وإمَّا بالخذلان فتحتمل العار، فالتمِس المخرج عند اشتباه ذلك، وآثر مُرُوءتك على ما سواها، فإن نزلت الجائحة، التي تأبى نفسك مشاركةَ أخيك فيها، فأجمِلْ؛ فلعلَّ الإجمال يَسعَك، لِقِلّتهِ في الناس.
إذا أصاب أخاك فضْل فإنهُ ليس في دُنُوّكَ منه، وابتغائك مَوَدَّتهُ، وتواضُعك له مذلّة، فاغتنم ذلك، واعملْ فيه.
إذا كانت لك عند أحد صنيعة، أو كان لكَ عليه طَوْل فالتمِسْ إحياء ذلك بإماتته، وتعظيمه بالتصغير، ولا تقتصرنَّ في قلّة المنّ على أن تقول: «لا أذكره، ولا أصغي بسمعي إلى من يَذْكره»؛ فإن هذا قد يستحيي منهُ بعضُ من لا يُوصف بعقل ولا كرم،

محمد كرد علي ▲

ولكن احذر أن يكون في مجالستك إيّاه وما تكلِّمهُ به أو تستعينهُ عليه أو تجاريه فيه شيءٌ من الاستطالة، فإن الاستطالة تهدم الصنيعة، وتكدِّر المعروفَ.

احترسْ من سَوْرة الغضب، وسَوْرة الحَمِيَّة، وسَوْرة الحقد، وسَوْرة الجهل، وأعدد، لكلّ شيء من ذلك عدّة، تجاهده بها، من الحلم والتفكّر والرويّة وذكر العاقبة وطلب الفضيلة. واعلم أنك لا تصيب الغلبة إلّا بالجهاد، وأن قلّة الأعداد لموافقة الطبائع المتطلّعة هو الاستسلام، وأنه ليس أحد إلّا فيه من كلّ طبيعة سوء غريزة، وإنّما التفاضل بَيْنَ الناس في مغالبة طبائع السوء. فأمّا أن يَسلم أحدٌ من أن تكون فيه تلك الغرائز فليس في ذلك مطمع، إلّا أن الرَّجُل القويَّ- إذا كابَرَها بالقمع لها كلّما، كلّما تطلّعت- لم يلبث أن يميتها حتى كأنها ليست فيه، وهي، في ذلك، كامنة كمُونَ النّار في العُودِ، فإذا وجَدَت قادحاً من غير علّة أو غفلة استورَتْ كما تستوري عند القدْح، ثم لا يَبدأ ضرُّها إلّا بصاحبها كما لا تبدأ النار إلّا بعُودها الذي كانت فيه.

ذلّل نفسَك بالصبر على جار السوء، وعشير السوء، وجليس السوء؛ فإن ذلك مالا يكاد يخطئك، فإن الصبر صبران: صبر الرجل على ما يكرهُ، وصبرهُ عمّا يحبّ؛ فالصبر على المكروه أكثرهُما، وأشبههما أن يكون صاحبُهُ مضُطراً. واعلم أن اللئام أصبرُ أجساداً، والكرام أصبرُ نفوساً، وليس الصبر الممدوح بأن يكون جلدُ الرجل وقاحاً أو رجلهُ قويّةً على المشي أو يدهُ قويّة على العمل؛ فإنما هذا من صفات الحمير، ولكن أن يكون للنفس غَلوباً، وللأمور محتمِلاً، وفي الضرّ متجمِّلاً، ولنفسه، عند الرأي والحفاظ، مرتبطاً، وللحزم مُؤْثِراً، وللهوى تاركاً، وللمشقّة التي يرجو عاقبتها مستخفّاً، وعلى مجاهدة الأهواء والشهوات مؤاظِباً، ولبصره بعزمه مُنفِذاً.

حبِّبْ إلى نفسك العلم حتى تألفهُ وتلزمهُ، ويكون هو لهوك ولذّتك وسلوتك وبُلغَتك. واعلم أن العِلمَ عِلْمان: علم للمنافع، وعلم لتزكيه العقل، وأفشى العِلمين وأجداهُما أن ينشط له صاحبهُ من غير أن يحرِّضَ عليه علمُ المنافع. وللعلم الذي هو ذكاء العقول وصقالها وجلاؤها فضيلة منزَّلة، عند أهل الفضل، في الألباب.

عَوِّدْ نفسك السخاء، واعلم أنهُما سخاآن: سخاوة نفس الرجلُ بما في يديه، وسخاوته عمَّا في أيدي الناس، وسخاوة نفس الرجل بما في يديه أكثرهما وأقربهما من أن تدخل فيه المفاخرة، وتركه ما في أيدي الناس، أمحضُ في التكرُّم، وأنزهُ في الدنس، فإن هو جمعهما فبذلَ وعفَّ، فقد استكمل الجود والكرَمَ.

ليكن ممّا تصّرفُ به الأذى والعذاب عن نفسك ألّا تكون حسوداً، فإن الحسد خلق لئيم، ومن لؤمه أنهُ يؤكلُ بالأدنى فالأدنى من الأقارب والأكفاء والخلطاء، فليكنْ ما تُقابلُ به الحسد أن تعلم أن خير ما تكون، حين تكون مع من هو خير منك، وأن غنماً لك أن يكون عشيركَ وخليطكَ أفضلَ منكَ في العلم، فتقبسَ من علمه، وأفضل منكَ في القوّة، فيدفع عنك بقوّته، وأفضل منك في المال فتفيد من ماله، وأفضل منك في الجاه، فتصيب حاجتك بجاهه، وأفضل منك في الدّين، فتزداد صلاحاً بصلاحه.

ليكُنْ ما تنظرُ فيه من أمر عدُوِّك وحاسدكَ أن تعلم أنّهُ لا ينفعك أن تخبر عدوَّك أنك له عدوّ، فتنذره نفسك وتؤذنه بحربك، قبل الإعداد والفرصة، فتحملهُ على التسلُّح لك، وتوقد نارهُ عليك.

اعلم أن أعظم خطرك أن تُريَ عدوَّك أنك لا تتَّخذهُ عدوّاً، فإن ذلك غرّة لهُ وسبيل لك إلى القدرة عليه، فإن أنت قدَّرت فاستطعت اغتفاراً لعدواته، عن أن تكافئ بها، فهنالك استكملت عظيم الخطر، وإن كنت مكافئاً بالعدواة والضرر فإيّاك أن تكافئ عداوة السرّ بعداوة العلانية، وعداوة الخاصّة بعداوة العامّة؛ فإن ذلك هو الظلم والعارُ. واعلم- مع ذلك- أنهُ ليس كلُّ العداوة والضرر يكافأُ بمثله؛ كالخيانة لا تكافَأُ بالخيانة، والسرقة لا تكافَأُ بالسرقة. ومن الحيلة في أمرك مع عدوِّك أن تصادق أصدقاءه، وتواخي إخوانهُ فتدخل بينه وبينهم في سبيل الشقاق والتجافي، فإنه ليس رجل ذو طرق يمتنع من مؤاخاتك، إذا التمست ذلك منهُ، وإن كان إخوان عدُوِّك ذوي طرق فلا عدوَّ لكَ.

لا تدعْ، مع السكوت عن شتم عدوِّك، إحصاء معايبه ومثالبة، واتِّباع عوراته، حتى لا يشذّ عنك من ذلك صغير ولا كبير، من غير أن تشيع عليه، فيتَّقيك به، ويستعدّ له، أو تذكره في غير موضعه، فتكون كمستعرض الهواء بنَبْله، قبل إمكان الرمي.

لا تتَّخذ اللعن والشتم على عدُوّكَ سلاحاً؛ فإنهُ لا يجرحُ في نفس، ولا في مال، ولا دين، ولا منزلة.

إن أردت أن تكون داهياً، فلا تحبَّنَّ داهياً؛ فإنهُ من عُرِف بالدهاء خاتلَ علانيةً، وحَذره الناسُ حتى يمتنع منهُ الضعيفُ، وإنّ من أرب الأريب دَفْن إربه ما استطاع، حتى يُعرَف بالمسامحة في الخليقة والطريقة، ومن إربه ألّا يؤارب العاقل المستقيم له الذي يطَّلع على غامض إربه، فيمقته عليه.

إن اردت السلامة فأشْعِرْ قلبك الهيبة للأمُور، من غير أن تظهر منك الهيبة، فيفطن الناسُ لهيبتك ويجرّئهم عليك، ويدعو ذلك إليك منهم كلّما تهاب، فاشعَبْ لمداراة ذلك من كتمان المهابة وإظهار الجراءة والتهاون طائفة من رأيك. وإن ابتليت بمجازاة عدُوّ محالف، فالزَمْ هذه الطريقة التي وصفت لك من استشعار الهيبة وإظهار الجراءة والتهاوُن، وعليك بالحذر في أمرك والجراءة في قلبك؛ حتى تملأ قلبك جراءةً، ويستفرغ عملُك الحذر.

إن من عدُوِّك مَنْ تعملُ في هلاكه، ومنهم مَنْ تعمل في البعد عنه، فاعرفهم على منازلهم. ومن أقوى القوَّة لك على عدُوِّك، وأعزّ أنصارك في الغلبَة أن تحصي على نفسك العيوب

والعورات، كلّما أحصيتها على عدوّك، وتنظر عند كلّ عيب تراه أو تسمعهُ لأحد من الناس، هل قارفت مثله أو مشاكلهُ، فإن كنت قارفت منه شيئاً فأَحْصِه فيما تحصي على نفسك، حتى إذا أحصيت ذلك كلّهُ فكابر عدُوَّك بإصلاح عيوبك وتحصين عوراتك، وإحراز مقاتلكَ، وخُذْ نفسك بذلك ممسياً مُصْبحاً فإذا آنستَ منها دفعاً لذلك أو تهاوناً به فاعدُد نفسك عاجزاً ضائعاً جانباً مُغوراً لعدوّك ممكناً له من رميك، وإن حصل من غيوبك بعض ما لا تقدر على إصلاحه من أمرٍ قد مضى يعيبُك عند الناس، ولا تراهُ أنت عيباً، فاحفظ ذلكَ وما عسى أن يقول فيه قائل مِنْ حَسَبكَ أو مثالب آبائك أو عيب إخوانك، ثمَّ أجمل ذلك كلّهُ نصب عينيك، واعلم أن عدوَّك مريدك بذلك، فلا تنقل عن التهيُّؤ لهُ والإعداد لقوّتك وحجتّك وحيلَتك فيه، سرّاً وعلانية. فأمَّا الباطل فلا تروعن به قلبك، ولا تستعدَّنَّ لهُ، ولا تشغلنَّ به فإنه لا يَهُولك ما لم يقع، وإذا وقع اضمحلَّ.

اعلم أنهُ قلَّما بُدِهَ أحد بشيء يعرفه من نفسه، وقد كان يطمع في إخفائه عن الناس، فيعيِّرهُ به معيِّر عند السلطان أو غيره، إلّا كاد يشهد به عليه وجهه وعيناه ولسانهُ للذي يبدُو منهُ عند ذلك، والذي يكون من انكساره وفتوره، عند تلك البدهة، فاحذر هذه وتصنَّع لها، وخذ أهبتك لبغتانها.

اعلمّ أن من أوقع الأمور في الدّين، وأنهكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرّها بالعقل، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار، الغرام بالنساء، ومن البلاء على المُغرم بهنَّ أنه لا ينفكّ يأجمُ ما عنده، وتطمحُ عيناهُ إلى ما ليس عندهُ منهنَّ. وانَّما النساء أشباه، وما يُرى في العُيُون والقلوب من فضل مجهولاتهنَّ على معروفاتهن، باطلٌ وخدعة، بل كثير ممَّا يرغبُ عنهُ الراغبُ ممَّا عندهُ أفضلُ ممَّا تتوقُ إليه نفسهُ. وإنما المترغِّبُ عمّا في رحله منهنّ إلى مافي رحال الناس كالمترغّب عن طعام بيته إلى مافي بيوت الناس، بل النساء أشبه من الطعام بالطعام، وما في رحال الناس من الأطعمة أشدّ تفاضلاً وتفاوتاً ممّا في رحالهم من النساء. ومن العجب أن الرجل الذي لا بأس في لبسه، يرى المرأة من بعيد متلفّفة في ثيابها، فيصوّر لها في قلبه الحسن والجمال، حتى تعلق بها نفسه من غير رؤية ولا خبر مخبر، ثمّ لعلَّه يهجم منها على أقبح القبح وأدمّ الدّمامة، فلا يعظه ذلك عن أمثالها، ولايزال مشغوفاً بما لم يذق حتى لو لم يبقَ في الأرض غير امرأة واحدة لظنَّ أن لها شأناً غير شأن ماذاق، وهذا هو الحمقُ والشقاء. ومَنْ لم يحم نفسه ويظلفها ويجلّها عن الطعام والشراب والنساء، في بعض ساعات شهوته وقدرته، كان أيسر ما يصيبه من وبال أمره انقطاع تلك اللذّات عنه بخمود نار شهوته، وضعف عوامل جسده. وقلّ من تجد إلّا مخادعاً لنفسه في أمر جسده عند الطعام والشراب والحمية والدواء، وفي أمر مروءته عند الأهواء والشهوات، وفي أمر دينه عند الرّيبة والشبهة والطمع.

إن استطعت أن تُنزِل نفسك دون غايتك، في كلّ مجلس ومقام ومقال ورأي وفعل، فافعل، فإن رَفْعَ الناس إيّاك فوق المنزلة التي تحطّ إليها نفسك، وتقريبهم إيّاك في المجلس الذي تباعدت عنه، وتعظيمهم من أمرك ما لم تعظّم وتزيينهم من كلامك ورأيك ما لم تزيَّن، هو الجمال.

لا يعجبنّك العالمُ ما لم يكن عالماً بمواضع ما يعلم. إن غلبت على الكلام وقتاً فلا تغلبَنّ على السكوت؛ فإنه لعلّه يكون المِراء، واعرْفه، ولا يمنعنَّك حذرُ المِراء من حسن المناظرة والمجادلة. واعلم أن المماري هو الذي لا يحبّ أن يتعلَّم، ولا يُتَعلَّم منه، فإن زعم زاعم أنه إنما يجادل في الباطل عن الحقّ، فإن المجادل وإن كان ثابت الحجّة ظاهر البينة- يخاصم إلى غير قاض، وإنما قاضيه الذي لا يعدو، بالخصومة، إلّا إليه، عدلُ صاحبه وعقله فإن آنسَ أو رجا من صاحبه عدلاً يقضي به على نفسه، فقد أصاب وجه أمره، وإن تكلّم على غير ذلك كان ممارياً.

إن استطعت أن لا تخبر أخاك عن ذات نفسك، بشيء إلّا وأنت محتجِنٌ عنه بعض ذلك؛ التماساً لفضل الفعل على القول واستعداداً لتقصير فعل إن قصَّر، فافعل. واعلم أن فضل الفعل على القول، وفضل القول على الفعل هُجنةٌ، وأن إحكام هذه الخلّة من غرائب الخلال.

إذا تراكمت الأعمال عليك فلا تلتمس الرَّوْح في مدافعتها، بالروغان منها؛ فإنه لا راحة لك إلّا في إصدارها، وإن الصبر عليها هو ما يخفِّفها، وإن الضجر منها هو ما يراكمها عليك، فتعهَّد من ذلك، في نفسك، خصلة قد رأيتها تعتري بعض أصحاب الأعمال؛ أن الرجل يكون في أمر من أمره فيردُ عليه شغل آخر، ويأتيه شاغل من الناس يكره تأخيره، فيكدِّر ذلك بنفسه تكديراً يفسد ما كان فيه وما ورد عليه، حتى لا يُحكِم واحداً منهما، فإن ورد عليك مثل ذلك فليكن معك رأيك الذي تختار به الأمور، ثم اختر أَوْلى الأمرَيْن بشغلك به حتى تفرغ منه، ولا يعظمَنّ عليك فوت ما فات، وتأخير ما تأخَّر، إذا أعملت الرأي معمله، وجعلت شغلك في حَقّه.

اجعل لنفسك، في كلّ شيء، غاية ترجو القوّة والتمام عليها، واعلم أنك إن جاوزت الغاية في العبادة صرت إلى التقصير، وإن جاوزتها في حمل العلم صرت من الجهّال، وإن جاوزتها في تكلّف رضى الناس والخفّة معهم في حاجاتهم، كنت المُصنَع المحشود.

اعلم أن بعض العطيّة لؤم، وبعض البيان عيٌّ، وبعض العلم جهل، فإن استطعت أن لا يكون عطاؤك خوراً، ولا بيانك هذراً، ولا علمك جهلاً، فافعل.

اعلم أنه ستمرّ عليك أحاديث تعجبك؛ إمّا مليحة وإمّا رائعة، فإذا أعجبتك كنت خليقاً بأن تحفظها، فإن تحفظها فإن الحفظ

مُـوكَلٌ بمـا راع، وسـتحرص علـى أن تُعَجِّـب منهـا الأقـوام، فـإن الحرص علـى ذلـك التعجُّـب مـن شـأن النـاس، وليـس كلّ معجب لـك معجبـاً لغيـرك، وإذا نشـرت ذلـك مـرَّةً أو مرَّتَيْـن، فلم تـرَه وقعَ مـن السـامعين موقعـه منـك، فازدجـر عـن العَـوْد؛ فـإن العجـب مـن غيـر عجيـب سـخفٌ شـديدٌ، وقـد رأينـا مـن النـاس مـن يعلـق الشـيء ولا يقلـعُ عـن الحديـث بـه، ولا يمنعـه قلّـةُ قبـول أصحابـه لـه مـن أن يعـود، ثـم يعـود.

إيّـاك والأخبـار الرائعـة، وتحفَّـظْ منهـا؛ فـإن الإنسـان مـن شـأنه الحـرص علـى الأخبـار، لا سـيَّما مـا راع منهـا، فأكثـر النـاس مـن يحـدّث بمـا سـمع، ولا يبالـي ممَّـن سـمع؛ وذلـك مفسـدة للصـدق ومَـزراةٌ بالـرأي، فـإن اسـتطعت ألّا تخبر بشـيء إلّا وأنت به مصدّق، وألّا يكـون تصديقـك إلّا ببرهـان، فافعـل.

ولا تقـلْ كمـا يقـول السـفهاء: أُخبـرُ بمـا سـمعت؛ فإن الكـذب أكثر مـا أنـت سـامع، وإن السـفهاء أكثـر مَـنْ هو قائـل، وإنـك، إن صرت للأحاديـث واعيـاً وحامـلاً، كان مـا تعـي وتحمـل عـن العامّـة أكثـر ممّـا يختـرع المختـرع بأضعـاف.

انظـر مَـنْ صاحبـت مـن النـاس مـن ذي فضـل عليـك بسـلطان ومنزلـة، ومَـنْ دون ذلـك مـن الخلصاء والأكفـاء والإخـوان، فوطّنْ نفسـك فـي صحبتـه علـى أن تقبل منه العفو، وتسـخو نفسـك عمّا اعتـاص ممّـا قِبَلَـه، غيـر معاتـب ولا مسـتنطئ، ولا مسـتزيد؛ فـإن المعاتبـة مَقْطَعـة للـودّ، وإن الاسـتزادة مـن الجشـع، وإن الرضـى بالعفو والمسـامحة في الخلق مقرّب لك كلّ ما تتوق إليه نفسـك، مـع بقـاء العـرض والمـودّة والمـروءة.

اعلـم أنـك سـتُبتلى مـن أقـوام بسَـفَه، وأن سَـفَه السـفيه سـيطلع لـك منـه، فـإن عارضتـه أو كافأتـه بالسـفه فكأنـك قـد رضيـت مـا أتـى بـه، فاجتنـب أن تحتـذي مثالـه، فـإن كان ذلـك عنـدك مذمومـاً فحقّـق ذمَّـك إيّـاه بتـرك معارضتـه، فأمّـا أن تذمّـه وتمتثلـه فليـس ذلـك لـك.

لا تصاحبَـنَّ أحـداً، وإن استانسـت بـه أخـا قرابـةٍ أو أخـا مـودّةٍ، ولا والـداً ولا ولـداً، إلّا بمـروءة؛ فـإن كثيـراً مـن أهـل المـروءة قـد يحملهـم الاسترسـال أو التبذّل على أن يصحبـوا كثيراً من الخلصاء بـالإذلال والتهـاون، ومـن فقـد مـن صاحبـه صحبـةَ المـروءة ووقارها أحـدثَ لـه، فـي قلبـه، رقّـة شـأن وخفّـة منزلـة.

لا تلتمـس غَلَبـة صاحبـك والظفر عليه بكلّ كلمـة ورأي، ولا تجترئَنّ علـى تقريعـه وتبكيتـه بظَفَـرك إذا اسـتبان، وحجَّتـك إذا وضحـت؛ فـإن أقوامـاً يحملهـم حـبّ الغلبـة وسَـفَه الـرأي، فـي ذلـك، علـى أن يتعقَّبـوا الكلمـة بعـد مـا تنسـى، فيلتمسـوا فيهـا الحجّـة، ثـم يسـتطيلوا بهـا علـى الأصحـاب، وذلـك ضعـف فـي العقـل ولـؤم فـي الأخـلاق.

لا يعجبَنَّـك إكـرام مـن يكرمـك لمنزلـة أو سـلطان؛ فـإن السـلطة أوشـك أمـور الدنيـا زوالاً؛ ولا يعجبَنَّـك إكرامهـم إيّاك للنسـب؛ فإن الأنسـاب أقلّ مناقـب الخير غَنـاءً عـن أهلهـا فـي الديـن والدنيـا، ولكـن إذا أُكرمـت علـى دين أو مروءة فليعجبـك ذلك؛ فإن المروءة لا تُزايلـك فـي الدنيـا، والديـن لا يُزايلـك فـي الآخـرة.

اعلـم أن الجبـن مقتلـة، وأن الحـرص محرمـة، فانظـر فيمـا رأيـت أو سـمعت: أمَـنْ قُتِـل فـي القتـال مقبـلاً أكثـر، أم مَـنْ قُتِـل مدبـراً؟ وانظـر: مَـنْ يطلـب إليـك بالإجمـال والتكـرّم، أحـقّ أن تسـخو إليـك نفسـك بطلبتـه، أم مَـن يطلـب إليـك بالشـرَه؟.

اعلـم أنـه ليـس كلّ مَـنْ كان لـك فيـه هـوًى، فذكَـرَه ذاكـرٌ بسـوء، وذكرتـه أنـت بخيـر، ينفعـه أو يضـرّه، فـلا يسـتخفنَّك ذكـر أحـد من صديـق أو عـدوّ إلّا فـي موطـن دفـع أو محامـاة؛ فـإن صديقـك إذا وثـق بـك فـي مواطـن المحامـاة لـم يحفـل بمـا تركـت ممّـا سـوى ذلـك، ولـم يكـن لـه عليك سـبيل لائمـة، وإن الأحزم في أمر عدوِّك ألّا تذكـره إلّا حيـث يضـرّه، وألّا تَعُـدَّ يسـيرَ الضـرّ ضـرّاً.

اعلـم أن الرجـل قـد يكـون حليمـاً، فيحملـه الحـرص علـى أن يقـال جليـد، والمخافـة أن يقـال مهيـن، علـى أن يتكلَّـف الجهـل، وقـد يكـون الرجـل زمِّيتـاً فيحملـه الحرص على أن يقال لَسِـنٌ، والمخافة مـن أن يقـال عَـيّ، علـى أن يقـول فـي غيـر موضعـه، فيكـون هـذراً، فاعـرف هـذا وأشـباهه، واحتـرس منـه كلّـه.

إذا بدهـك أمـران، لا تـدري أيُّهمـا أصْـوَب، فانظـر أيُّهمـا أقـرب إلـى هـواك، فخالفـه؛ فـإن أكثـر الصـواب فـي خـلاف الهـوى.

ليجتمـع فـي قلبـك الافتقـار إلـى النـاس، والاسـتغناء عنهـم، فيكـون افتقارك إليهم في لين كلمتك، وحسـن بِشْـرك، ويكـون اسـتغناؤك عنهـم فـي نزاهـةِ عِرْضـك وبقـاء عزّك.

لا تجالـس أمـرأً بغيـر طريقته؛ فإنـك إن أردت لقاء الجاهل بالعلم، والجافـي بالفقـه، والعيّ بالبيـان، لـم تـزد علـى أن تضيِّـع عقلـك، وتـؤذي جليسـك؛ بحملـك عليـه ثقـل مـا لا يعـرف، وغمّـك إيـاه بمثـل مـا يغتـمّ بـه الرجـل الفصيح مـن مخاطبـة الأعجمـي الذي لا يفقـه. واعلـم أنـه ليـس مـن علـم تذكـره عنـد غيـر أهلـه، إلّا عـادوه ونَصَبـوا لـه، ونقضـوه عليـك، وحرصوا على أن يجعلـوه جهلاً، حتى أن كثيـراً مـن اللهـو واللعـب الـذي هـو أخـفّ الأشـياء علـى النـاس ليحضـره مـن لا يعرفـه، فيثقـل عليـه ويغتـمّ بـه. ليعلـم صاحبـك أنـك حـدِبٌ علـى صاحبـه، وإيّـاك إن عاشـرَك امـرُؤٌ ورافقـك أن لا يـرى منـك بأحـدٍ مـن أصحابـه وأخدانـه رأفـةً؛ فـإن ذلـك يأخـذ مـن القلـوب مأخـذاً، وإن لطفـك بصاحـب صاحبـك أحسـن عنـده موقعـاً مـن لطفـك بـه بنفسـه.

اتّـقِ الفـرح عنـد المحـزون، واعلـم أنه يحقد على المنطلِق، ويشـكر للمكتئـب.

اعلم أنك ستسـمع من جلسـائك الرأي والحديث تنكره وتسـتجفيه مـن محـدّثٍ عـن نفسـه أو عـن غيـره، فـلا يكونَّـن منـك التكذيـب ولا

التسخيف لشيء ممّا يأتي به جليسك، ولا يجرّئنّك على ذلك أن تقول: إنّما حدّث من غيره؛ فإن كلّ مردود عليه سيمتعض من الرّد، وإن كان في القوم مَنْ تكره أن يستقرّ في قلبه ذلك القول لخطأٍ تخاف أن يعقد عليهم أو مضرّة تخشاها على أحد، فإنك قادر على أن تنقض ذلك في سرّ، فيكون أيسر للنقض وأبعد للبغضة. واعلم أن البغضة خوف، والمودّة أمنٌ، فاستكثر من المودّة صامتاً؛ فإن الصمت يدعوها إليك، وناطقاً بالحسنى؛ فإن المنطق الحسن يزيد في ودّ الصديق، ويَسُلّ سخيمة الوغر. واعلم أن خفض الصوت وسكون الريح ومشيَ القصد من دواعي المودَّة، إذا لم يخالط ذلك بأوٌ، ولا عجبٌ. أمّا العجب فهو من دواعي المقت والشنآن.

تعلّم حسنَ الاستماع كما تتعلّم حسنَ الكلام، ومن حسن الاستماع إمهال المتكلّم حتى يقضي حديثه، وقلّة التلفّت إلى الجواب والإقبال، بالوجه والنظر، إلى المتكلِّم، والوعي لما يقول.

واعلم أن المستشار ليس بكفيل، والرأي ليس بمضمون، بل الرأي كلّه غَرَر، لأن أمور الدنيا ليس شيء منها بثقة، ولأنه ليس شيء من أمرها يدركه الحازم إلّا وقد يدركه العاجز، بل- ربّما- أعيا الحَزَمة ما أمكن العَجَزة، فإذا أشار عليك صاحبك برأي، فلم تجد عاقبته على ما كنت تأمل، فلا تجعل ذلك عليه لوماً وعذلاً. تقول: أنت فعلت هذا بي، وأنت أمرتني، ولولا أنت- ولا جَرَم- لا أُطيعك، فإن هذا كلّه ضجر ولؤم وخفّة، وإن كنت أنت المشير فعملَ برأيك، أو ترك، فبدا صوابك، فلا تمتَنَّ ولا تكثرنّ ذكره، إن كان في نجاح ولا تلمْ عليه إن كان استبان في تركه ضرراً. تقول: ألم أقل لك؟؛ ألم أفعل؟؛ فإن هذا مجانب لأدب الحكماء.

اعلم، فيما تكلَّم به صاحبك، أن ممّا يهجّن صوابَ ما تأتي به، ويُذهِب بهجته، ويزري بقبوله، عَجَلتك في ذلك، قبل أن يفضي إليك بذات نفسه. ومن الأخلاق السيِّئة، على كلّ حال، مغالبة الرجل على كلامه، والاعتراض فيه، والقطع فيه. ومن الأخلاق التي أنت جدير بتركها، إذا حدَّثَ الرجل حديثاً تعرفه، ألّا تسابقه إليه، وتفتحه عليه، وتشاركه فيه، حتى كأنك تظهر للناس بأنك تريد أن يعلموا أنك تعلم من مثل الذي يعلم، وما عليك هو أن تهنِّئه بذلك وتفرده به؛ وهذا الباب من أبواب البخل، وأبوابه الغامضة كثيرة.

وإذا كنت في قوم ليسوا بُلغاء ولا فُصحاء، فدعِ التطاول عليهم في البلاغة أو الفصاحة.

اعلم أن بعض شدّة الحذر عونٌ عليك فيما تحذَر، وأن شدَّة الاتِّقاء تدعو إليك ما تتَّقي.

إن رأيت نفسك تصاغرت إليها الدنيا، ودَعَتْك إلى الزهادة فيها، على حال تعذّر منها عليك، فلا يغرنّك ذلك من نفسك على تلك الحال؛ فإنها ليست بزهادة، ولكنها ضجرٌ واستخذاءٌ وتغيّرُ نفس عند ما أعجزكَ من الدنيا، وغضبٌ منك عليها ممّا التوى عليكَ منها، ولو تمّمت على رفضها، وأمسكت عن طلبها، أوشكت أن ترى من نفسك من الضجر والجزع أشدّ من ضجرك الأوَّل بأضعاف، ولكن إذا دعتك نفسك إلى رفض الدنيا، وهي مقبلة عليك، فأسرع إجابتها.

اعرف عورتك، وإيَّاك أن تعرّض بأحد فيما شاركها. وإذا ذُكِرتْ من أحد خليقتُه فلا تناضل عنه مناضلة المدافع عن نفسه فتُتَّهم بمثلها، ولا تلحّ كلّ الإلحاح. وليكن ما كان منك من غير اختلاط؛ فإن الاختلاط من محقِّقات الريب. وإذا كنت في جماعة قوم أبداً، فلا تعُمَّنَّ جيلاً من الناس أو أمّةً بشتم ولا ذمّ؛ فإنك لا تدري؛ لعلَّك تتناول بعض أعراض جلسائك، ولا تعلم!، ولا تذمّنَّ مع ذلك اسماً من أسماء الرجال أو النساء بأن تقول: إن هذا لقبيح من الأسماء، فإنك لا تدري لعلَّ ذلك موافق لبعض جلسائك في بعض أسماء الأهلين والحرم!، ولا تستصغرنّ من هذا شيئاً، فكلّه يجرح في القلب، وجرح اللسان أشدّ من جرح اليد.

اعلم أن الناس يخدعون أنفسهم بالتعريض والتوقيع بالرجال، في التماس مثالبهم ومساويهم ونقيصتهم، وكلّ ذلك أبْيَنُ عند سامعيه من وضح الصبح، فلا تكوننَّ من ذلك في غرور، ولا تجعلَنَّ نفسك من أهله.

إني مخبرك عن صاحب، كان أعظم الناس في عيني، وكان رأس ما أعْظَمَه عندي صغرُ الدنيا في عينه. كان خارجاً عن سلطان بطنه؛ فلا يشتهي مالا يجد، ولا يكثر إذا وجد، وكان خارجاً من سلطان فرجه، فلا يدعو إليه مؤنةً، ولا يستخفّ له رأياً، ولا بدناً، وكان خارجاً من سلطان الجهالة فلا يقدم إلّا على ثقة أو منفعة، وكان أكثر دهره صامتاً، فإذا قال بزّ القائلين. كان يُرى متضعَّفاً مستضعَفاً، فإذا جاء الجدّ فهو الليث عادياً. وكان لا يدخل في دعوى، ولا يَشْرَك في مِراء، ولا يدلي بحجّة حتى يجد قاضياً عدلاً، وشهوداً عدولاً. وكان لا يلوم أحداً على ما قد يكون العذر في مثله حتى يعلم ما اعتذاره. وكان لا يشكو وجعاً إلّا إلى من يرجو عنده البرء، ولا يصحب إلّا من يرجو عنده النصيحة لهما جميعاً. وكان لا يتبرَّم، ولا يستخّط، ولا يتشهّى، ولا يتشكّى، ولا ينتقم من الولي، ولا يغفل عن العدو، ولا يخصّ نفسه دون إخوانه بشيء من اهتمامه، بحيلته وقوَّته. فعليك بهذه الأخلاق إن أطقت (ولن تطيق)، ولكنَّ أخذ القليل خيرٌ من تركِ الجميع. وبالله التوفيق.

مفهومُ الشِّعرِ أَمِ الشِّعرُ المفهومُ؟

«القصيدةُ سرٌّ، وعلَى القارئِ أَن يبحثَ عنْ مفتاحٍ».
(مالارْمِيه)

منذُ عمَلي الأَوَّل، «اشْتكَى» كثيرٌ منَ القرَّاءِ بسببِ غموضٍ وعدمِ فهمِهِم شِعري! فأَضطرُّ إِلى شرحِ رُؤيتي الشِّعريةِ، لاَ شِعري، لأَنَّ الشَّرحَ يفسدُ الشِّعرَ، مِن أَجلِ قراءَتِه بأُسلوبٍ مُغايرٍ تماماً لِما أَلِفوهُ فِي التَّعليمِ المدرسيِّ والجامعيِّ؛ شرحُ القصيدةِ بيتاً بيتاً (بلْ هوَ تشريحٌ للقصيدةِ)، المناسبةُ، الأَفكارُ، العواطفُ. هذَا الفعلُ/ التَّشريحُ كانَ يُمقِتني كثيراً؛ لأَنَّه يُعدِمُ بوحشيَّةٍ الجمالَ الكلِّيَّ للقصيدة، كمَا تفتيتُ وردة، علَى الرَّغمِ مِن أَنَّها قدْ تكونُ نظماً، لاَ شعراً. هذَا إِشكالٌ مؤرِّقٌ لكثيرينَ «يتعاطونَ» الشِّعرَ بدونِ شكٍّ. لذَا يقفُ السُّؤالُ: «مفهومُ الشِّعرِ أَمِ الشِّعرُ المفهومُ؟» أَمامَ الشَّاعرِ مثلَ سورٍ شائك؛ بِمَ يَعتني؛ بالمفهومِ أَم بالفهمِ؟ بشعرِه أَم بقارئِه؟ وظلَّ السُّؤالُ- العبارةُ الأَخيرةُ يَعني/ تَعنِي: بمَنْ يضحِّي؟

بنظرةٍ إِلى الوراءِ، نَرى أَنَّ الشِّعرَ ارتبطَ بدايةً بالنُّطقِ/ الشَّفاهة، ثمَّ كانَ الإِنشادُ، ذلكَ أَنَّ الأَمرَ تعلَّقَ بأَكثرَ مِن جانبٍ؛ الأُميَّةُ والتَّعلُّم/ الشَّفاهةُ والكتابةُ، وغيرُهما.

مِن هذَا؛ كانَ لاَ بدَّ أَن يضحِّي الشَّاعرُ بمفهومِ الشِّعرِ لِتصلَ رسالتُهُ - قصيدتهُ، بساعٍ واحدٍ؛ اللِّسان.

حينَ كتبَ الشَّاعرُ المُجدِّدُ (أَبو تمَّام) شعراً مُغايراً تماماً لِما كانَ سائداً آنذاكَ، وأَنشدَهُ/ أَلقاهُ أَمامَ مُستمِعينَ، انبرَى لهُ مَنْ يقولُ: «لماذَا لاَ تقولُ مَا يُفهمُ؟» وكانَ جوابُ الشَّاعرِ: «ولماذَا لاَ تَفهمُ؟» .

ثمَّ كانَ أَن «جاءَ رجلٌ إِلى الشَّاعرِ أَبي تمَّام وهوَ يحملُ بينَ يدَيهِ وعاءً، وقالَ لهُ: أَعطني قليلاً مِن ماءِ الملامِ الَّذي جاءَ فِي قولِكَ: «لاَ تسقِني ماءَ الملامِ فإِنَّني/ صبٌّ قدِ استعذبتُ ماءَ بُكائي». فردَّ عليهِ أَبو تمَّام قائلاً: هلْ قرأْتَ قولَهُ تعالَى: {وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ}؟ قالَ: نعمْ. فقالَ أَبو تمَّام: إِذاً لاَ أُعطيكَ ماءَ الملامِ حتَّى تأْتِيني بريشةٍ مِن جناحِ الذُّلِّ».

هذهِ اللُّغةُ كانَ لهَا أَثرُها الجليُّ/ المقنعُ فِي تكوينِ شعريَّتي منذُ بداياتِها؛ شعريَّتِي الَّتي جَعلتني أَنفرُ، طبقاً لفَهمي لمفهومِ الشِّعرِ، مِنْ شرحِ الشِّعرِ بعدَ خروجِ قصيدةٍ لِي مِن فضائِها الدَّاخليِّ الذَّاتيِّ إِلَى فضائِها الخارجيِّ؛ الذَّاتِ القارئةِ.

كانتْ أَسئلتي دائماً:

لماذَا الفهمُ أَوَّلاً؟ ماذَا بعدَ الفهمِ؟ لماذَا يصرُّ القارئُ أَن يكونَ/ يظلَّ متلقِّياً فقطْ؟ معَ أَنَّنا نعرفُ «جرائمَ» التَّلقِّي الَّتي تُرتكَبُ باسمِ التَّعليمِ، والَّذي لاَ يعدُو كونهُ تَلقيناً؛ إِفراغَ محتوًى فِي محتوًى آخر.

كيفَ يُفهَمُ الإِبداعُ بشكلٍ آليٍّ؟! لاَ أَفهمُ!

إِنَّ قارئَ الشِّعرِ بأُذنيهِ الَّذي لاَ يزالُ يسأَلُ: لماذَا لاَ تقولُ مَا يُفهَم؟ أَردُّ بكلِّ تفهُّمٍ وبراءةٍ: حينَ تفهمُ الموسيقَى.

إِنَّ كلَّ الفنونِ الإِبداعيَّةِ تحترمُ الإِنسانَ؛ قارئاً/ مُستمِعاً/ مُشاهِداً/ مُفعِّلا كلَّ حواسِّهِ فِي سَعيِها إِلى رُقيِّ عقلِه، ورفعةِ ذوقِهِ، تحريضاً علَى إِنسانيَّتِه وتثبيتاً لهَا، وحضّاً علَى القتالِ الأَبيضِ مِن أَجلِ امتلاكِ حرِّيَّتِهِ فِي الرَّأْيِ والتَّعبيرِ عنهُ، وقراءةِ الحياةِ ووجودِه فيها قراءةً إِبداعيَّةً/ واعيةً، دونَ جبرٍ أَو إِكراهٍ. يقولُ الشَّاعرُ أُنسي الحاج: «أَكتبُ كيْ أُبرهنَ أَنَّ القارئَ موجودٌ. لمْ أُقابلْهُ، إِنَّه أَنا، إِنَّه أَنتم». وفِي الدِّراساتِ الحديثةِ: «لاَ نصَّ دونَ قارئٍ».

إِذاً، لاَ توجدُ كتابةٌ متعاليةٌ، كمَا يطرحُ الكثيرُ، علَى القارئِ المطلوب. أَنا أَبحثُ عنْ قارئي؛ قارئِي الَّذي أُريدُ منهُ أَن يعلُوَ عنِ الكلامِ الرَّثِّ/المُبتذَلِ/ الفارغ/ الفقيرِ إِلى الكلامِ/ اللُّغةِ الَّتي تدركُ مخيلتهُ، فيصيرُ عندي شاعراً بفعلِهِ القرائيِّ. أُريدُ منهُ أَن يُنشئَ نصّاً آخرَ؛ نصَّهُ هوَ، لاَ أَن أَفرضَ عليهِ نصِّي، كأَنَّه لوحُ قانونٍ، أَو نظامٍ، أَو دستورٍ. هذَا مَا أَعتقدهُ حقّاً طبيعيّاً لهُ، ولذَا أَكتبُ نصِّي الخاصِّ بِي، بدونِ أَن أُنازعَهُ عليْهِ أَبداً.

لستُ ضدَّ فهمِ الشِّعرِ الإِبداعيِّ، ولكنْ أَن لاَ يكونَ الفهمُ هوَ النَّتيجةُ الوحيدةُ منهُ. هذَا مَا أَرجو أَن يُستخرَجَ مِن حديثي.

أَنا ضدُّ كتابةٍ شعريَّةٍ تُقرأُ بالأُذنينِ وحدَهما أَو بالكفَّينِ، إِذْ أَراها أَنَّها كُتبتْ لتلكَ الأَعضاءِ فقط! ومَا أَن تغادرَ هذهِ الأَعضاءُ مكانَ حضورِها، حتَّى يغيبَ رنينُ تصفيقِها معَها. لهذَا لاَ يؤمنُ الشَّاعرُ بُول شَاؤول بأَن يتسلَّقَ منصَّةً كيْ يُلقيَ مِنها شِعرَهُ.

وبِما أَنَّني ضدُّ تلكَ الكتابةِ الشِّعريَّةِ سيِّئَة (...)، فأَنا معَ كتابةٍ شعريَّةٍ تُقرأُ بوعيٍ/ إِدراكٍ/ حواسٍّ/ مُخيِّلةٍ إِنسانيَّةٍ عاملة/ فاعلةٍ. إِنَّ خسارةَ قرَّاءٍ مقابلَ القبضِ علَى الجمالِ بالتَّواجدِ، لهِيَ أَقلُّ فداحةً مِن خسارةٍ كبيرةٍ؛ خسارةِ الشِّعرِ والشَّاعرِ معاً!

■ محمَّد حِلمي الرِّيشة

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine



الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 148 - فبراير 2020

بصمات

البشير خريّف
قصة اعتراف بالأب

نزار شقرون..
الباب المفقود من كليلة ودمنة

غابرييل غارسيا ماركيز
الصورة العربية



المدينة الفاسدة!

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الراهنُ الثقافيّ العربيّ

علاماتٌ فارقةٌ تقف في الوسط الثقافيّ العربيّ في نهاية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، وتتمثّل باستحقاقاتٍ وتحدّيات تَمايَز المُثقّفون بناءً عليها وحسب الموقف منها، وبقوا في دائرة تجاذبات فكريّة واجتماعيّة، وبعيداً عن القضايا الصغرى الدقيقة، فنحن بصدد تناول القضايا الكبرى الطاغية منها، كقضايا الهويّة والثقافة والانتماء واللُّغة والعلاقة بالآخر، وإلى ما هنالك. فقد غيَّر الواقع العربيّ بعد عام 2011 مفهومها إلى حدٍّ كبير ربَّما إيجابيّاً للوهلة الأولى عند انطلاقة الجموع الشعبية وقبل أن يبدأ الجزر الناجم عن تحوُّل حركات التغيير إلى أزماتٍ داخليّة وخارجيّة، وهو ما أورث طابعاً سلبياً يلتمس فيه المُثقّفون بعض الإيجابيّة حسب تأويل كلّ منهم، فأصبح الكثيرون يأمنون الاصطفاف وراء الهويّة القُطرية التي تحفظ شيئاً من الخصوصية الداخلية لأبناء القُطرِ الواحد أكثر ممَّا يُحبّون الذوبان في العولمة، حيث شتات الشخصيّة والشعارات الرائجة التي تنادي بها أحياناً جهاتٌ غير مرغوبةٍ اجتماعيّاً ولا ثقافيّاً ولا سياسيّاً.

ولعَلّ القضية الأساس التي هي بمثابة قلب الثقافة بصلاحه تصلح، وبفساده تفسد، هي الوعي الجمعي، فما زالت أقلامٌ عربيّة غزيرة تدور في حلقةٍ مُفرَغة من الجدالات والمُشادّات والتخندُق حسب نظام الاتّجاه المعاكس، وكان حرياً بها أن تضفي الرأي وتتقبّل الرأي الآخر، وتحقّق التنوُّع والاختلاف الخلّاق، والطيف الثقافيّ المُتوائم لا المُتخاصِم، وهذا كلّه ينضوي تحت لافتة الوعي؛ فكلّما ضاقت المُقارَبات نتجت عنها نماذج معرفيّة محدودة، مكانياً وزمانياً، وغير قابلة للتعاطي العام، وكلّما اتسعت طرائق التعاطي الثقافيّ تمخَّضت عن آراء ناضجة ونظرات ثاقبة تتعدَّى المكانَ والزمان وتصلح للمّ الشمل الثقافيّ بدلاً من تفريقه إلى كتلٍ يهشِّم ويهمِّش بعضها بعضاً، هذا بالإضافة إلى العقبة الأساسيّة في عالمنا العربيّ، والتي تكمن في الانتقال من الوعي الفرديّ إلى الوعي الجماعيّ، فمعلوم أن هناك مقوِّمات ثقافيّة كبيرة في البلاد العربيّة، ولكنها فرديّة إبداعيّة متفرِّقة تظهر بشكل نبوغ أو براءات اختراع أو مواهب في أفراد لا جامع لهم من نقابات أو مؤسَّسات ولا استغلال جماعيّاً لهم، فيما يغيب الوعي الجمعيّ في كثيرٍ من حالاتِ الحياة المدنية، لأسبابٍ نفسيّة وماديّة وسياسيّة وغيرها.

وبالنظر إلى الواقع المعرفيّ، فإننا أمام ثغرة كبيرة جدّاً لا يمكن للثقافة العربيّة بوضعها الحالي أن تسدها في زمن السرعة، حيث يتضاعف حجم المعرفة البشريّة كلّ يوم مرّة أو مرَّات، على خلاف العهود الخالية، حيث كان حجم المعرفة يتضاعف كلَّ ثلثِ قَرن، وهذا الفارق الكبير لا يمكن استدراكه إلّا بحث الخطى الثقافيّة للدول العربيّة مجتمعةً لا بجهودٍ فرديّة هنا وهناك.

ومن جانبٍ آخر فهناك قضية العلاقة مع الآخر، وقد كثرت المُقارَبات في كيفية العلاقة مع الغربِ المُتقدِّم مثلاً، أهي ذوبان فيه لتفوُّقه العلميّ والتقنيّ؟ أم انكماش عنه بدوافع قوميّة ودينيّة وثقافيّة وأخرى تعصبيّة غير واقعية؟، فالنموذج الغربيّ المُتطوِّر هو النظام التعليميّ والأكاديميّ، والذي يبصر فيه المُثقَّف العربيّ مواطن ضعفه أو مواضع عجزه ربَّما، حيث لا يمكن اللحاق بعجلةِ الغربِ المُتسارعة على أسس الشرق الجامدة إلّا بحوارٍ إنسانيٍّ فاعل وحقيقي.

هذا ربَّما بنظرة شاملة للواقع العربيّ مع مطلع العام 2020، ولم نأتِ على كثيرٍ من القضايا التي يقع حلّها على كاهل مثقّفينا، ومنها قضية اللُّغة التي تقلّ شعبيتها على حساب ارتفاع شعبية اللهجاتِ المحلّيّة، فقلّ الإقبالُ على الفُصحى طرداً مع ذلك، ولذا وجبَ على المُثقَّف تحمُّل مسؤوليّاته، وترتيب أولوياته، والعمل على تعزيز الوعي، ونشر ثقافة الاعتراف بالآخر، والحوار الإنسانيّ لتسمو ثقافتنا وترتقي أوطاننا.

رئيس التحرير


ثـقـافـيـة شــهـريـة

العدد
148

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وثمانية وأربعون
جمادى الآخرة 1441 - فبراير 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـريـكـا	100 دولار
كـنـدا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		



صورة الغلاف: تفصيل من Dystopie (RNST)

في هذا العدد



تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |



حوارات | نصوص |

قطاع النشر في العالم العربيّ

انتقال في المركزيّات الثقافيّة أم عصر ذهبي للناشرين؟

مرَّت خمس سنوات على صدور كتاب «رؤى حول قطاع النشر بالعالم العربيّ» (2016) (1)، من تحرير الأنثربولوجي الفرنسي فرانك ميرمييه رفقة الكاتب اللبناني شريف مجدلاني(2)، الذي يعترف بانتقال المركزيّات الثقافيّة وعواصم الجذب الثقافي العربيّة نحو مدن الخليج العربيّ الرئيسة، ويربط طردياً ثقافة القراءة والنشر بتطوُّر المدن وسيرورة التحضُّر بالعالم العربيّ. لم يحظَ الكتاب بالاهتمام المطلوب، ولم يُترجَم إلى لغة الضاد إلى اليوم، إلّا أن أطروحته المركزيّة لازالت بحاجة إلى قراءات مستعرضة في ضوء تحوُّلات التقانة والرَّقمنة خلال عصر الأنفوسفير بالمنطقة العربيّة.

أي علاقة بين المدينة وتحوُّلات قطاع النشر بالمنطقة العربيّة خلال العقد الأخير؟ هل نعيش بالفعل انتقالاً في المركزيّات الثقافيّة وعواصم الثقافة العربيّة في صالح القارئ والكاتب أم دور النشر واقتصاديّات النشر؟ وأي مستقبل للكتاب وحرفة الكاتب خلال العصر الرَّقميّ؟

يمكن التمييز بين ثلاث محطّات أساسية ضمن مسار تطوُّر قطاع النشر الثقافيّ والأدبيّ بالعالم العربيّ خلال العقود الثلاثة الأخيرة. أوّلاً، محطّة نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات (النشأة المُؤسَّساتية). عرفت هذه الفترة الإرساء المُؤسَّساتي الفعلي لقطاع النشر بالعالم العربيّ بكلّ من مصر، سورية ولبنان عبر تأسيس دور النشر الكبرى واحتضان كبار الكُتَّاب والروائيين العرب والرهان على نشر الثقافة والمعرفة كمدخل لتعزيز الوحدة العربيّة في إطار مشروع نهضوي مُعاصِر. ثانياً، محطّة تسعينيات القرن الماضي إلى حدود سنة 2011 (المهننة). تميَّزت هذه المرحلة بانتشار واسع النطاق لدور النشر العمومية والخاصّة، بالموازاة مع تطوُّر وتيرة دمقرطة الثقافة، التعليم والمعرفة، وتركُّزها بشكلٍ كبير في محور «القاهرة - دمشق - لبنان». انتقلنا خلال هذه المرحلة من مستوى «حرف النشر والكتاب» إلى «مهن النشر والتحرير»، وأضحينا أمام اقتصاد للنشر قائم الذات يحقِّق رقم معاملات لا بأس به ويوفِّر عشرات الآلاف من الوظائف؛ لكن دون أن ينعكس ذلك على مهننة الكتابة نفسها. ثالثاً، منذ سنة 2011 إلى اليوم (انتقال المركزيّات الثقافيّة). ارتبطت هذه المرحلة بتحوُّلات ما بعد الربيع العربيّ وانخراط المجتمعات العربيّة في غمار الثورة التقنية والصناعية الجديدة. أسهمت الجوائز الأدبيّة، المعارض الدولية، دعم قطاع النشر وحركية الإبداع الوطنيّ في انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم بلدان الخليج العربيّ (الدوحة، الكويت، المنامة...) وبُعيد انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم دول الخليج، عزَّزت ورشات الكتابة، أندية القراءة والجوائز الأدبيّة المحلِّيّة من فرص ميلاد الروائيين والكُتَّاب المحلّيين ونشر إبداعاتهم على نطاقٍ عربيّ وترجمتها إلى لغاتٍ أجنبية متعدِّدة. وعوض الانفتاح على العواصم الكلاسيكيّة للثقافة العربيّة (القاهرة - دمشق - بيروت) من أجل نشر الأعمال الروائية واكتساب الشرعية الفنِّيّة والأدبيّة، أضحت عواصم دول الخليج تحتضن أبرز المبدعين والكُتَّاب الشبابّ بالعالم العربيّ.



أسهمت الجوائز الأدبيّة، المعارض الدولية، دعم قطاع النشر وحركية الإبداع الوطنيّ في انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم بلدان الخليج العربيّ

استفادت عواصم الخليج العربيّ من إمكانات العصر الرَّقميّ لقيادة الحقل الثقافيّ العربيّ وربطه بالعالميّة. على سبيل المثال، تعمل قطر خلال السنوات الأخيرة على دعم المبادرات الثقافيّة والإبداعية بما يتماشى وتحوُّلات عصر التقانة والرَّقمنة. تضم مكتبة قطر الوطنية ملايين العناوين وأمّهات الكتب من مختلف اللُّغات والأجناس الإبداعية، إلّا أنها جعلت من شقها الرَّقميّ (مكتبة قطر الرَّقميّة - Qatar Digital Library) استراتيجية جديدة لاستمالة القُرَّاء والكُتَّاب والناشرين من جميع أنحاء الوطن العربيّ؛ خاصّة الشبابّ والنساء. تستند رؤية قطر الوطنية 2030 إلى الثقافة مدخلاً لتحقيق التنمية البشريّة والشاملة. منذ إعلان الدوحة عاصمة للثقافة العربيّة لسنة 2010، تم جعل الجوائز الأدبيّة (جائزة الشيخ حمد للترجمة، جائزة كتارا للرواية العربيّة، جائزة الدولة لأدب الطفل، جائزة الدوحة للإبداع الشبابي...) معارض الكتاب (معرض الدوحة الدولي للكتاب) فرصة للمصالحة بين القارئ والكاتب على أرض المدينة وثقافة المركز؛ ولَعَلّ برنامج الأعوام الثقافيّة، الذي في إطاره انطلق مؤخَّراً «العام الثقافيّ قطر - فرنسا 2020» دليل على المنحى الدولي الذي



مكتبة قطر الوطنية ▲

أخذه قطاع النشر القطريّ.

سبق لفرانك ميرميه أن أشار إلى أن سرّ ثورة قطاع النشر بعواصم دول الخليج العربيّ خلال السنوات الأخيرة يرجع إلى دعم القطاعين العامّ والخاصّ. سمح هذا التحوُّل بانتشار «المقاولين الثقافيّين» وصناعة الكتاب وتناسل دور النشر بمعظم البلدان العربيّة. صحيح أن الأمر يعزِّز من التنافسية ويجعل القارئ أمام خيارات متعدِّدة وأسعار تنافسية، إلّا أنه يرهن الإبداع الأدبيّ والثقافيّ بقوانين السوق المفتوح ولا يسهم بشكلٍ كبير في الرقي بمهنة الكتابة. على سبيل المثال، من معرض الدار البيضاء إلى معرض الدوحة، تسجل الروايات أعلى نسب المبيعات سنوياً -وأعلى الأسعار كذلك- وإقبالاً كبيراً من قبل الشباب والنساء المُتعطِّشين إلى الأدب العربيّ والخليجيّ والعالميّ، ولو على حساب مؤلَّفات العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، دون أن ينعكس ذلك على مهنة حرفة الكتابة ووضعية الكاتب العربيّ في غالب الأحيان.

خارج عواصم الثقافة بالخليج العربيّ، لا يحصل الكُتَّاب سوى على نسخ معدودة من مؤلَّفاتهم، بضع مئات من الدولارات، وفي أحسن الأحوال 10 % من حجم مبيعات الطبعة الواحدة، دون مراعاة حقوق النشر الإلكتروني أو الطبعات اللاحقة. قد تشترط بعض دور النشر على الكُتَّاب الشباب والنساء دفع مقابل التحكيم والنشر والتوزيع والتنازل عن حقوق النشر. لا يتقاضى غالب الكُتَّاب تعويضات مادية عن حضور الأمسيات الأدبيّة، حفلات توقيع الكتب أو الندوات الفكريّة. يخضع تحكيم المُؤلَّفات الأدبيّة لسلسلة طويلة من الإجراءات قد تنتهي بعد سنوات برفض الأعمال المُقدَّمة بدعوى أنها لا تتماشى مع الخط التحريري أو مع قوانين السوق الأدبي الجديدة. لهذا، تعرف العديد من الدول العربيّة خلال السنوات الخمس الأخيرة (المغرب، الجزائر، مصر...) انتشاراً كبيراً لظاهرة النشر الفرديّ في مسعى المهننة الجديدة لحرفة الكتابة وضمان الاستفادة من العائد المادي للنشر والتوزيع. بطبيعة الحال، لسنا أمام «قطاع مؤسّس للنشر الفرديّ»، كما هو الشأن في الدول الغربيّة، قائم على النشر الإلكتروني والاستثمار في مواقع التواصل الاجتماعيّ بغية الوصول إلى القارئ وتكسير العلاقة العمودية معه، ولكننا بكلّ بساطة أمام كُتَّاب ينسخون أعمالهم لدى مطبعات خاصّة ويوزِّعونها ويبيعونها مقابل عائد مادّي بسيط لا يتجاوز دولاراً إلى خمسة دولارات عن النسخة الواحدة!

بالنسبة لدُور النشر، الخاصّة بالأساس، فقد أضحت تتناسل بشكل كبير -رغم قولها بأزمة القراءة- إلى درجة عدم إمكانية التميز اليوم بين المطبعة ودار النشر! تشتغل هذه الدُور وفق منطق اقتصاديّ مزدوج. أوّلاً، احتضان كبار الكُتَّاب، مادياً ورمزياً، وضمان الإشعاع العربيّ واعتراف آل الاختصاص بإصدارات الناشر. ثانياً، الانفتاح على الشباب والنساء المبتدئين وفتح المجال أمامهم لخوض غمار تجربة الكتابة والنشر، دون عائد مادي غالباً، والاستثمار في نسب المبيعات وفقاً لارتفاع عدد الكُتَّاب، وليس وفقاً لجودة المنتج ومصداقيته. صحيح أن الناشر «يقتني» حقوق نشر الترجمات العربيّة لبعض المُؤلَّفات، خاصّة الروايات، بآلاف الدولارات ويحصل على دعم مادّي من الجهات المانحة والوزارات المسؤولة، إلّا أن أثمنة الأعمال الأدبيّة في ارتفاع مستمر، ويتراوح ما بين خمسة إلى أربعين دولاراً! إننا أمام تحوُّل كبير في قطاع النشر الخاصّ يسير في اتّجاه «رأسمالية النشر» ويسلعن ويسوِّق الكتاب دون اعتبار للكاتب أو الكتاب نفسه...

فرق كبير بين حرفة الكتابة ومهنة الكتابة. فالأولى تقيس الجوانب الفنِّيّة والجماليّة والإنسانيّة لإنتاج الإبداع العربيّ، في حين أن الثانية تروم موقعة الكاتب ضمن حقل النشر، نقله من الهامش إلى المركز، وتوفير الشروط المادّية والمعنويّة لتطوُّر الإبداع الأدبيّ خلال العصر الرَّقميّ. وكما أن الكتاب يقاوم التاريخ الرَّقميّ وتحدّيات الأنفوسفير عبر التكيُّف مع شروط إنتاجه، من الواجب كذلك الاهتمام بالكاتب العربيّ وإشراكه في صياغة شروط إنتاج عالم النشر العربيّ. وكما انخرطت عواصم الخليج العربيّ في تثمين الفعل الأدبيّ، حريٌّ بدور النشر وصُنَّاع القرار بباقي دول المنطقة العربيّة إعلاء صوت الثقافة والأدب فوق السياسة والاقتصاد وجعل المشاريع المجتمعيّة مشاريع ثقافيّة بالضرورة...

■ محمد الإدريسي

كما انخرطت عواصم الخليج العربيّ في تثمين الفعل الأدبيّ، حريٌّ بدور النشر وصُنَّاع القرار بباقي دول المنطقة العربيّة إعلاء صوت الثقافة والأدب فوق السياسة والاقتصاد وجعل المشاريع المجتمعيّة مشاريع ثقافيّة بالضرورة

الهوامش:

1- Franck Mermier, Charif Majdalani (dir), Regards sur l'édition dans le monde arabe, Karthala, 2016.

2 - حول الكتاب انظر ترجمة لحوار مع فرانك ميرمييه (مجلّة «الدوحة» عدد 112 فبراير 2017).

«الستوري» في مواقع التواصل الاجتماعي

هوس الاستعراض

كيف نفهم هذا الإقبال المُكثَّف من لدن «نشطاء» السوشيال ميديا على تقنية «الستوري»؟ ما دلالة هذه الممارسة «الإيديو تقنية»؟ وما علاقتها ببناء «الهويّة الرَّقميّة» للأفراد والجماعات؟ ومتى يمكن الحديث عن درجة الهوس أو حتى «التوحُّد الإلكتروني» في شأن استعمالاتها وتوظيفاتها؟ وعلام يدل «الستوري» في سياق التحوُّلات السيوسيوثقافيّة التي تعرفها المجتمعات آنا؟

تحيل story على القصّة، وبما هي كذلك، فهي تفترض شروطاً زمكانية وشخوصاً وحبكة درامية، فضلاً عن عُقدة مركزية تستدعي الحلّ أو الإرجاء، وهي قبلاً وبعداً، توجب وجود مؤلِّف «مبدع»، ينسج خيوطها، ويبلور أحداثها، في اتِّجاه نهاية أو بداية ما، ذلكم ما يعنيه القصّ والحكي في الزمن الأدبيّ.

إلّا أنه في الحالة الرَّقميّة، فإن هذا الترتيب الأدائي لا يصدق دوماً، أو بالأحرى، لا ينطرح أصلا، فـ«الستوري» في (الفيسبوك) مثلاً، يعني تقاسماً لصورة أو فيديو أو قولة، وفق متوالية التجميع والبث الحي، في إطار حكي مختلف يروم استعراض الذات و«تحيينها» وإعادة إنتاجها، طلباً للمشاهدة والإعجاب الممهورين بتوقيع الآخر.

يتقدّم «الستوري» في السوشيال ميديا كـ«يوميات» أو «مُذكِّرات» تُكتَب بالصوت والصورة، لتسويق الأنا وتكسير «مستورها»، خصوصاً وأن ذات اليوميات أو المُذكِّرات تتصل، وفي أحايين كثيرة، بأكثر الوقائع حميمية، سواء تعلَّق الأمر بأزمنة وأمكنة الحكي المُصوَّر، أو بموضوعاته واحتمالاته، ولو في مستوى أطراس الجسد و«حدائق الفرد السريّة». ففي «الستوري» يُعاد بناء الذات بعيداً عن مستلزمات وإكراهات الواقعي، على اعتبار أن ما يهمّ هو حصد المزيد من (اللايكات)، التي تفيد في تحقيق «تفوُّق» رمزي على الأغيار من المُتتبّعين والمُنافسين في «السوق الرَّقميّة».

يجنح «مدمنو» الستوري إلى نوع من «الكولاج» الترميقي للصور والرموز والفلاتر والأصوات والوقائع، في سبيل «كتابة» يوميّات ومذكِّرات تعوزها في الغالب، الحبكة المطلوبة، لأن المنشود من هذه «الفعلة» هو الاستعراء والاستعراض و«التمظهر الرَّقميّ»، والذي لن يدوم لأكثر من 24 ساعة، من البث والترويج. ما يوجب البحث باستمرار عن مبرّرات الاستعراضية، ويوجب أيضاً المزيد من ضخ «قناة» الستوري، بالحكايا والمواقف، والجد والهزل، والأصيل والتافه، وما إلى ذلك من تناقضات، لضمان الحضورية المستمرة في قارات الافتراضي.

كانت اليوميّات/ المُذكِّرات في زمنٍ فائت، تدل على «جنس أدبيّ» يتخذ من تفاصيل اليومي أفقاً للكتابة، في سبيل إنضاجِ نصوص بيوغرافية قادمة، قد تُثْمِرُ سيرة حياة أو نصوصاً إبداعية أخرى عصية على التجنيس. كما كانت الصورة بالأمس القريب «لحظة» فارقة لتوثيق الذكريات وتأريخ الأحداث عبر «تأطير» الزمن المندلق. إلّا أنه في أزمنة «الستوري» و«السناب شات»، لم تعد اليوميّات ولا الصور إلّا أدوات استعراضية، بل إن الحياة اليومية صارت بدورها مناسبة للاستعراض لا غير.

فلم يعد الهدف من التقاط الصور هو التوثيق والتأريخ، وإنما بات الهدف الأثير لآل الستوري هو التقاسم و«العرض - show».

لقد حوَّلتنا مواقع السوشيال ميديا إلى «ممثِّلين» بارعين راغبين في «التمشهد» و«التقنع» و«العرض»، لأجل استجداء (اللايكات) والمشاهدات، بحيث لم تسلم ممارساتنا الحزينة ولا السعيدة من لذة/لعنة الستوري.

عملنا، دراستنا، استجمامنا، سفرنا، رقصنا، أكلنا، قراءتنا، مرضنا، بكاؤنا، دعاؤنا، عبادتنا، نحيبنا، بل حتى دفننا للراحلين تباعاً، يكون موضوع الستوري، فكلّ الأفراح والأتراح، قابلة للتقاسم والحكي المُصوَّر، فلا سبيل لإثبات «هويّتنا الرَّقميّة» إلّا بتأكيد الحضور في مسالك الستوري، ولو استدعى الأمر، الاشتغال على الحميمي والمخصوص. فالظهورانية تستوجب استعراض أزمنة وأمكنة الحكي في تناقضها المثير، من السوبر ماركت، إلى المقبرة، إلى الملعب، إلى المستشفى، إلى الحمام، إلى سرير النوم.

يتحدَّد الهم الوجودي لمدمن «الستوري» في النشر والعرض المتواصل لليومي، والتقطيع والتوليف المستمرين للصور والأصوات والفعاليات والأشياء، التي يعيشها ويختبرها على درب «تفاوضه» المحتمل مع الحياة، وهو بذلك يساهم في تشكيل هويّته الرَّقميّة، ويعمل على تقوية حظوظ «وجاهته» الإلكترونية، معلناً عن اهتماماته وانهماماته، وكاشفاً في الآن ذاته عن مواقفه ورؤاه واتِّجاهاته، وحتى عن خلفياته ومرجعياته الفكريّة وانحداراته الاجتماعيّة والثقافيّة وملامحه النفسيّة.

ففي كلّ «ستوري» مستعرض ومنشور، يمكن أن نقرأ جراحاً نرجسية، وانتحارات طبقية، وآمالاً معلَّقة، ومخاوف مؤثِّرة. كما نقرأ صراعات على التميُّز والوجاهة، ورغبات في الاستعراء الجنسي، والتنفيس السيكولوجي، ويمكن أن نجد نوعاً من



سنحصد حتماً مزيداً من الفردانية السلبية، والاستعراضية المقيتة والتمشهدية الخائبة، حيث الشكل أهمّ من الجوهر، والأنا أسبق على النحن، والصورة أهمّ من الفعل



التفاخر الاجتماعي والانهزامية الهويّاتية والسطحية والتفاهة. علماً بأن ما يحدث اليوم من «ستوريات»، ما هو إلّا نتاج طبيعي لمسار طويل من «التسليع» الذي أنتجته ديناميات «مجتمع الفرجة» الذي تحدَّث عنه «غي ديبور Guy Debord» ذات زمن ستيني من القرن الفائت.

لقد أوضح «غي ديبور» بأن المجتمعات الحديثة تختزل الحياة اليومية للأفراد والجماعات في «تراكم لَا مُتَنَاهٍ من الاستعراضات»، انتقالاً بهم من نمط الوجود mode d'existence إلى نمط العرض والفرجة mode de spectacle، حيث الصورة أهمّ من الفكرة، والزائف أهمّ من الحقيقي، وهو ما يُعدُّ انتصاراً لنمط اقتصاديّ يُسَلِّعُ القيم والمشاعر ويجعل كلّ شيء قابلاً «للتقييم» والبيع والشراء، في بورصة المجتمع. فما يعتمل في الافتراضي، هو محصّلة نهائية لانتصار «الاقتصاد» على الفكر، وتعبير عن النظام القيمي السائد، الذي «يخنق» الأفراد ضمن خانة الاستعراء والخواء.

يمكن القول بأن الإقبال المتزايد على «الستوري» يدل على تراجع الأشكال التقليديّة للتقاسم الجماعيّ، فالفردانية المتواترة تمنع عن الأفراد والجماعات احتمالات الحكي والتقارب والتبادل، وتقودهم بالتالي إلى نوعٍ من «التوحُّد الإلكتروني»، الذي ينبنيّ على تكرارية الممارسات الرَّقميّة، وينكشف أكثر فأكثر، في مسلكيات «الستوري»، التي تعمل على «الاحتفاء» بالذات وتمجيدها عبر الحكي المُصوَّر.

فالواقعي لم يعد يضمن للأفراد احتمالات اللقاء والتبادل، فيما الافتراضي يُيَسِّرُ هذا الأمر بمزيد من التفنُّن في الإخراج والتقديم. فالصورة أو الحدث المُراد تقاسمه في الستوري، يمكن «تجويده» و«تجميله» و«إخراجه» سينمائياً، عبر الإضافة و«التنقية» والتكرارية والإبطاء والتسريع، وما إلى ذلك من الإتاحات التي توفّرها مواقع التواصل الاجتماعيّ. وعليه فالفرد يمارس نوعاً من «اللجوء الاجتماعي» إلى الستوري، لإعادة كتابة «هزائمه» و«انتصاراته» و«أوهامه» التي تتواصل بصيغ متنوّعة في رحاب الواقعي.

إنه «الاستعراض» الذي يخفي إخفاقاً حقيقيّاً في تدبير العلاقة مع الواقع، ويعلن عن هويّة رقميّة مشروخة، تعطي قيمة أكبر للشكل على حساب الجوهر، وللصورة على حساب موضوع العرض. المثير في الستوري هو أنه يحاول «تجميل» الواقع، ويساعد كثيراً في ممارسة «الكذب الإلكتروني»، وعلى الذات أوّلاً، ففي أغلب الستوريات نجد أفراداً أنيقين، متذمرين من طغيان التفاهة، عاشقين للقراءة، محبّين لصناعة الخير، مدافعين عن حقوق الإنسان، محتفين بالمُثقَّفين، ومروّجين لثمرات المطابع وعميق المقولات، وهي أمور لافتة للنظر ومثيرة للقلق، لأنها تستدعي السؤال عن آثار هذه الستوريات في الواقع الذي نختبره، والذي تنحدر فيه القراءة إلى أدنى المستويات، وتصل فيها أزمة القيم إلى مستوى البؤس والاحتباس، وتتفاقم فيه المشكلات الاجتماعيّة إلى درجة الإيلام والعنف والعفن، فأين هو مفعول وأثر «الستوري» في واقعنا المرتبك؟

ختاماً لا بأس أن نذكر بأننا سنحصد نهايةً ما زرعناه، أو بالأحرى ما زرعته فينا، إمبراطوريات (فيسبوك، واتساب والأنستغرام)، سنحصد حتماً مزيداً من الفردانية السلبية، والاستعراضية المقيتة والتمشهدية الخائبة، حيث الشكل أهمّ من الجوهر، والأنا أسبق على النحن، والصورة أهمّ من الفعل، سنحصد أجيالاً مصابة بالتوحُّد الإلكتروني، تختزل يوميها في «ستوريات» ولايكات ومشاهدات، تقيم في السوشيال ميديا، وتنفصل عن الجمعيّ والاجتماعيّ.

لهذا لا حقّ لنا مستقبلاً في الغضب أو الامتعاض، إن لم نبادر إلى إرساء «تربية رقميّة» تعيد ترتيب علاقتنا بالإنترنت، وتعمل على «تحيين» الروابط الاجتماعيّة، وتجاوز واقع موسوم بـ«أرضية الصمت - the silent ground»، والتي تتواصل آناً في كافة مؤسّساتنا المجتمعية. فهل سنتمكّن من فهم وتفكيك «متحف» خيباتنا على ضفاف أودية السيليكون؟ وهل سيصير «الستوري» محكياً واقعياً لا مزيفاً؟ أم أنه سيبقى ملاذاً لكتابة المُشتهى و«متحفاً»/«ألبوماً» لكلّ الاستحالات لا المُمكنات؟

■ عبد الرحيم العطري

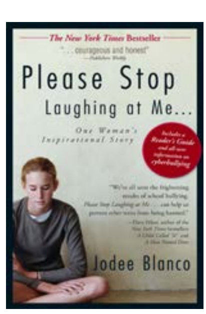
التنمُّر الإلكتروني وخطاب الكراهية

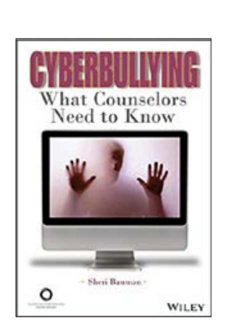
حين تدجن التقنية وحشاً قاتلاً!

حظيتْ ظاهرةُ التنمُّر في البلدانِ الغربيّة بدراساتٍ عديدة من أجل فهمها والتصدِّي لها، وهو ما لم يحدث بعد في بلادنا العربيّة، فنحنِ متأكّدون من وجودِ الظاهرة التي قد نكون سمعنا عنها في الأخبار، أو عبر وسائل الإعلام، أو كنّا شهوداً عليها في وسائل ووسائط التواصُل الاجتماعيّ، إلّا أننا، على مستوى المُقاربة العلميّة للظاهرة، لم نقمْ بعد بوصفِ الحالة، ولم نجمع المعطيات والإحصائيات، ولم نقدِّم، تبعاً لذلك، فرضيات لتفسير الظاهرة واقتراح علاَج لها، وهو ما يعني أن أطفالنا وشبابنا قد يكونون لقمةً سائغةً لهذا الوحش القاتل في صمت، والذي هو التنمُّر الإلكتروني.

إذا كان «التنمُّر - Bullying»، ومعه خطاب الكراهية، في شكلهما التقليديّ، ظاهرة قديمة طالت مختلف الفئات والأوساط الاجتماعيّة عامّة، فإن «التنمُّر الإلكتروني - Cyber Bullying» وخطاب الكراهية على الإنترنت يرتبطان بالمنعطف التكنولوجي الذي عرفته وسائل الاتّصال الجديدة، وكذا مواقع التواصل الاجتماعيّ وشبكة الإنترنت وتطبيقاتها؛ وهي تستحوذ، من دون شكّ، على أذهان وحياة الفتيان والشباب بشكلٍ خاص وملحوظ، بحيث يمكن القول إنها صارت جزءاً من هويّتهم وتصوُّرهم للعالم ولذواتهم وللآخرين. وإذا كان هذا المنعطف قد استطاع إحداث تغييرات جوهرية في التصوُّرات والوظائف والعلاقات، ساعدت على تسهيل التواصل وتجويد التعلُّمات ونشر المعلومات بسرعة وعلى نطاقٍ واسع، فإنها ساهمت أيضاً في ظهور أشكالٍ جديدة من الانحراف، لعلّ أبرزها ظاهرة نشر خطاب الكراهيةً على الإنترنت وتنامي التنمُّر الإلكتروني بين مختلف أفراد وفئات المجتمع. صحيح أن عبارة «خطاب الكراهية» قد انتشرت منذ الثمانينيات من القرن الماضي في مختلف أرجاء العالم لتحسيس الناس وتحفيزهم على الحدِّ من انتشار خطاب الكراهية في المجتمعات المُعاصِرة، خاصّة على الإنترنت ومنصّات الشبكات الاجتماعية - الرَّقميّة. وشكَّلت هذه الظاهرة موضوع اهتمام العديد من الدراسات في مجال العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، سواء في العالم الأنجلوسكسوني أو غيره من الدول الغربيّة الأخرى، خاصّة في فرنسا وألمانيا. ولعلّ هذا ما أدَّى إلى الحديث عن «منعطف عاطفي» خلال التسعينيات من القرن الماضي، للتعبير عن الطريقة التي تعمل العواطف من خلالها على التأثير في التجارب والسلوكيات والممارسات البشريّة. ولا شكّ أن الإنترنت شكَّل أرضية خصبة لظهور وتوسّع نطاق خطاب الكراهية لدى جمهور الإنترنت العاطفيّ على نحوٍ خاص، بحيث يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى الدور الأساسيّ الذي لعبته الأجهزة الإلكترونية في انتشار واستفحال هذه الظاهرة، والمُتمثِّل في سهولة التعبير العاطفيّ وسرعته، وإمكانية إخفاء الهويّة وانعدام الموانع أو العوائق، إضافة إلى التحرّرية المعلوماتية والقابلية الكبيرة لانتشار المحتويات الخاصّة بالإنترنت على أوسع نطاق. فالأجهزة المغرية والجذابة المُتمثِّلة في الشبكات الاجتماعيّة - الرَّقميّة عجَّلت وعزَّزت الظهور الخطابي لرؤية مَرضية عن الواقع، أي أنها مهَّدت الطريق لما هو باثولوجي وغير سوي في وصف وفهم العالم. إن الويب (web) التشاركي يجسّد انبثاق «الجماهير العاطفية» أو ما يمكن تسميته بـ«المجتمعات العاطفية»، بل إن بعض الباحثين في المعلوماتية والتواصل، مثل «فرانسوا جوست François Jost»، يرى في هذه الظاهرة شكلاً جديداً للصِّراع الطبقي، يستهدف النخب السياسيّة، الإعلاميّة... إلخ، والتي هي في الغالب عرضة لخطابات الكراهية. يشير خطاب الكراهية، في استخدامه الحالي، إلى مجموعة من المظاهر العاطفية غير المتجانسة إلى حدٍّ ما، والتي تتراوح بين احتقار وازدراء الأفراد والجماعات ومعاداتهم وبين التحريض على الأعمال الإجرامية. وإذا وقفنا على التركيب النحوي لعبارة «خطاب الكراهية» في اللُّغة الإنجليزية، فإننا نجدها تكشف عن ثلاثة جوانب لا تختلف كثيراً، في اللُّغة العربيّة مثلاً، عن دلالة التنمُّر، سواء في شكله التقليديّ أو الإلكتروني، وهذه الجوانب تتمثَّل في أنه خطاب ناتج عن شعور مفترض بالكراهية؛ كما أنه خطاب حامل للكراهية؛ إضافة إلى أنه خطاب إثارة الكراهية كتحريض مباشر على ممارسة العنف على الآخر وتأليب الناس عليه. بناءً على هذا، يمكن تحديد خطاب العنف على أنه خطاب خبيث، بدافع من التحيُّز، واستهداف شخص أو مجموعة لخصائصها الفطرية الحقيقيّة أو المتخيّلة. وهو يعبِّر عن مواقف تمييزية أو تخويفية وتهديدية أو مرفوضة أو معادية تجاه تلك الخصائص، ولا سيما الجنس أو العرق أو الدين أو الإثنية أو اللون أو الأصل القومي أو الإعاقة أو الميول الجنسية. وخطاب الكراهية هذا، يهدف إلى إلحاق الأذى ونزع الإنسانيّة والمضايقة والترهيب والإضعاف والإهانة في حقّ المجموعات المستهدفة والتحريض ضدهم وعدم الإحساس تجاههم. لكن، ورغم كلّ التوضيحات الممكنة، لا يوجد لحدِّ الآن تعريفٌ دقيقٌ لخطاب الكراهية

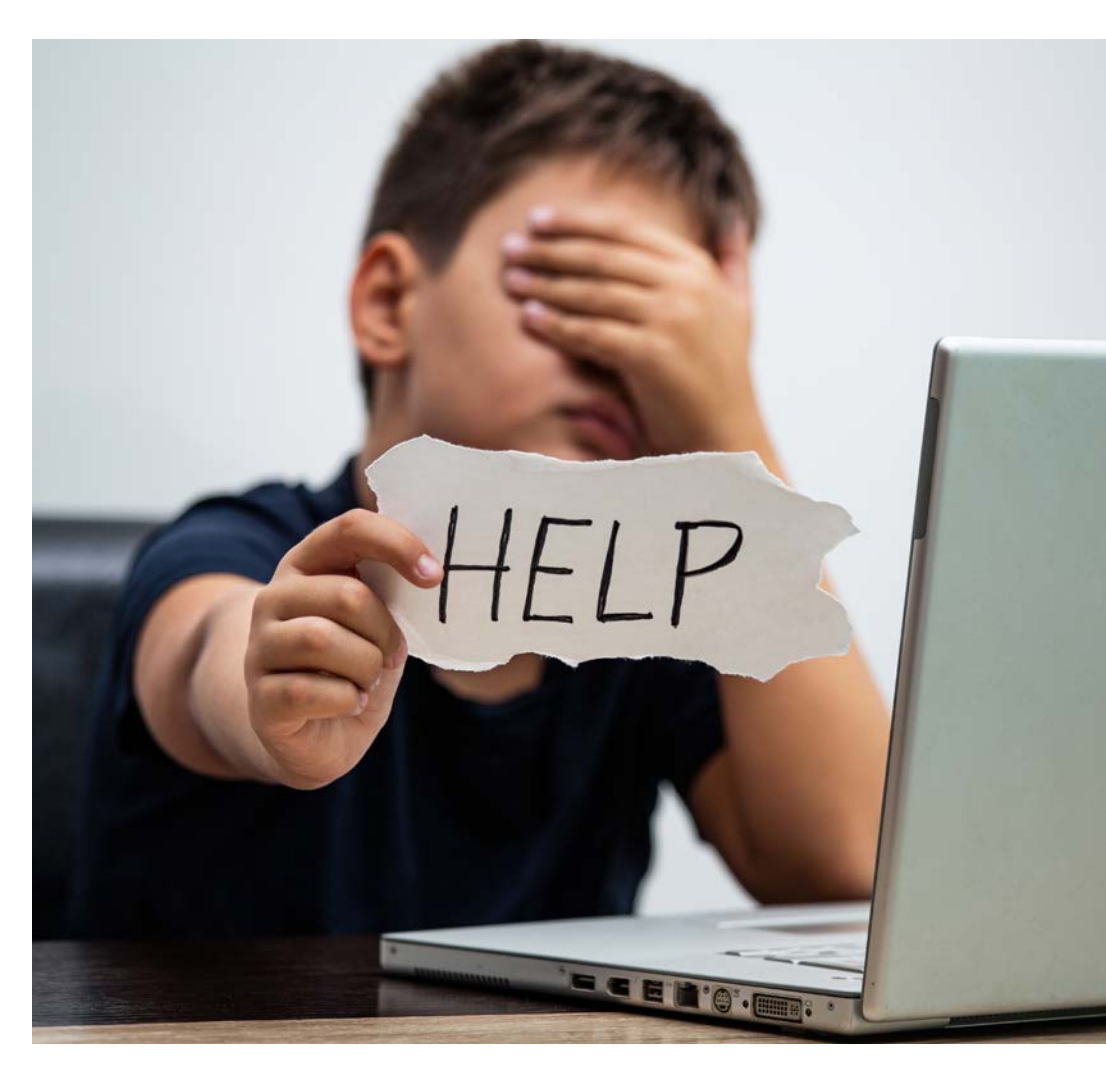






في مجال حقوق الإنسان المُتعارَف عليها دولياً، كما أن السياسات الوطنية تتباين عن بعضها البعض بتباين التقاليد الخاصّة بكلّ بلد. ولَعلّ المثال الذي يدرج في الغالب، في هذا السياق، هو أن الولايات المتَّحدة تتخذ موقفاً أكثر «تسامحاً» إزاء خطاب الكراهية مقارنةً مع الدول الأوروبية، وذلك بدعوى حماية مبدأ حرّيّة التعبير (المنصوص عليه في التعديل الأوَّل للدستور الأميركي). في مقابل ذلك، تعتبر لجنة وزراء مجلس أوروبا (المعروفة اختصاراً بلجنة الوزراء) أن خطاب الكراهية يشمل أي شكل من أشكال التعبير يبرِّر أو ينشر الكراهية العنصريّة أو كره الأجانب أو معاداة السامية أو أي شكل من أشكال الكراهية على أساس التعصُّب والتحريض عليه أو الترويج له، سواء بالوسائل التقليديّة والمُباشرة أو بالوسائل الإلكترونية على الإنترنت أو منصّات الشبكات الاجتماعيّة الرَّقميّة. وهذا الاختلاف في فهم وتحديد خطاب الكراهية وسن قوانين موحَّدة دولياً للحدّ منه، يساهم في استفحاله كظاهرة مرضية مولدة للعنف والعنف المضاد، كما يسمح لممارسيه باللجوء إلى الدول الأكثر تسامحاً معه، هروباً من المحاكمات في بلدان أخرى.

قد لا توجد اختلافات جوهرية بين طبيعة خطاب الكراهية، كما حدّدناه، وبين ظاهرة التنمُّر الإلكتروني التي تمثِّل انحرافاً خطيراً في التعامل مع الوسائل الإلكترونية وشبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعيّ وغيرها. لذلك يرتبط التنمُّر الإلكتروني بهذه الوسائل الحديثة التي يستخدمها بهدف الإيذاء والتحرُّش أو المضايقة أو التهديد أو تشويه السمعة أو تحريض الآخرين ضدّ شخصٍ أو جماعةٍ ما بشكلٍ مقصودٍ ومتكرِّر. ومن أخطر مظاهر هذا التنمُّر، إمكانية تنكُّر المُتنمِّر أو إخفاء هويّته حين ينشر أو يرسل رسائل أو منشورات بهدف الإيذاء والإساءة. يمكن للمُتنمِّر أن يروِّج عبارات مسيئة أو رسائل غير حقيقية عن شخص ما بشكل يؤثِّر على حالته النفسيّة وعلاقاته الاجتماعيّة، خاصّة وأن الرسائل والمنشورات تصل إلى عددٍ هائل من الناس في مختلف بقاع العالم. كما يمكنه أن يتحرَّش بشخص ويضايقه من خلال الشتم والتهديد والإهانة مرَّاتٍ عديدة في اليوم الواحد أحياناً، عن طريق الحوار الإلكتروني. ولا شكّ أن التنمُّر الإلكتروني يستهدف خصوصيات الأفراد، ويسعى إلى فضحها وجعلها في متناول الآخرين، سواء تعلَّق الأمر بأمور الحياة الشخصيّة أو الاجتماعيّة أو المهنيّة أو غيرها، مثل نشر معلومات مغرضة أو رسائل زائفة أو صور غير لائقة... إلخ، وذلك إمّا بهدف إقصاء الضحية وتحريض الآخرين على حذفه من مواقع التواصل الاجتماعيّ مثلاً، أو بهدف جعل حياته عذاباً نفسيّاً قاتلاً. وعندما نتحدَّث عن التنمُّر الإلكتروني كظاهرة باثولوجية، شأنه في ذلك شأن خطاب الكراهية، فذلك يعني أنه مشكلة تطال مختلف المجتمعات والدول، وتشمل الجنسين ومختلف الفئات العمرية والطبقات الاجتماعيّة، وتتميّز بالاستمرار والتفاقم وتزايد عدد الضحايا، ممّا جعل الدارسين يهتمون بها، خاصّة في حقول علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم التربية وعلم النفس الاجتماعيّ مع بداية الألفية الثالثة بشكلٍ خاص. لذلك انصبَّ الاهتمام على تحديد العوامل النفسيّة والاجتماعيّة والتربويّة لهذه الظاهرة، وآثارها الماديّة والمعنويّة على الضحايا، وحجم انتشارها في مختلف الأوساط والفئات، ثم اقتراح حلول لمحاصرتها والحدِّ منها في أفقِ القضاء النهائي عليها، وهو طموح يبدو



تأثيرات هذه الظاهرة تعتبر كارثية بكلّ المقاييس، سواء على المستوى النفسي أو المادّي والاجتماعيّ. فقد يتحوَّل الضحية إلى شخصٍ انطوائي وانعزالي فاقد للرابطة الاجتماعيّة، وقد يتخلّى عن دراسته أو شغله، وقد تتفكّك حياته الأسرية بشكلٍ مأساوي

صعب المنال لاعتباراتٍ عديدة، منها صعوبة التحكُّم في ممارسة المُتنمِّرين الذين يستخدمون الوسائل الإلكترونية كسلاحٍ يمنحهم حرّيّة في التصرُّف وسرعةً في الإنجاز والنشر وقدرة على التنكُّر والتخفِّي، وغياب ترسانة القوانين المُوحَّدة بين جميع الدول التي تتباين مواقفها من الظاهرة، ولا تملك بالتالي تصوُّراً مشتركاً ومتفقاً عليه حول ماهية التنمُّر الإلكتروني.

يمكن أن يكون سوء التربية عاملاً أساسيّاً بالنسبة للسيكولوجيين في ظهور وتفشي هذه الظاهرة، كما يمكن أن يكون لفشل الفرد في إثبات ذاته داخل جماعة الأقران عاملٌ حاسم كذلك، يضاف إلى ذلك أن ضعف الرابطة الاجتماعيّة وعدم قدرة الفرد على الاندماج لا يخلو من أهمِّية أيضاً. بعض التفسيرات تذهب إلى ضعف الوازع الأخلاقي كعامل رئيسي في هذا السياق، وبعضها الآخر يربط الظاهرة بسوء استخدام الوسائل الإلكترونية من قبل الأطفال والشباب، إمّا بسبب الجهل أو انعدام التوجيه والرقابة من طرف الآباء والمربِّين. إلّا أن ما يمكن الاتفاق عليه من طرف الجميع، هو أن تأثيرات هذه الظاهرة تعتبر كارثية بكلّ المقاييس، سواء على المستوى النفسي أو المادّي والاجتماعيّ. فقد يتحوَّل الضحية إلى شخصٍ انطوائي وانعزالي فاقد للرابطة الاجتماعيّة، وقد يتخلّى عن دراسته أو شغله، وقد تتفكّك حياته الأسرية بشكلٍ مأساوي، وقد تستحوذ عليه الأفكار السوداوية التي تؤدّي أحياناً إلى الانتحار، حيث أكَّد أحد التقارير الأمنية أن واحداً من أصل عشرة ضحايا التنمُّر الإلكتروني ينتهي به المطاف منتحراً. قد لا نمتلك وصفةً جاهزة تكون بمثابة حلٍّ سحري جذري وشامل لهذه الظاهرة، لكن مع ذلك، يمكن تقديم مجموعة من المُقترحات يمكن أن تُخفِّف من وقع هذه الظاهرة على الضحايا، ومنها الوعي بالاستخدام الجيّد للوسائل التكنولوجية والحذر من إغراءاتها والعمل على التحسيس بذلك، خاصّة لدى فئة الأطفال والشباب المُراهقين، وهي مسؤولية الآباء والمربِّين من مدرِّسي المعلوميات بشكلٍ خاص؛ كما يجب التحدُّث عن الموضوع مع الأشخاص القريبين والذين نثق فيهم لأن ذلك يجنِّب العزلة والانطواء والسقوط فريسة الأفكار السوداوية؛ يمكن إخطار الشرطة إذا كان البلد الذي ينتمي إليه الضحية قد شرَّع قوانين تحمي الضحايا؛ كذلك يتوجَّب على الضحية حذف كلّ شخص تنمَّر به من قوائم التواصل أو الأصدقاء وإخبار وكيل الخدمة الإلكترونية بحذفه؛ ويمكن أن يساهم المجتمع من خلال فضح كلّ متنمِّر ومحاصرته، لأن هذا من شأنه تحجيم عدد الضحايا، هذا دون نسيان الجانب الحقوقي والقانوني الذي يفرض تشديد العقوبات على المُتنمِّرين إنصافاً للضحايا وردعاً واستباقاً لتفاقم الظاهرة.

■ محمد مروان


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّمُ!


الدوحة


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن

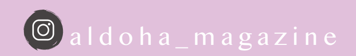

الدوحة
موت الموظّف!

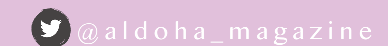

الدوحة
الفقدان الطوعي للحميمية!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
التذوّق الأدبيّ


Doha Magazine


aldoha_magazine


@aldoha_magazine

الجوائز الأدبيّة الإفريقيّة

الاختيار والاستبعاد

دور الجوائز الأدبيّة يتعدَّى مجرَّد الاعتراف وتقديم المكافآت المالية للكُتَّاب ومساعدة القُرَّاء على اختيار الكتاب الأفضل. إنها تشكِّل المشهد الأدبيّ والمرجعية الأدبيّة؛ أي مجموعة الكتابات التي تحظى بتقديرٍ كبير في مجتمعٍ ما. كما أنها تساعد في تشكيل ما قد يصبح كلاسيكيات في المستقبل. لكن ماذا لو منحت أكبر الجوائز في إفريقيا من جهاتٍ أو بلدان أجنبية؟ سادة الاستعمار السابق؟ أو ماذا لو كان الكُتَّاب من إفريقيا في الشتات يتم اختيارهم بشكلٍ روتيني كفائزين على حساب الكُتَّاب الذين يعيشون ويعملون في إفريقيا؟

كانت المناقشات تدور حول هذه القضايا في السنوات الأخيرة، وخاصّة فيما يتعلَّق بجائزة «كيان - Caine» للكتابة الإفريقيّة بقيمتها المالية المرموقة. الجائزة أو التتويج يأتي بعد عملية اختيار، ومَنْ يتصدَّر القائمة يُعلَن متوَّجاً. فمنح القيمة لعملٍ ما من خلال صناعة الجوائز الأدبيّة ينطوي على ثنائية الاختيار والاستبعاد. وهي العملية التي يتمُّ فيها تقديم بعض الأعمال أو المُؤلِّفين ليشكِّلوا المشهد الأدبيّ. كما تساهم الجوائز، كما يجادل الباحث جون جيلوري: «في إعادة بناء صورة تاريخيّة عن كيفية إنتاج الأعمال الأدبيّة، ونشرها، واستنساخها، وإعادة قراءتها، وإعادة تعلّمها عبر الأجيال والعصور المُتعاقبة».

القضايا معقَّدة والمشهد متغيِّر. يكشف هذا البحث عن الكيفية التي تخلق بها الجوائز الذوق والمرجعية الرئيسيّة - ولكن أيضاً الدور المُتزايد الذي تضطلع به الجمعيات الأدبيّة في إفريقيا لتشكيل تلك الجوائز، وبالتالي المشهد الأدبيّ.

توفِّر جمعيات الكُتَّاب بشكل أساسي مساحة اجتماعيّة للمُؤلِّفين والمُبدعين. هناك العشرات في جميع أنحاء القارة الإفريقيّة. في بعض الأحيان، تشمل وسائل النشر وورش العمل والزمالات والمسابقات. وبشكلٍ عام، تهدف إلى سدّ الثغرات التي خلفتها الهيئات الأدبيّة الرسميّة كالناشرين والجامعات والمدارس وهيئات تسويق الكتب. ولفهم عملية الكتابة الإبداعية في القارة الإفريقيّة، من المفيد التركيز على العلاقة المتبادلة بين هيئات الجائزة وجمعيات الكُتَّاب في الإنتاج الأدبيّ المُعاصِر.

الاستثمار المتزايد لجمعيات الكُتَّاب الأفارقة في مشهد الإنتاج الأدبيّ يمكن فهمه أيضاً بالخطوة السياسيّة. إنها أيضاً محاولة للتأثير على الأدب الناشئ من القارة وتشكيل المرجعيات الأدبيّة

جوائز كاين والكومنولث وجمعيات الكتَّاب

جائزة كاين للكتابة الإفريقيّة وجائزة الكومنولث للقصّة القصيرة، هما جائزتان رئيسيّتان لإفريقيا المُعاصِرة، وهما من العوامل المُهمَّة في الترويج للكُتَّاب الناشئين لشقّ طريقهم نحو الكتابة العالمية. كلاهما يركِّز على القصّة القصيرة.

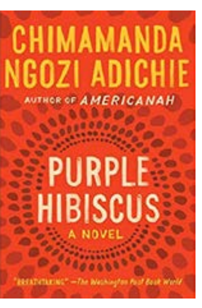
جائزة الكومنولث، وهي مبادرة من وكالة الكومنولث للمجتمع المدني، تمنح لأعمال الخيال غير المنشورة. أمّا جائزة كاين، وهي مؤسَّسة خيرية تأسَّست باسم المُنظم الأدبيّ الراحل «سير مايكل كاين»، فتقبل الأعمال المنشورة في الواقع فقط. المكافأة المالية التي تُمنح للفائزين بهذه الجوائز عامل رئيسيّ في تنامي شعبيتها في القارة. لكنها مهمَّة أيضاً في تطوُّر تجربة كتابة القصّة القصيرة. لهذا السبب أنا مهتم بالشراكات التي نشأت بين هيئات الجائزة وجمعيات ومنظَّمات الكُتَّاب. إنهم يؤثِّرون معاً على نسق الإنتاج الأدبيّ بدءاً من التدريب على الكتابة الإبداعية وحتى نشر النصوص وتسويقها.

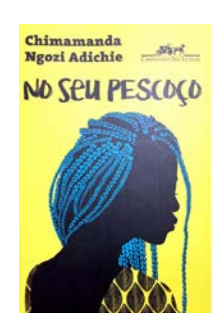
اشتركت جائزتا كاين والكومنولث في شراكة مع منظَّمات الكتابة الإفريقيّة - مثل: «FEMRITE» الأوغندية، و«KWANI» الكينية، لتنظيم ورش عمل الكتابة الإبداعية المشتركة. وتنظِّم جائزة كاين ورش عمل سنوية لفائدة الكُتَّاب المُدرجين في القائمة الطويلة. معظمها يتمُّ في إفريقيا، من خلال العمل مع جمعيات الكُتَّاب المحلِّيين. وفي بعض الأحيان يتمُّ إدراج الكتابات في نهاية عمل الورشات ضمن المسابقات وبهذه الطريقة، تكون هيئة الجائزة قد ساهمت في إنتاج العمل ومنحه القيمة الأدبيّة.

ويرأس العديد من جمعيات الكُتَّاب أشخاصٌ تمَّ تكريمهم بالجائزة الدولية، وأحياناً يكون المُدرِّبون على الكتابة وأعضاء هيئات التحكيم من الفائزين السابقين أيضاً. ومع هذه الروابط، يصبح من المُهمِّ تحليل النصوص الأدبيّة المنتجة داخل هذه الشبكات مع إدراك أهمّية السياق الاجتماعيّ والثقافيّ والسياسيّ للعمل. المنتج الأدبيّ يصبح انعكاساً لأنظمة السُّلطة المختلفة المُتدخِّلة في الإنتاج والتتويج.

دور الجهات النافذة

يمكن إيجاد مثال جيّد لدور السُّلط في القصّة القصيرة من خلال القصّة النيجيرية «Chimamanda Ngozi Adichie» الأكثر مبيعاً. تكشف القصّة تفاصيل برنامج خاصّ بالكتابة الإبداعية الخيالية للكُتَّاب الأفارقة الذي يديره المجلس





الثقافيّ البريطاني. كما تروي القصّة، التي جرت أحداثها في جنوب إفريقيا، تجاربِ الكُتَّاب، الذين يتوقَّع منهم جميعاً أن يكتبوا عن الواقع الإفريقيّ حتى يتسنَّى لهم نشر قصصهم على المستوى العالمي. يحضر الكُتَّاب ورشة العمل وهم على استعداد لتعلّم كيفية تحسين مهاراتهم، ولكنهم يواجهون انتكاسات بشكلٍ كبير، لأن المُدرِّب المشرف يحمل فكرة مسبقة عن القصص الإفريقيّة «المعقولة». لذلك يتعيَّن على هؤلاء الكُتَّاب فهم التحدِّي المطروح ومن ثَمَّ اتخاذ الخيار الأنسب.

وتعترف الكاتبة النيجيرية شيماماندا نجوزي أديشي في كتابها «Jumping Monkey Hill» بالدور الذي تلعبه مؤسَّسة الكتابة الإبداعية في إنتاج الأدب كسلعة يجب أن تكون مناسبة لمُتطلَّبات السوق. لهذا السبب، فإن الاستثمار المتزايد لجمعيات الكُتَّاب الأفارقة في مشهد الإنتاج الأدبيّ يمكن فهمه أيضاً بالخطوة السياسيّة. إنها أيضاً محاولة للتأثير على الأدب الناشئ من القارة وتشكيل المرجعيات الأدبيّة.

دور جمعيات الكتّاب

تشارك جمعيات الكُتَّاب الإفريقيين المُعاصِرين بشكلٍ مقصود في تشكيل المرجعية الأدبيّة من خلال القيام بدورٍ نشط في إنتاج وتوزيع الأدب. إنهم يدركون أن التوزيع غير المتكافئ لرأس المال الاقتصاديّ والثقافيّ يؤدِّي إلى تحريف، أو نقص في التمثيل، داخل الأعمال الأدبيّة المرجعية.

لذلك نجد أن جمعيات الكُتَّاب الإفريقيّة مثل: «Femrite» و«Kwani»، و«Farafina»، و«Writivism»، و«Storymoja»، و«Short Story Day Africa»، من بين منظَّمات أخرى، تنشط في الصناعة الأدبيّة من خلال عمليّات النشر وبرامج الكتابة الإبداعية وتوفير إمكانية الوصول إلى المنظَّمات الكبرى التي تمنح الجوائز والوصول للناشرين الدوليين على حدٍّ سواء. وهمّ بذلك يساهمون في إنتاج وتشكيل الأعمال الأدبيّة للقارة. على سبيل المثال، تربط جمعية «Short Story Day Africa - يوم القصة القصيرة الإفريقيّة» مسابقاتها السنوية بوعد ترشيح القصص الفائزة آلياً لجائزة كاين. في الواقع، تمَّ نشر القصّة الفائزة بجائزة كاين لعام 2014، وقصّة أخرى قصيرة في القائمة القصيرة لنفس الجائزة في مختارات أدبيّة بعنوان «Feast, Famine and Pot-luck» سنة (2013).

وفي الأكاديمية الإفريقية، عادةً ما تُقدِّم الكتابة الإبداعية في دورة واحدة ضمن برنامج أكبر أو تكون متاحة فقط في جامعات مختارة. وقد نتج عن ذلك فجوة في السوق سرعان ما تداركتها جمعيات الكُتَّاب. هؤلاء الكُتَّاب يعملون على ردم هذه الهوة من خلال تقديم دورات قصيرة على جوانب مختلفة من الكتابة الإبداعية. وهذا، في جانب، لأن المؤسَّسة الأدبيّة المحلِّية تملك رأس المال الثقافيّ اللازم لربط الكُتَّاب بمنظَّماتِ الجائزة والناشرين، وبالتالي تقريبهم إلى المشهد العالميّ.

■ **دوسلين كيجورو**

□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

The Conversation.com، ديسمبر 2019.

بنية تكنولوجية هشّة ومتحوِّلة باستمرار

ما هو الأدب الرقمي؟

بالرجوع إلى القاموس الاشتقاقي، لاحقاً، سيتمّ إدراك أن لفظة «افتراضي - virtuel» تنحدر من الأصل اللاتيني «virtus»، و«virtulis» بمعنى الشجاعة، والقوّة البدنية، وما بعدها، «vir»، أي الرجولة، فما علاقة ذلك بكلمة «افتراضي» كما نفهمها اليوم؟ وفي منتصف الطريق بين الأصل اللاتيني وبيننا، نجد، في اللّغة الفرنسية القديمة، في القرن الثاني عشر، كلمة «الفضيلة vertu» التي تعني «الممارسة الاعتيادية للخير»، ثم بعد ذلك، في القرن الثالث عشر، «خاصّيّات مادّة معيَّنة»؛ من ثَمَّ يتَّضح، من خلال الرجوع إلى الحقيقة التاريخية لكلمة «افتراضي»، أنها تفيد معنى ما لديه خاصِّيّة مادّة، دون أن يمتلك- بالضرورة- المتعة الفورية بهذه الخاصّيّة، ولا واقعها، لكن هذا لا يعني أن ما هو افتراضي غير موجود، فالأمر أبعد ما يكون عن ذلك.

[...] للحديث عن «النصّ التشعُّبي - Hypertexte» لابدّ من العودة إلى جذوره التي تعود إلى ما قبل أن تسمح التكنولوجيا الرقمية بتحقيقه. ففي عام 1945، تصوَّرَ العالِم الأميركي «فانيفار بوش - Vannevar Bush»[1]، إمكان تسهيل العمل الفكري، إلى حَدّ كبير، بحيثُ إذا تمَّ التمكُّن من فهرسة الوثائق، بسهولة، واستشارتها عند الطلب، عبر استخدام آلةٍ تصوَّرَ «بوش» إمكان اختراعها، وأطلق عليها اسم «ميمكس[2] Memex»، إذ يستطيع هذا الجهاز- بحسب «بوش»- أن يتتبَّع نشاط العقل الإنساني الذي يعمل وفق التخاطر، وإذا تمَّ ذلك فسيمثِّل تطوُّراً تقنياً مفيداً لجميع الباحثين والقرّاء! لم



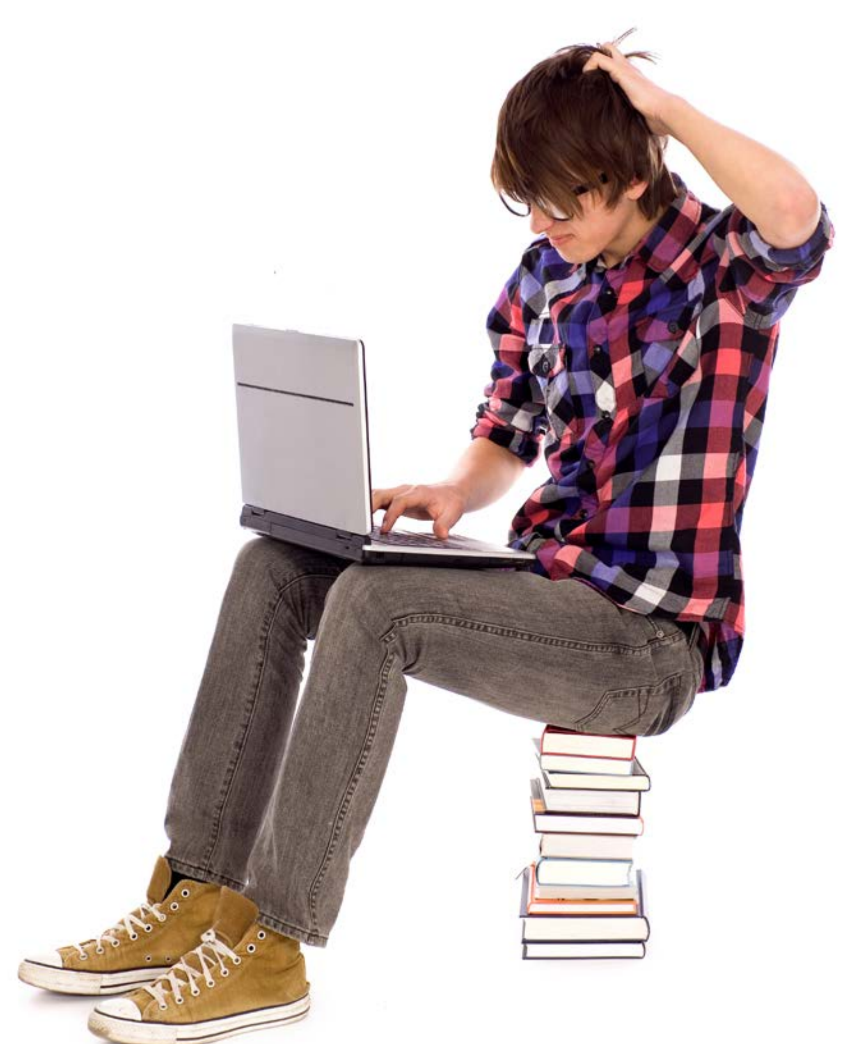
يعلم «بوش» أنه، وفي حدود إمكانات تكنولوجيا عصره، كان يقدِّم وصفاً جيّداً للرابط التشعُّبي، يعادل ما أجاد الروائي الفرنسي «مارسيل بروست» كتابته، في روايته «البحث عن الزمن المفقود»، عن تخاطر الأفكار الذي يربط بين عثرة في الشارع وبين حدث اجتماعي وقَعَ في الماضي، وأيقظ زخماً من الذكريات داخل الحاضر بسبب هذا الحدث الصغير.

وسيتمكَّن «تيد نيلسون[3] Ted Nelson»، سنة 1965، ثم «تيم بيرنرز لي[4] Tim Berner Lee»، في حوالي عام 1985، من تحقيق حلم الربط بين الوثائق، أينما كانت، وكيفما كانت، أي حلم بلوغ جميع المعارف الكونية، تقريباً، انطلاقاً من نقطة وصول واحدة. والأدب الرقمي، في جزء منه، هو هذه العملية؛ أي الربط بين مجموعة من العناصر التي يقوم العقل الإنساني بتجميعها، ثم السماح للقارئ باختيار تنشيط هذا الرابط أو عدم تنشيطه.

لنتخيَّل أن «بروست» أشار إلى أن حدث الانقلاب، في الشارع، سيكشف عن حدث آخر وقع منذ زمن بعيد، نملك حقّ معرفته أو لا نملك ذلك الحقّ، كما نملك حقّ اختيار سماع الموسيقى المرتبطة به، واختيار مشاهدة المشهد الذي تخيَّله المؤلِّف، واستنشاق الروائح المعبِّرة عن هذا المشهد. إن هذه الإمكانات، التي يمتلكها القارئ أمام النصّ، هي ما يقترح الأدب الرقمي أن يقوم به.

وبما أني ذكرتُ الموسيقى والصورة، فهذه فرصة التطرُّق لمفهوم الوسائط المتعدِّدة. ومع أن فكرة الرابط التشعُّبي قد ارتبطت، في الأصل، بمسألة تدبير الوثائق، سرعان ما اتَّضح لمستخدميه الأوائل أنه يمكِّنه، أيضاً، من أن يربط بين الصوت والصورة؛ بذلك يمكن أن يكون الأدب الرقمي متعدّد الوسائط، دون أن يكون هذا الشرط لا بدَّ منه.

يتيح لنا النصّ التشعُّبي، أيضاً، إمكان الربط بين الخطوات الإجرائية للقراءة التي يطلق عليها اسم «التفاعلية - In-

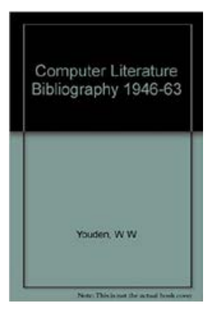


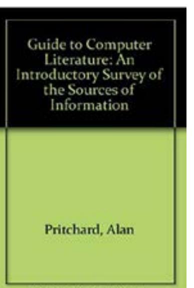
teractivité»؛ فربط ظهور الموسيقى، على سبيل المثال، بالنقر على صورة، يشكّل حدثاً، وربط فتح نافذة جديدة في المتصفّح، بتمرير مؤشّر (الفأرة) على هذه المنطقة المحدَّدة، سلفاً، في الشاشة، هو حدثٌ، أيضاً.
هكذا، يتوقَّف الأدب الرقمي، في وجوده، على جهاز الحاسوب كتابةً وقراءةً، ويجمع بين الكتابة والصورة، ثم الصوت عرضاً؛ وذلك داخل إجراء للقراءة يشمل التفاعلية.
والخلاصة أن الأدب الرقمي هو أدب يشتغل ضمن ثلاثة شروط، هي: الحاسوب، والوسائط المتعدِّدة، والتفاعلية.

الكتابة، باستخدام الحاسوب، كتابة تشاركيّة

تسمح الكتابة الرقمية بتجاوز العائق الذي يشكو منه العديد من الكتاب[5]، وهو خطّيّة (أو سطريّة) الكتابة التي تُلزِم المؤلِّف بالتعبير عن موضوعه، بحسب ترتيب ثابت، أي من اليسار إلى اليمين، بالنسبة إلى الكتابة اللاتينية (ومن اليمين إلى اليسار بالنسبة إلى الكتابة العربيّة)، إذ يتيح الحاسوب تخطّي ذلك.
ففي مساحة الشاشة التي نستعملها في الوقت الحالي، لا تسمح لنا الواجهات الرسومية بوضع النصّ في المكان الذي نريد، فقط، بل بالربط بين إجراءات القراءة المتغيِّرة إلى ما لا نهاية، أيضاً؛ من ثَمَّ لم يعد النصّ شكلاً ثابتاً مطبوعاً على الصفحة بترتيب لا يتغيَّر، بل أصبح متناً متغيِّراً، تسمح برامج معلوماتية ولغات برمجة بالتصرُّف فيه، بكامل الحريّة. كما لم يعد النصّ هو هذا المتن النهائي الذي يفرض نفسه على القارئ، بل أصبح اقتراحاً يستطيع هذا المتلقّي أن يتفاعل معه؛ من ثَمَّ لم يعد القارئ متلقّياً لعمل أدبي كونيّ، فحسب، بل أصبح فاعلاً خاصّاً وفريداً في تجلٍّ متعدِّد الوسائط.
أمّا بالنسبة إلى المؤلّف، فمن الصعب جدّاً تحديد التحوُّل الذي تجريه الكتابة على الحاسوب، لأنه يغيِّر طبيعة فعل الكتابة ذاته.
إذا كان من الضروري المقارنة بين الكتابتَيْن: التقليدية، والرقمية، فسأقول إن الكتابة الأدبية باستخدام الحاسوب تتطلَّب من المهارات المعرفية أكثر بكثير ممّا تتطلَّبه الكتابة التقليدية، إذ لم تعد معرفة اللّغة هي كلّ ما نحتاج إليه لتحويل رغبة الكتابة وقصدها إلى عمل إبداعي؛ كما لم نعد نعبّئ بصرنا وفهمنا، فحسب، بل أصبحنا نوظِّف سمعنا، أيضاً. لم نعد نحرِّك أداة واحدة للكتابة، هي القلم أو الريشة أو الآلة الكاتبة، بل أصبحنا نتحكَّم في العديد من الأجهزة التي ننقل بها الكتابة، كما لم نعد نوجَد في ذاكرة واحدة، هي ذاكرتنا، وفي متن نصّي واحد، هو نصُّنا، بل أصبحنا منغمسين داخل وفرة وتعدُّد.
ولمّا كان الحاسوب هو أداة الكتابة الرقمية، فالحوار الذي ينخرط فيه المؤلِّف في أثناء الكتابة، يتحوَّل- فجأةً- إلى حوارات متعدِّدة. فهذه الواجهة البيضاء التي تكون أمام المرء لحظة الكتابة، والتي لم يعد يتعيَّن عليه أن يملأها بالجمل والكلمات بل بكتابات، وصور، وأصوات، يتمّ عرضها في أثناء عملية القراءة، ستصبح الواجهة الرسومية التي يعبِّر، من خلالها، عن أنفسهم، كلّ الذين صمَّموا هذه الآلات، والبرامج المعلوماتية التي نستطيع، بفضلها، أن نُبدعَ أعمالنا الأدبية الرقمية.
والحال أننا نجد أنفسنا، هنا، مضطرِّين لمواجهة التصرُّفات المتهوِّرة للمصمِّم الذي يعمل على تعقيد وظائف هذا البرامج أو ذاك من البرامج المعلوماتية؛ من ثمَّة لا يمكننا تجاهل كون الكتابة الأدبية الرقمية تحمل البصمات المميِّزة للمصمِّم المعلوماتي الذي استعملنا برنامجه.
أمام استحالة الاعتماد، فقط، على أداة بسيطة، كالقلم أو قلم الرصاص، لكتابة كلمات وجمل على حامل ورقي، وترتيبها، تضع الكتابة الرقمية، بدل ذلك، عدداً من الوسائط بين المبدع وعمله الإبداعي؛ ما يُحدِث تحوُّلاً جذريّاً داخل تجربة الكتابة التي شبَّهها الكثيرون بحوار متعدِّد الأطراف في تجربة كتابة بالتعدُّد: حوار بين ذات وذات أخرى، أو بين كاتب وقارئ، أو بين مؤلِّف وسارد، بين غريزة وأنا أعلى، وما إلى ذلك.
هذا التوظيف لكلّ من الشاشة، ولوحة المفاتيح، والبرامج المعلوماتية وما يوجد خلفها، في أثناء الكتابة الرقمية، لا يقوم، فقط، بتعقيد عمليّة الإبداع، بل يعدِّل جوهر هذا الإبداع نفسه؛ من ثَمَّ يُلزمني اشتغالي بهذه الأدوات، ولغات البرمجة الجديدَيْن، بالانسجام معها للتمكُّن من استخدامها، فهي ترشدني- جزئيّاً، بالفعل- إلى العمل الذي أكون بصدد إبداعه؛ بذلك لم أعد وحيداً مع اللّغة، بل طرفاً ضمن أطراف أخرى.
وفي حين يتعيَّن على الكاتب «التقليدي» أن يفرض نفسه على الكلمات، بشكل ديكتاتوري، تقريباً، وينازلها، ويجعل «أناه» مقاساً لكلّ شيء، يجب على الكاتب الرقمي- على العكس- أن يتحوَّل إلى شبه حرباء، فيكون مطواعاً، يبحر، بمهارة، في القبض على طاقة الآخرين، والمشي وسط الحشود بسرعة، لقراءة تحرُّكاتهم التكتونية، وتتواصل هذه تجربة المتعدِّدة إلى ما بعد الانتهاء من إبداع العمل الأدبي.
يمكن للقراءة / التصفُّح على جهاز كمبيوتر أن تتمّ بشكل فردي أو جماعي، وهذا أفضل؛ إذ عندما يقرأ الكثيرون أو

هذا التوظيف لكلّ من الشاشة، ولوحة المفاتيح، والبرامج المعلوماتية وما يوجد خلفها، في أثناء الكتابة الرقمية، لا يقوم، فقط، بتعقيد عمليّة الإبداع، بل يعدّل جوهر هذا الإبداع نفسه

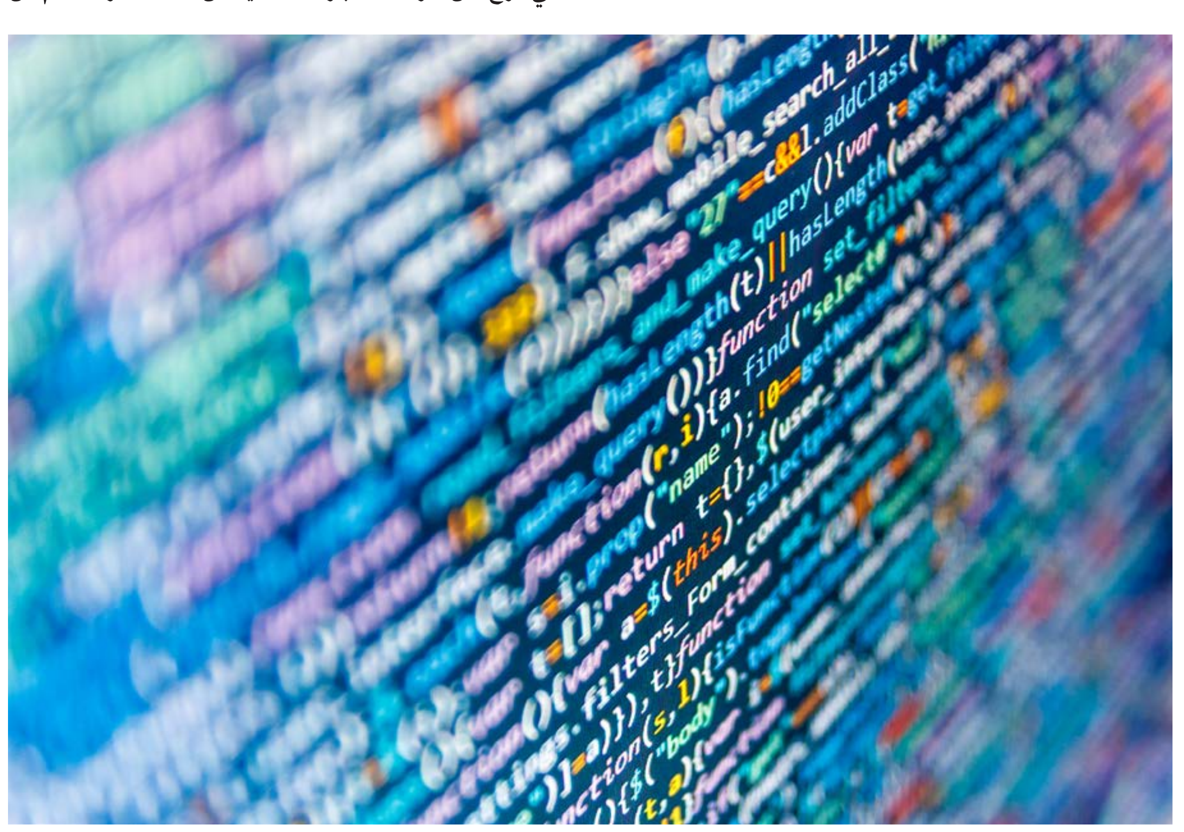




يجرّبون هذا الحدث أو ذاك، فهم يقابلون بين تجاربهم وتأويلاتهم، على الفور.
لم أعد أتحدَّث إلى شخص واحد، هو هذا القارئ المحتمَل /المتخيَّل: أخي، أو عدوّي، أو مثيلي، بل أخاطب حشداً، متنافراً، جميع أفراده يتكلّمون في وقت واحد، دون أن يحترموا أيّ شيء ممّا أردت أن أقول أو أفعل، وهذا جيِّد؛ من ثَمَّ يشبه اعتماد الحاسوب في الإبداع الأدبي جلد الماعز الذي يتجاذبه الفرسان الأفغان. هل سيمضي في هذا الاتّجاه أم ذاك؟، هل سيتمّ اقتناصه بهذه الطريقة أم بتلك، أم سيقتنصه هذا القارئ الذي يمنحه معناه الخاصّ...؟؛ من هنا، يكون هذا النصّ قريباً من اللعب؛ لذا فما أحسستُ به من تعب شديد- على سبيل المثال، بعد يوم من الإبداع، باعتباري كاتباً رقمياً - كان من طبيعة مختلفة.

الأدب الرقمي ليس مجرَّداً

تعود صعوبة تحديد العمل الأدبي الرقمي، باعتباره موضوعاً ثقافياً، إلى أنه لا يتكوَّن من متن ثابت ومتجانس، كما هو الحال مع المخطوطة التي يمكن استنساخها، مادِّيّاً، على شكل كتاب، كما أنه لا يتكوَّن من جسم مادِّي واحد، كاللوحة أو المنحوتة، ثم لأنه ليس فنّ خشبة ولا تجهيزات، ولأنه -في النهاية- ليس ما يسمِّيه «هوسرل» «كائناً زمنياً»؛ أي معزوفة موسيقية يؤدّيها عازف، ويتحقَّق أداؤها بشكل متزامن مع الاستماع إليها، والأدب الرقمي، مع ذلك، ليس أدباً افتراضياً، ولا مجرَّداً، ولا زائفاً.
ولتوضيح كلمة «افتراضي» التي تُستخدم كثيراً للإشارة إلى كلّ ما يتعلَّق بالتكنولوجيات الجديدة، يتعيَّن علينا أن نعود إلى أصل اشتقاقها؛ إذ -لكثرة قراءتها- ينتهي بنا الأمر إلى عدم معرفة ماذا تعني.
في معظم الأحيان، عندما تشير اللفظة السابقة «افتراضي» إلى التقنيات الرقمية والألعاب والعوالم المولّدة اصطناعياً، وما إلى ذلك، فهي تعني أن الأمر «ليس حقيقيّاً تماماً، ومتقلّباً، وعابراً، وغير مستقرّ، أو حتى غير موجود»، ثم -بسبب إفلاس اقتصاد شبكة الإنترنت، في مطلع 2000 - انتهى الأمر، سريعاً، بالمفردة إلى إفادة «ما هو وهمي، وزائف، وغير حقيقي، ومثير للهلوسة»، لكن ما هو افتراضي ليس مرادفاً- بالضرورة- لغير الموجود؛ من ثمّة كان من الصعب فَهْم حقيقة ما كانت تشير إليه تلك المفردة في الواقع، فبدت تلك المفردة نفسها كما لو كانت تحمل على كاهلها عيوب العالم كلّها.
بالرجوع إلى القاموس الاشتقاقي، لاحقاً، سيتمّ إدراك أن لفظة «افتراضي - virtuel» تنحدر من الأصل اللاتيني «vir-tus»، و«virtulis»؛ بمعنى الشجاعة، والقوّة البدنية، وما بعدها، «vir»؛ أي الرجولة، فما علاقة ذلك بكلمة «افتراضي» كما نفهمها اليوم؟ وفي منتصف الطريق بين الأصل اللاتيني وبيننا، نجد في اللّغة الفرنسية القديمة، في القرن الثاني عشر، كلمة «الفضيلة - vertu» التي تعني «الممارسة الاعتيادية للخير»، ثم بعد ذلك، في القرن الثالث عشر، «خاصّيّات مادّة معيَّنة». من ثَمَّ يتَّضح، من خلال الرجوع إلى الحقيقة التاريخية لكلمة «افتراضي»، أنها تفيد معنى ما لديه خاصية مادّة، دون أن يمتلك- بالضرورة- المتعة الفورية بهذه الخاصّية، ولا واقعها، لكن هذا لا يعني أن ما هو افتراضي غير موجود، فالأمر أبعد ما يكون عن ذلك. يمكن القول إن الافتراضي مؤكَّد و«قويّ»، للغاية، بحيث لا يحتاج إلى تقديم نفسه بتجلّيه المادّي الكامل. هكذا، تحيل كلمة «افتراضي» إلى الحالة الاحتمالية للشيء، على عكس حالة تحقّقه الكامل، وإلى نوع من البريق الذي أرادت اللّغة اليومية أن تجرّدها منه، بأيّ ثمن، ربّما بدافع الأذى المتعمَّد أو الانتقام. عندما أسمع، الآن، أحد كتّاب الأعمدة ينطق هذه الكلمة، أو يكتبها، بنبرة احتقار متلكّئ، لا يسعني إلّا التفكير في نوع من عودة المكبوت، لاسيّما أنَّ هذه العودة تتمّ من





خلال كلمة تشير، في أصلها الأوّل، إلى معنى «الفحولة»، وأن ما نسمعه يذبل، له معنى معاكس، تماماً، لما يعتقد. إذاً، ما أعنيه، عندما أصف الأدب الرقمي بأنه افتراضي، هو أنّ هذا الأدب، من خلال ملازمته للَّحظة الهشّة التي تسبق المتعة الكاملة، سيحتفظ، من هذا التشويق، إلى أجل غير مسمّى، بنقطة قريبة جدّاً من القوّة، وهي قوّة ستتذكَّر، دائماً، هشاشته الممكنة.

أخيراً، لا يمكن لهذه «الافتراضية» أن تتجلّى بدون دعم العديد من طرفيّات الحاسوب، مادامت الافتراضية نفسها تتحقَّق عبر عدّة طبقات من لغات الكمبيوتر، يتراكم بعضها فوق بعض، كما تتداخل اللّغات الطبيعية دون أن يحجب بعضُها بعضاً حجباً كلّيّاً. والحال أن الأدب الرقمي هو فنّ يعتمد على تكنولوجيا معيَّنة. لكن، ألم ينشأ الأدب، كما نعرفه اليوم، مع اختراع الكتاب المطبوع؟

من المؤكَّد أن الشاشة هي الشكل الأكثر عرضةً للتحوُّل، في المستقبل. في الوقت الحالي، هي مستطيلة، وغير مريحة غالباً، لأنها تؤلم العينين، وألوانها شبه عشوائية، وهي، في لمعانها الشاحب، ومع الألم الذي يصيبنا منه، ومع ما يحدثه في أعيننا، ليست ممّا يثير فينا الكثير من الاهتمام، ولا الجاذبية.

بما أنه لم يعد من الممكن مزاولة العمل، في أيّامنا هذه، في جميع أنواع المكاتب، وعلى مستوى العالم، بدون هذه النافذة التي تعرض تدفُّق الأرقام والبيانات التي أصبحنا نتشكَّل منها، اليوم، أكثر ممَّا نتشكَّل من أجسامنا المادّيّة، من جهة، وبما أنني، من جهة أخرى، عندما أقرأ نصّاً أدبياً رقمياً أجد نفسي في الوضعية ذاتها، مستغرقاً في مشاهدة الشاشة، وأصابع كفّي تنقر على لوحة المفاتيح بعصبية، ويدي تلمس (الفأرة)، أو سطحاً حسّاساً، وجسدي متدحرج إلى منتصفه، وبطني مستدير، وردفاي متضخِّمان، يمكنني إعادة اكتشاف أحد طموحات الأدب، وتتبُّع القارئ، ومحاورته بأسلوب حياته التافه والأكثر معاصرةً، وحتى بوضعه البدني الأكثر شيوعاً.

تكمن أهمّيّة الشاشة الوحيدة في كونها تمكِّنني من الوصول إلى العمل الأدبي الرقمي؛ إذ هي التي تمنحه شكلاً مرئيّاً، وتعطيه تجلّيه الزمني؛ أي أثره.

وبهشاشة هذا الأدب، واعتماده على بنية تحتية تكنولوجية مهمّة لا شيء يضمن دوامها، يحلينا إلى طبيعته التي يكتنفها اللايقين، وإلى وجوده في منتصف الطريق، بين فنون المسرح، والموسيقى، والتشكيل.

مع ذلك، إن الرهان على الأدب الرقمي يبقى مفتوحاً، لأنه - على شاكلة ما قام به الأدب الورقي، في كثير من الأحيان- يحاول أن يوفِّق بين هذه الحاجة للسرد التي يعتبرها «بول ريكور - Paul Ricoeur» محايثة للإنسان، ونتيجة لابتكار اللّغة، وبين مساءلة الحوامل المادّيّة التي يتجلّى من خلالها، بل إنَّ إحدى أقوى مميِّزات الأدب الرقمي هي أنه لا يكفّ عن مساءلة نفسه، ويتقدَّم من خلال إطلاق شعلة من النور أمامه؛ خوفاً من ألّا يعثر على طريقه.

■ كزافيي مالبريل

□ **ترجمة:** لبنى حساك

إن الرهان على الأدب الرقمي يبقى مفتوحاً، لأنه - على شاكلة ما قام به الأدب الورقي، في كثير من الأحيان- يحاول أن يوفِّق بين هذه الحاجة للسرد التي يعتبرها «بول ريكور - Paul Ricoeur» محايثة للإنسان، ونتيجة لابتكار اللّغة، وبين مساءلة الحوامل المادّيّة التي يتجلّى من خلالها

الهوامش

1 - Vannevar BUSH, Comme nous pourrions le penser, in : Connexions, recueil d'articles présenté par Annick Bureaud et Nathalie Magnan, Editions ENSBA.

2 - Memory Extender: ترجمته الحرفية: «موسِّع الذاكرة».

3 - هو مبتكر مصطلح «النصّ التشعبي»، في عام 1965، لأغراض تتعلَّق بمشروعه لإنشاء مكتبة افتراضية سماها «زانادو - Xanadu».

4 - هو مبتكر لغة توصيف النصّ التشعبي (HTML) التي تسمح بتنفيذ رابط النصّ التشعُّبي.

5 - على سبيل المثال، يرى «تيوفيل غوتيي - Théophile Gautier»، في روايته «القبطان فراكاس»، أن «عمل الكاتب أقلّ من عمل الرسّام، من جهة أنه لا يستطيع أن يُظهر الأشياء إلّا تدريجياً».

العنوان الأصلي والمصدر:

Xavier Malbreil, «La littérature informatique».
http://www.0m1.com/Theories/La_litterature_informatique.doc

بحثاً عن قيم «الأنوار» التائهة


محمد برادة

يـمكن اعـتبار القـرن الخامس قبل الميلاد في اليونان القديمة، بـدايةً لِـصوْغ مـنظومةٍ من القيم الأخلاقيّة والسياسيّة ستصبح نـواةً لمنظومة إنسانيّة تـكتسي طابع الـكونية بـهذا الـقَدْر أوْ ذاك. وقـد ارتبـطتْ هـذه التجربـة فـي أثيـنـا بالعصر الذهبي لـ«بِـركـليس» الـذي سـهر علـى إيـجـاد نظام ديموقراطي غـير مسبوق، رغـم ثـغـراته المُتمثِّلة في قـصْـر ممارسـة السياسة على «الأحــرار»، واستـبعاد العـبيد والأجانب الذين لا ينتمون إلى أثـيـنـا... وهذا النظام الديموقراطي الإغريـقي، على عِـلّاته، مـهَّـدَ لبلـورة حركـة فلسفية عميقـة، تـناولتْ أسئلةً كبـرى ذات طابع إنـسانيّ ستمـتـدّ وتتبـلور خلال الــقرن الـتـالي، علـى يـد سـقراط وأفلاطـون وأرسـطو، وآخـرين أسـهموا فـي وضع اللبنـات الأولى لـصرح فـلسفة عقلانية وارفـةِ الظلال، ستـسـتوحيها طلائع الـنهضة في إيطاليا وأوروبا، ثـم عـصر الأنوار فـي فـرنسا، حيث استطاعت كـوكبة مـــن الفلاسفة والكُـتَّاب أن تـفـتح الأعين على مجموعة من القيم الـكـونية التي تـفـرض نفسها في سـياقِ الانتقال من الـعصور الوسطى إلى «الأزمـنـة الحديثـة». وهـو سـياق كان يقـتـضي التخلّـص من الإقـطاعية والأرسـتـقراطية والحُـكم الـفردي، حتى يُمكن معانقـة حقوق الإنسـان، وإقــرار العدالـة والحرّيّة والأخـوّة، على نحو مـا تـجسَّـد ذلك فـي ثـورة 1789 بفرنسا. وبـقَدْر ما كانت رمـزيّة هـذه الثورة عـميقة وذات أبـعادٍ كـونيّة، بِقـدْر ما كان نـقْـلُ مـبادئها إلى حـيّز التطبيق والتجسيد، تـجربة عـنيفة ودمـويّة، مُتعثِّرة بسـببِ تـضارب المصالح واستحواذ الطبقـة البورجوازيـة علـى السُّلطة لتُستعملها في استـعمار بُـلـدانٍ داخـل أوروبـا وخارجها، بـدعوى نـقل مبـادئ الثورة، أو بـحجّة «تـمدين» شعـوب في آسيا وإفـريقيا، غـيـر مُـتـورِّعة عـن استـعمال العنف ونـهْـب مـوارد الأقطار المُـستعمَـرَة... علـى هـذا النحـو، أصبحـتْ قـيمُ عـصر الأنـوار ومبادئ ثـورة 1789 فـي مهبّ الريـاح، لأن النظام السياسيّ الخـادم لمصالح البورجوازية الرأسمالية المُتحدِّر منها، سلكَ سبيلَ الاستعمار وإخضـاع الشعـوب بالحديد والنار، مُحـوِّلاً قـــيم الـــعدالة والحرّيّة والأخـوّة إلى شعارات تخدم حركة الاستعمار وقُـوى المـال طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. لكن الصِّراع الاجتماعيّ/الأيديولوجـيّ داخل المجتمعات الأوروبية لـم يتوقَّـف، كمـا أن حـركات التحرُّر مـن الاستعمار نظَّمتْ صفوفهـا، وشحـذت وعـيَـها لتصبح حاملةً لـقيــم إنسـانيّة مُضـادة للعبوديـة والاسـتغلال. مـع قيـام الحـرب العالمية الثانيـة التـي أشـعلت نيرانَهـا الحركـة النازيـة فـي ألمانيـا، والفاشية في إيطاليا، بـرزتْ بقوة هشاشة الأنظمة السياسيّة في أوروبـا، وانكشـف زيـفُ قـيم البورجوازيـة المتهافتـة علـى الربـح والمُـتنكِّـرة لقيم ثـورة 1789 وأهـدافها التـنويـريـة... فـي هـذا السياق الموسوم بالعنف واختلاط القيم، وطغيـان الاستعمار، ارتفعـتْ أصوات جريئـة لِـتضـع موضـع تسـاؤل سياسـة وأهـداف مَـنْ تخـلّوا عـن تـراث الأنـوار، ولتجْهَـر بضرورة تصحيح مسار الـقيم الإنسانيّة على ضوء ما تـكشَّفت عنه مأساة الحرب، وعـلى ضوء انبـثاق غـول الـنازية والفاشية من أحشـاء مجتمعاتٍ تـزعم اعتمادها الـعقـلَ وقيم العدالة والحرّيّـة. ومـن أهمّ تـلـك الأصـوات، صوتُ الشاعـر، المُفكِّر، إيـمي سيـزيـر، ثـم صوت المُفـكِّر الطبيب فـرانتز فانون الذي خاض تجربة الـثورة الجزائرية واعـتمد عليها لإسـماع صوت العالـم الثالث، فـي آخـر كتـابٍ لـه «مُـعذبو الأرض» (1961). فـي هـذا الـــكتاب، أكَّـد فانونَ أن مَـحْـوَ الاستعمار، عملية تاريخيّة ومُجابهــة بين مـنظومتيْن من القيم، تـقتضي اللجوء إلـى العنـف للتـخلُّص مـن الاسـتعمار وتمـهيد الطريـق أمـام بلـورة قـيم جديدة تسـتعيد جوهـر منظومة عصر الأنوار في سياقٍ جـديـد... وفـي الاتِّجاه نفسـه، تـدفقتْ إبداعات الكُتَّاب والشعـراء الأفارقـة والسـود فـي أميـركا وفـي العالـم العربـيّ والآسيويّ، لتـكشف عــن تـناقضاتِ مَـنْ أعطوا لأنـفسهم

حـقّ «تـمـدين» الشعوب الأخرى المُستـضعَفة.

لـكن السؤال الأهــمّ الـذي فـرضَ نفسه بعد فـشل الاستعمار في صورته الاحتلالية، وزوال الإمـبراطوريات الـتـقليدية، وانهيار المعسكر الاشتـراكي، ونهايـة الحـرب البـاردة، وانــكشاف الــغطاء عــن جشـــع البورجوازيـات والرأسمالـيــات الأوروبية، هــو: مَــنْ يـرعـى قيم عصـر الأنوار ويحـرص على مُـكوِّناتها «الإنـسـانيّة» الكـفيلة بحماية الحضارة مـن معـاول النازية والفاشية والدكتاتوريـة وشـطط اللاعـقلانـيـة؟

أدّى هـذا التساؤل إلى إبـراز ضرورة ربْـطِ السـياسيّ بـالثقافيّ، والتـأكيد على دور المجتمع الـمدنيّ في تحقيق التـوازن والمراقبة داخـل المجتمع السياسـيّ (= أي الدولـة)، وعلـى اسـتعجال مراجعـة أواليـات النظـام الديموقراطي وتطوير مفهومـــه وطـرائق تـطبيـقه. وهنا تجب الإشـارة إلى الـدور الكبيـر الـذي اضطـلعتْ بـه الحركة الفلسفيّة الـنقديّة في ألمانيا، حيث انـبثــقتْ مـدرسة فرانكـفورت في ستينيات القرن الماضي، بقـيادة هـوكـيمير، وأدورنـو، و هـابرمـاس، لتمارس النقد الجذري لجميع المظاهـر السياسيّة والاجتماعيّـة والثقافيّة كما تــتجلّى داخل المجتمع البورجوازي، ولِـتُـبرز ما آلـتْ إليه مـن اختـلال وخـراب وممارسات لا عقلانيـة لـدى دُولٍ تـدّعي تطبيـق العقل في التدبـير والحُـكم...

مـن هـذا المنظور، يمكن القول بأن الـنظريّة الـنقديّة لمدرسة فرانـكفورت قد فتحت الباب على مصراعيْـه، لمُراجعــة جـذرية تشـمل ميراث عـصر الأنوار والـقـيم الإنسانية الـكونية والـنظام الديموقراطي الذي طالـما شـكَّل محطّ آمـــال المُتطلِّعين إلى تشييد مجتمعات تـسـتـنـد إلى قيـم تـحفظ لـلإنسان كـرامته وحـرّيّـتـه، وتجعل التطلُّع إلى المستقبل أمراً مُمكناً... من الطبيعي، إذن، وقـد تـغيَّـر السياق عـمّا كان عـليه في أثينا بـركليس، وفي عصر النهضة بـإيطاليا وأوروبـا، ثـم القرن الثامن عشر بـفرنسا، أنْ تـتـغيَّر الإشـكالية وتـتـفـرَّع إلى مجالاتٍ أوسـع، خاصّة بعد الارتـداد الـفـكــريّ والأخلاقي والسياسيّ الـذي أحـدثـته النازيـة والفاشية وخـسائر الحـرب العالمية الثانية، إذْ بــدا العالـمُ وكـأنه يـنطلق مـــن نـقطة الصفر، مُـعـيداً الـنظر في مـوازين القـوى والـقيم، مُـتلـمِّـساً الطريق لاسـتـعادة الـثِّقة في مستـقبـل حـضــــارة فـقـدتْ البـوصلة والرؤية الواضحة...

وإذا انـتـقلنا إلى السياق الـراهن لـلـعالم، اليـوم، فإنـه يُحيلـنا على واقـع سـديميّ وأطـروحاتٍ مُـتضاربة، وتناقضات تفضح مَـنْ يـنـتـسبون قـولاً إلى عصر الأنوار والعالم الحـرّ، فـيـما هُـمْ مُـقـبلون على دوْس الحقوق والقيم وانتـهاكها كلّما تعلَّـق الأمـر بـصفقات بيع الأسلحة لأنظمةٍ دكتاتوريـة، أو الوقـوف إلى جانب مَـنْ لا يـزالون يـعانون من الاستعمار في القرن الحادي والعشرين... فـعلاً، في ظـلّ هذه الـعولمـة الشَّرِهة، المُـفترسة، لم تـعد أوروبا ضمن مشـروعها الاتــحـــادي، قـادرة على الانـتساب إلى قـيـم عـصر الأنوار وما تـحمله من وعـودٍ لـتحرير الـفرد من الطغيان، وتـخليص الشعـوب مـن الاحتـلال والاستغلال والـعنف. ذلـك أن الاتِّحاد الأوروبي أصبح عاجــزاً عن التـأثير في عـالـم يـتقاسمُه الأميركيون والصينـيون والـرّوس، على الرغم من أن هذا الاتِّحاد يـضم خمسـمئة مليون نسمة، ويـمتلــك ثـرواتٍ وتاريخاً وحضارةً عـريقة تـتيـح له التـأثـيـر والاضـطلاع بـدوْرٍ تـصحيحي يحمي العالم مـن الخراب والوحشية.

لكنْ، لَعَـلّ الموضوعيّـة تقتضي الـقول بأن العـجز عن معانقة قيم الأنوار، لا يعـود فقـط إلى تقاعس أوروبا وانسياقها مع منطق الـعـولمة الـرّبـحية، بـل هـي مسؤوليّة دول العالم التي تـتـحـكَّم في الاقتصاد وتـتـشبَّـث باللـيبرالية الجديـدة ومنطـق الاسـتـثمار الـرأسماليّ الـمؤدِّي إلى الـتـفاوت في الأجـور والثـروة والامتيـازات تفاوتـاً مُجـحفاً يـهدِّد الـسلم الاجتماعـيّ... وهـو وضع أدَّى في الـعـقديْن الأخيريْن إلى فـورةٍ من الدراسات والأطـروحات والتحليلات الفلسفيّة والسوسيولوجيّة والسياسيّة والاقتصاديّـة التي تــرومُ بـلورةَ نظامٍ سياسيّ - اجتماعـيّ - ديموقراطيّ، يُـعيد الاعتبـار للفردِ وحقوقه، ويجعـلَ المجتمع المدنـي رقيبـاً عــلى الحاكمين والمُنتخَـــبين. إنـه أفـق «المجتمـع المُضادّ» حسـب تعبيـر الباحـث «روجـي سـو» الـذي يُعرِّفـه بأنـه مجتمــع «أفـقـيّ»، تشارُكي، يعتمـد شبكات الإنترنت والاقتصاد التعاونـيّ، والمعرفة التـي لـم تعـد حِكـراً على ذوي رؤوس الأمـوال.. وهـذا التصوُّر يلتقـي مع مـا اقترحـه الاقتصـاديّ الأميركي «إريـك رايْـت» في كتابـه «طوباويـات واقعيّـة»، أي أخـذ الضـروري مـن الليبراليـة، واقتباس العناصـر الاجتماعيّة المُنقِـذة من الاشتـراكية، للحَـدِّ مـن التفاوت وتأميـن المسـاواة الاجتماعيّـة.



الديستوبيا
أدب المدينة الفاسدة

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاء، القدسُ مدينةُ الأنبياء، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها... ■ د. فيصل درّاج

أيتعلَّقُ الأمرُ، في خطاب الديستوبيا، بأدَبٍ ذي خَصائصَ مُميِّزة، أم بنَوع فرعيٍّ للخيال «العلميّ»، أم بظواهرَ ومُحدِّداتٍ تطبَعُ عَصراً ما وتُوَلِّدُ خَوفاً من الآتي وتوَقُّعاً كارثيّاً؟ غالباً ما يَستحضرُ الخطابُ الواصفُ للديستوبيا هذه العناصرَ الثلاثة في تأمّل المَوضوع، مُغلّباً أحدَها، وغالباً ما يَستحضرُ أيضاً التقابُلَ بين الديستوبيا واليوتوبيا، باعتبار هذا التقابُل إضاءةً لحمولةِ كلِّ منهُما. ■ خالد بلقاسم



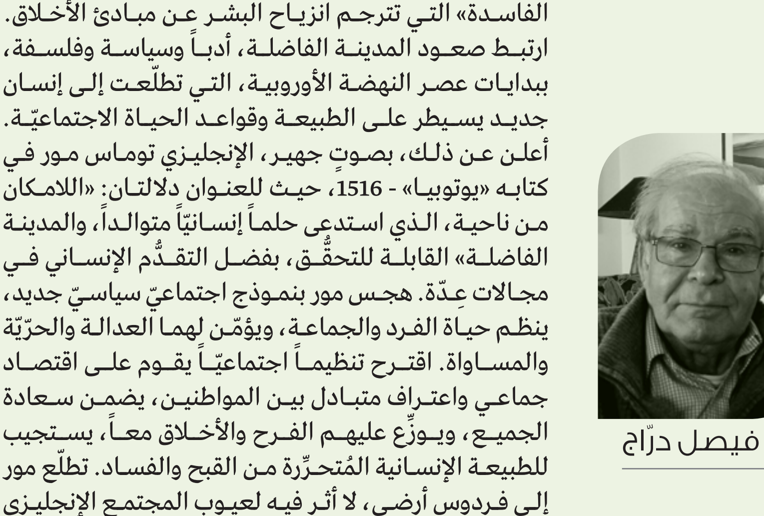
ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المتلاحقة كان بمثابة ناقوس خطرٍ دالٍ على تحوُّلات بنيوية فارقة في التركيبة السوسيوثقافيّة رصدت إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالم مأمولٍ (يوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا Dystopia) تجري أحداثه الدموية على الأرض هنا أو هناك. ■ محمد الشحات

الأعمال الفنية في هذا الملف: frans masereel, la ville (1925)

تغيُّر الأزمنة ومدينة الفساد

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...

رسم الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون مدينة فاضلة في كتابه «الجمهورية» طرد منها الشعراء مشيراً، ضمناً، إلى مدينة فاسدة تقبل بهم. ورسم الفارابي، بعده بقرون، مدينة فاضلة أخرى مستلهماً أحكام العقل والحكمة الإسلاميّة. التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر. أدرج الفيلسوفان في كتابيهما، بأقساطٍ مختلفة، صور «المدينة الفاسدة» التي تترجم انزياح البشر عن مبادئ الأخلاق. ارتبط صعود المدينة الفاضلة، أدباً وسياسة وفلسفة، ببدايات عصر النهضة الأوروبية، التي تطلّعت إلى إنسان جديد يسيطر على الطبيعة وقواعد الحياة الاجتماعيّة. أعلن عن ذلك، بصوتٍ جهير، الإنجليزي توماس مور في كتابه «يوتوبيا» - 1516، حيث للعنوان دلالتان: «اللامكان من ناحية، الذي استدعى حلماً إنسانيّاً متوالداً، والمدينة الفاضلة» القابلة للتحقُّق، بفضل التقدُّم الإنساني في مجالات عِدّة. هجس مور بنموذج اجتماعيّ سياسيّ جديد، ينظم حياة الفرد والجماعة، ويؤمّن لهما العدالة والحرّيّة والمساواة. اقترح تنظيماً اجتماعيّاً يقوم على اقتصاد جماعي واعتراف متبادل بين المواطنين، يضمن سعادة الجميع، ويوزِّع عليهم الفرح والأخلاق معاً، يستجيب للطبيعة الإنسانية المُتحرِّرة من القبح والفساد. تطلّع مور إلى فردوسٍ أرضي، لا أثر فيه لعيوب المجتمع الإنجليزي الذي كان يَعيش فيه، وعهد ببنائه إلى بشرٍ صالحين لهم مؤسَّسات وقوانين وأعراف وقواعد، تحتفي بخير الجميع وتحتفل بالطبيعة وحمايتها، وتفضي إلى مواطن حرّ ينصاع إلى أحكام أسهم في صوغها. انطوى حلمه، وهو الذي حُكم عليه بالموت، على عقدين اجتماعيين: ينظم أحدهما علاقات الإنسان بالمؤسَّسات الحاكمة، حيث الحاكم والمحكوم ينصاعان إلى قوانين واحدة. ويحكم الثاني علاقات المواطن بنظرائه.





د. فيصل درّاج

وإذا كان عصر النهضة الأوروبية، الذي أراد «أن يكون أصل الإنسان هو الإنسان»، قد أطلق متخيّلاً متفائلاً متعدِّد الاتِّجاهات، فإن القرن العشرين، الذي شهد حربين عالميتين مدمّرتين، حرَّض على متخيّل عابق التشاؤم عنوانه: «المدينة الفاسدة». فكتب الإنجليزي «ألدوس هكسلي» عام 1932 روايته «أفضل العوالم»، ساخراً من مجتمعات تقنية تختصر الإنسان في جهده العضلي، وأعطى «جورج أورويل» روايته الشهيرة «1984» التي ندَّدت بأنظمة استبدادية مسحت «الديموقراطية الموعودة». أظهر النموذج الروائي لديهما صورة «اليوتوبيا النقيضة»، أو المدينة الفاضلة المقلوبة، حيث الكابوس يطرد الحلم والشمولية تلغي الديموقراطية، ويمحو الاغتراب الخانق السعادة المنتظرة. كان الإنجليزي «هـ.ج. ويلز» قد لمح حضارة القرن العشرين في روايته «آلة الزمن» 1895 التي وصفت إنساناً مبرمجاً هو امتداد للآلة، لا حرّيّة له ولا كيان. عاش العرب نهضتهم المجزوءة على طريقتهم، وكتبوا في العقود الثلاثة من القرن العشرين عن «مدن مشتهاة»، حال فرح أنطون وروايته «المدن الثلاث. العلم والمال والدين»، حيث تأخذ جماليات الفضيلة مكان الجشع والتسلُّط، وصور توفيق الحكيم في «عودة الروح» مدينة جميلة يرفع طلّابها شعار التحرُّر والاستقلال الوطنيّ، واستولد طه حسين في «دعاء الكروان» امرأة جديدة تعرَّفت على المدينة وارتادت مسارحها وحفلاتها الموسيقية. تجلَّت المدينة لدى الأوّل حلماً مستقبلياً شعاره التقدُّم، يأخذ بالعلم ووسائله ويبني اقتصاداً لا جشع فيه، ويعتنق ديناً لا تعصُّب فيه ولا يحتكره أحد. بدت المدينة في رواية الحكيم فضاءً متفائلاً يصوغ إرادة جماعيّة وطنيّة، وأوغل طه حسين في تجميل المدينة حتى بدت حياة من ثقافة وحوار وفنون.

السؤال الآن: من أين تأتي أهمِّيّة المدينة؟

تصدر شكلانياً من كونها موقعاً للسُّلطة المركزية متعدِّدة

المؤسَّسات، ما يجعل منها صورةً للدولة وتعبيراً عن «هيبتها»، لكن دلالتها التاريخيّة تأتي من رمزيّتها المُتعدِّدة: فهي مجلى الهويّة الوطنيّة ومرآة للتراكم الثقافيّ الحضاريّ، والحامل الأساسيّ لوعود المستقبل، فما تقترحه إرادة الشعوب ورغباتها يتخذ له من «العاصمة»مرجعاً، كما لو كانت كتاباً تاريخيّاً يخبر عن تاريخ المدينة وهو يخبر عن إنجازات ساكنيها. ولهذا تكون المدينة عنوان الحداثة الوطنيّة التي تتجلّى في الشوارع والساحات والمتاحف والتماثيل، وفي التنظيم الهندسي، الذي يعيّن المركز والضواحي وما يصل بينهما،.... ولعَلّ اتساع المدينة كما مرافقها المُتنوِّعة وعمرانها المُتوالد هو ما يؤكّدها كياناً هندسيّاً وديموغرافيّاً متعدِّداً، يحتضن الجامعات والحدائق والمتاحف ودوائر الدولة وجماعات بشريّة لا متجانسة، تجانسها عادات المدينة وأنماط حياتها اليومية، والقائمة على الحرّيّة والتنوُّع.

يُقال عادةً: المدينة هي المكان الذي يسير الإنسان فيه حرّاً، بعيداً عن عوالم القرى والبلدان الضيقة، فالإنسان المديني يتعرَّف باسمه الذاتي، بلا حاجة إلى لقبه واسم قبيلته أو عشيرته، ينتقل من زحام إلى آخر ليكون، في النهاية، علاقة في حشود وجماهير. فالمدينة تضم بشراً لهم حرف ووظائف مختلفة، يتوزَّعون على طبقات غير متساوية. ولأن المدينة فضاء للإنسان «الغُفل»، أي المجهول، تبدو، عملياً، فضاءً أليفاً متحرِّراً من القيود، المنزل فيه ينفتح على شارع، والأخير يمتد في ساحة، والشوارع جميعها متاحة للجميع، بلا قيود أو عوائق، إنها مملكة «الإنسان المجهول»، الذي تسبغ عليه «مجهوليته» حرّيّة التنقُّل والنظر. لا غرابة أن ترتبط حداثة بودلير الشعرية بشوارع باريس، وأن تبدو القاهرة مركزاً لإبداع نجيب محفوظ الروائي، وأن تكون مصانع المدينة إطاراً لفيلم تشارلي شابلن: «الأزمنة الحديثة»، وأن يقرن الفلاسفة، كما الأدباء بعامّة، وبين المدينة و«المدينة الفاضلة»،...

بيد أن التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: تريف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف، ويتراجع التجانس الاجتماعيّ، سلوكاً وتصرُّفات، أمام العادات العشوائية التي تشوِّه مظاهر المدينة، رافضة التمدُّن، أو ما يشبهه، لتنتهي إلى: تريف المدينة، أو تحوُّلها إلى فضاء هجين لا يعرف فضائل الريف ولا يتعرَّف على مزايا المدينة.

يفصح تشوُّه المدينة السويّة وتحوُّلها إلى: مدينة فاسدة، عن إخفاق السُّلطة الحاكمة، التي تختزلها إلى مكان، تُكدِّس فيه ما شاءت من الدوائر، أو يتكدَّس فيه بشرٌ يريدون الاستمرار في الحياة. يغدو «تلوُّث المدينة»، والحال هذه، مجازاً واسعاً مُتعدِّد الطبقات، يتضمَّن تلوُّث الهواء وعشوائية السير واتساع الجريمة وامتهان القانون وتكامل الرشوة والبغاء، ونقيضاً للمدينة، التي تغنَّى بجمالها شعراء كثيرون.

وإذا كانت التعدُّدية الاجتماعيّة، كما المفرد الطليق استولدا الرواية من حيث هي فنّ الحديث، فإن هذه الرواية غدت الشاهد الأوّل، في حالاتٍ مُتعدِّدة، على مآل المدينة التي غادرتها مدنيّتها واختصرت في تراكم عمراني هجين. وآية ذلك روايات عربيّة مُتعدِّدة، مثل رواية «قهوة أميركية» لليمني أحمد الزين، التي وصفت عاصمة خنقها خرابها، ورواية صنع الله إبراهيم «بيروت.... بيروت»، حيث المدينة مجال للاقتتال الدامي والمجون، ورواية جمال الغيطاني «وقائع حارة الزعفراني»، التي وصفت مدينة استنام أهلها إلى العاداتِ المُدمِّرة. تأسى الفلسطيني عبّاد يحيى في روايته «رام الله الشقراء» على مدينة «تحت الاحتلال» انصرف شبابها إلى «إرضاء السائحات الشقراوات» كما لو كان الفلسطينيّ، الذي غادرته مدنيّته أو غادر مدينته، اكتفى بغرائزه البليدة. كان الروائي الفلسطينيّ النجيب جبرا إبراهيم جبرا قد وصف بغداد عاصمة الرشيد في روايته «صيادون في شارع ضيّق»، حين وصل إليها عام 1948، فاصلاً بين المدينة الرثة (بغداد في ذاك الزمان)، التي هي قرية كبيرة أو عِدّة قرى، و«المدينة الحقيقية».

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...

المدينة الفاضلة حُلم جميل وإرادة بشريّة حديثة قادرة على تحقيقه، ولو بشكلٍ جزئي، و«مدينة الفساد» كابوس يأتي حين يأتي، و«صناعة بشريّة قوامها بشرٌ تقوَّضت إنسانيتهم».

التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: تريف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف

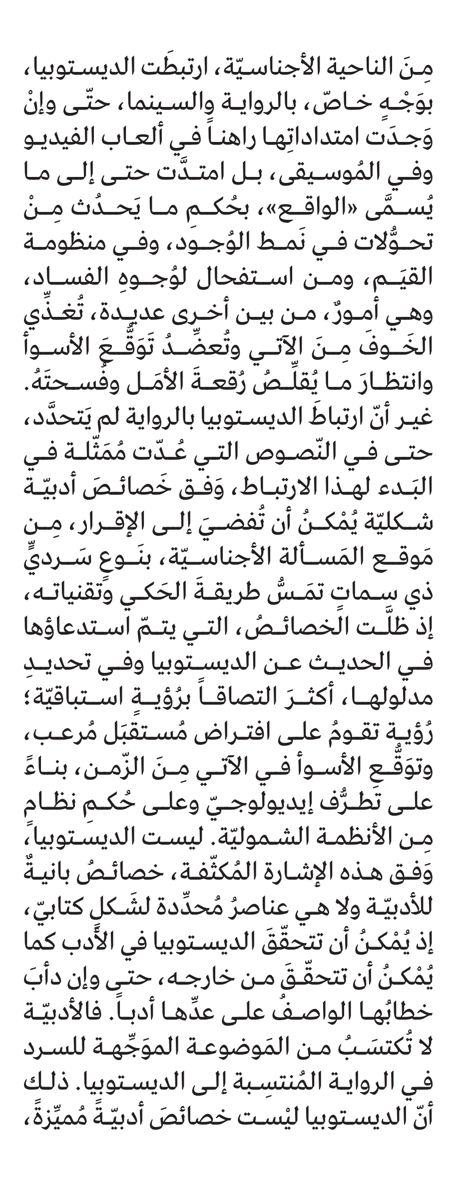
---

* عن تحوُّل المدن من الفضيلة إلى الفساد يمكن الرجوع إلى:
Darko Suvin: metamorphoses of science fiction yale university press, 1979.

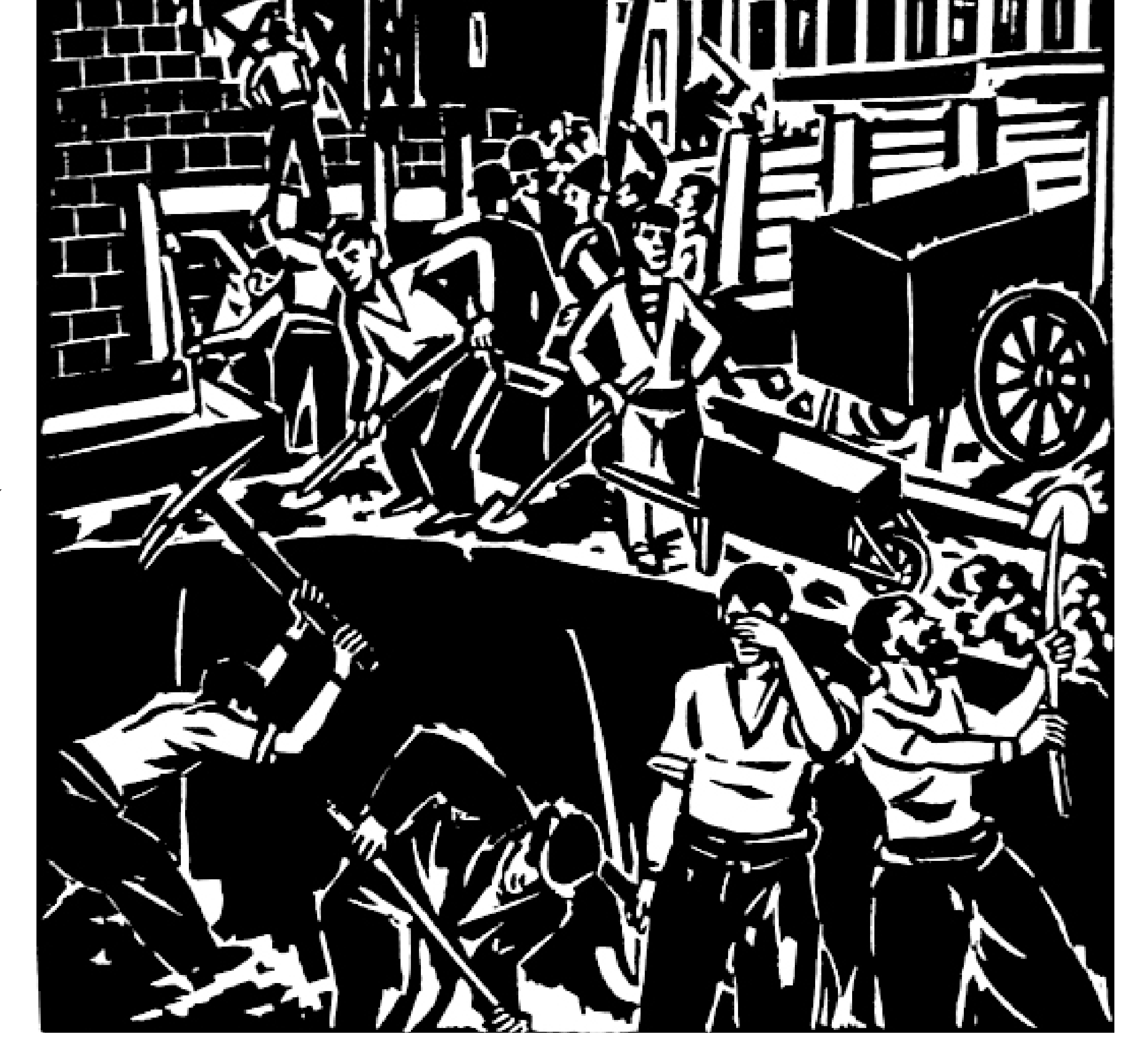
الحُكمُ على أدبيّة الديستوبيا

بين الواقع والخيال

أيتعلَّقُ الأمرُ، في خطاب الديستوبيا، بأدَبٍ ذي خَصائصَ مُميِّزة، أمِ بنَوعٍ فَرعيّ للخيال «العلميّ»، أمْ بظواهرَ ومُحدِّداتٍ تطبَعُ عَصراً ما وتُوَلّدُ خَوفاً من الآتي وتوَقُّعاً كارثيّاً؟ غالباً ما يَستحضرُ الخطابُ الواصفُ للديستوبيا هذه العناصرَ الثلاثة في تأمّل الموضوع، مُغلّباً أحدَها، وغالباً ما يَستحضرُ أيضاً التقابُلَ بين الديستوبيا واليوتوبيا، باعتبار هذا التقابُل إضاءةً لحمولةِ كلٍّ منهُما.



مِنَ الناحية الأجناسيّة، ارتبطَت الديستوبيا، بوَجْهٍ خاصّ، بالرواية والسينما، حتّى وإنْ وَجدَت امتداداتِها راهناً في ألعاب الفيديو وفي المُوسيقى، بل امتدَّت حتى إلى ما يُسمَّى «الواقع»، بحُكم ما يَحدُث مِنْ تحوُّلات في نَمط الوُجود، وفي منظومة القيَم، ومن استفحال لوُجوه الفساد، وهي أمورٌ، من بين أخرى عديدة، تُغذّي الخَوفَ مِنَ الآتي وتُعضّدُ تَوَقُّعَ الأسوأ وانتظارَ ما يُقلِّصُ رُقعةَ الأمَل وفُسحتَهُ. غير أنّ ارتباطَ الديستوبيا بالرواية لم يَتحدَّد، حتى في النّصوص التي عُدّت مُمَثِّلة في البَدء لهذا الارتباط، وَفق خَصائصَ أدبيّة شكليّة يُمْكنُ أن تُفضيَ إلى الإقرار، مِن مَوقع المَسألة الأجناسيّة، بنَوعٍ سَرديٍّ ذي سِماتٍ تَمَسُّ طريقةَ الحَكي وتقنياته، إذ ظلَّت الخصائصُ، التي يتمّ استدعاؤها في الحديث عن الديستوبيا وفي تحديدِ مدلولها، أكثرَ التصاقاً برُؤيةٍ استباقيّة؛ رُؤية تقومُ على افتراض مُستقبَل مُرعب، وتوَقُّع الأسوأ في الآتي مِنَ الزّمن، بناءً على تَطرُّف إيديولوجيّ وعلى حُكم نظامٍ مِن الأنظمة الشموليّة. ليست الديستوبيا، وَفق هذه الإشارة المُكثّفة، خصائصُ بانيةٌ للأدبيّة ولا هي عناصرُ مُحدِّدة لشَكل كتابيّ، إذ يُمْكنُ أن تتحقّقَ الديستوبيا في الأدَب كما يُمْكنُ أن تتحقّقَ من خارجه، حتى وإن دأبَ خطابُها الواصفُ على عدِّها أدباً. فالأدبيّة لا تُكتسَبُ من المَوضوعة الموَجِّهة للسرد في الرواية المُنتسِبة إلى الديستوبيا. ذلك أنّ الديستوبيا ليْست خصائصَ أدبيّةً مُميِّزةً،



العُنصُرُ الباني لِمَلمَحِ «الديستوبيا» مُرتبطٌ لا ببناءٍ نصّيّ، بل بمُتخيَّل يَرسُمُ مُجتمَعاً يُقلّصُ لدى أفرادهِ الحُلمَ بالسّعادة، مُتخيّلٍ قائمٍ على التخوُّف مِنَ الآتي ومُغذٍّ لهذا التخوُّف في آن، على نَحو تَبدو فيه مدينةُ المُستقبل قاتمةً، وهي القتامة التي تماهَت، في بَعض روايات الديستوبيا، بالعَمى، مثلما هي الحال في رواية «العمى» لساراماغو

ولا هي عناصر شكليّة، إذ ما يُكسِبُها أدبيّتَها هو اقترانها، في الغالب العامّ، بالرِّواية. الحُكمُ على أدبيّة الديستوبيا لا يتمّ، إذاً، من داخلها، وإنّما من وُرودها داخل الرواية، أي من تقنياتِ السّرد، وبناءِ الشكل الكتابيّ. لذلك، يُمْكنُ عدُّ ما يُعرَف بأدب الديستوبيا قريباً مِنْ روايات الرُّعب، مع اختلافٍ رَئيس، هو أنّ الرّعب في الديستوبيا مُرتبطٌ بالآتي مِنَ الزّمن، استناداً إلى مُعطيات راهنة وتهديداتٍ واقعيّة. تهديداتٌ تنطَوي على ما يُفضي إلى تَرجيحِ رُعْبٍ آتٍ من المُستقبل، وتخيُّلِ امتداداتهِ في مَراحلَ زمنيّة لاحقة.

لا يتعلَّق الأمرُ، إذاً، بشَكل كتابيّ ذي خصائصَ شكليّة، حتى وإنْ تمَّت الإشارة إليه بوَصفه نَوعاً أدبيّاً، بقدر ما يتعلَّقُ برُؤيةٍ إلى الآتي مُتحكِّمةٍ في سَرْدِ الأحداث وصَوْغ مُتوالياتها. والحالُ أنّ العديدَ مِنَ الدراسات الحديثة ومِنَ الكُتُب الفكريّة تنطوي هي أيضاً على ما يُمْكنُ عدّهُ مَلمحاً ذا صلةٍ بالديستوبيا. كُتُبٌ عديدةٌ تكشفُ اليَوم، وهي تُفكّكُ ظاهرةً ما، عن الفسادِ القادم من امتداداتِها اللاحقة، وعن الظلام الكثيف الآتي مِن مُستقبلها. لقد عادَ الحديث بقوّة، مثلاً، عن النزوع العرقيّ والإثنيّ، الذي يُهدِّدُ انتسابَ الإنسان إلى الكونيّ، كما عادَ الحديث بقوّة عن تهديدات المناخ استناداً إلى الاستنزاف الجَشع لخَيراتِ الطبيعة وللعُنف المُمارَس على البيئة، وغير ذلك مِنَ التخوُّفات التي تَرتسِمُ في العديدِ مِنَ التحاليل الرّاهنةِ لكثيرٍ من الظواهر، وتتنامَى أيْضاً مع الاكتساح الفادح للآلة وللنّزوع التقنيّ.

العُنصُرُ الباني لمَلمَحِ «الديستوبيا» مُرتبطٌ لا ببناءٍ نصّيّ، بل بمُتخيَّل يَرسُمُ مُجتمَعاً يُقلّصُ لدى أفرادهِ الحُلمَ بالسّعادة، مُتخيّلٍ قائم على التخوُّف مِنَ الآتي ومُغذٍّ لهذا التخوُّف في آن، على نَحوٍ تَبدو فيه مدينةُ المُستقبل قاتمةً، وهي القتامة التي تماهَت، في بَعض روايات الديستوبيا، بالعَمى، مثلما هي الحال في رواية «العمى» لساراماغو.

لعلّ ما يَتغيَّرُ في الديستوبيا، التي وإنْ اقترَنَت في البَدْء بالرُّعب المُتوَلِّد من تَسلُّط الأنظمة الشموليّة، هو مَصدَرُ الرّعب، ومَصدرُ الآتي المُظْلم. في كلِّ مرحلة تاريخيّة، يتبيّنُ أنّ الرّعبَ يُغيِّرُ مَصدَرَه وَفق ما يَمَسّ المُجتمعات مِنْ تحوُّل، وما يَمَسّ الحياةَ مِن تغيُّرات. فالجِهَةُ التي منها يَنبثقُ الرّعبُ هي المادّة التي تَبْني مُتخيّلَ الديستوبيا. كُلّما هَيمنَ التخوُّفُ من ظاهرةٍ في فترة تاريخيّة مُعيَّنة، كان هذا التخوُّفُ بذرَةَ الديستوبيا، انطلاقاً من تخيُّل أثرِ هذه الظاهرة على المُستقبل وأثرِ امتداداتِها المُحتملة. إبّان الأزمات الاقتصاديّة مثلاً، يتولّدُ رُعبٌ من داخل التخوُّفات التي تُوَلّدها هذه الأزمات. في تنامي إيقاع التعصُّب والتطرُّف المُوَلِّديْن للإرهاب، يتلوَّنُ الرُّعبُ من الآتي بتهديداتِ الإرهاب للتعايُش وللحَياة المُشترَكة. باكتساحِ التقنيّة للحَياة وإعادةِ صَوغ هذا الاكتساح لنَمط الوُجود الإنسانيّ، يأخُذُ الرّعبُ مَلامحَ الآلة. بارتفاعِ العلامات الدالّة على الكوارث البَيئيّة، يتنامَى الخَوفُ من دَمار الطبيعة ويغدو هذا الدّمارُ أساسَ تَخيُّل الحياة في المُستقبل. في تمزُّق المُجتمعات وطُغيان الحُروب، تأخذ الكارثةُ المُتخيَّلةُ في المُستقبل صُورةَ الانغلاق والكراهيّة والاقتتال. إنّ الثابتَ في الديستوبيا هو هذا الرّعبُ مِنَ الآتي، الذي يَحتكمُ بصُورةٍ رَئيسَة، متى تمَّ الحديث عن الديستوبيا مُقترنةً بجنس الرواية، إلى تصوُّر الروائيّ عن الحاضر، وإلى الرُّؤية التي بها يتخيّلُ المُستقبل، كما يَرتهنُ هذا الرُّعبُ أيضاً بمُوَجِّهات الرّوائيّ في تحليلهِ، قبْل استشرافِ الامتدادات اللاحقة للمُرعبِ في الآتي مِنَ الزّمن.

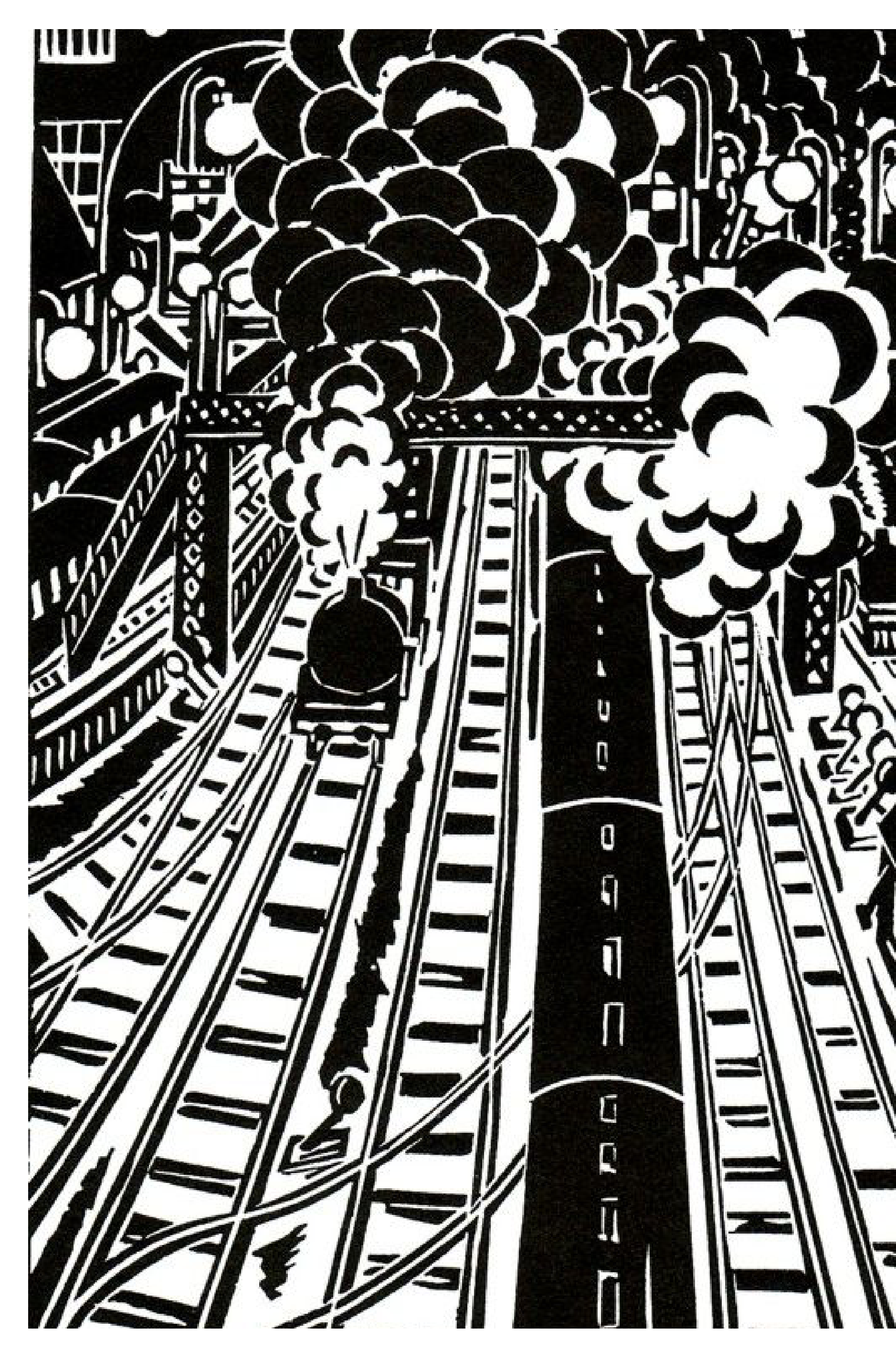
رغم أن الخطابَ الواصفَ للديستوبيا يَعزو بذورَ ظهورها إلى العَقديْن الأخيريْن من القرن التاسع عشر، فمِنَ الصّعب نفْيُ إرهاصاتها في

الكتابات القديمة، إذ يتعذّرُ حَصْرُ الرُّعب مِنَ المُستقبل وحَصْرُ مَظاهره الكتابيّة في فترة تاريخيّة بعَيْنها. لقد ظلّ الرُّعبُ مِنَ الآتي مُصاحِباً دَوماً للإنسان، ومُتسلِّلاً أيضاً لكتابتِه حتّى وإنْ لم تُصنَّف النُّصوصُ القديمة في مَنحى كتابيٍّ يَشترِكُ في مَوضوعةِ الرّعب مِن الآتي، وفي مُتخيّل يقومُ على رَصْدِ ما يَحرِمُ مِنَ السعادة في المُستقبل. إنّ مظاهرَ تسلُّل هذا الرّعب إلى الكتابة عريقٌ، بل إنّهُ أسْهَمَ في ظهور أوعاءَ مُختلفةٍ عن الزّمن. ذلك أنّ الرّؤية إلى الزّمن مُحدِّدٌ مَركزيّ في الديستوبيا. فمثلما غذّت حياةُ المَرْءِ وأوضاعُ المُجتمعات مُتخيّلَ اليوتوبيا، غذّت أيضاً مُتخيّلَ الديستوبيا. قد تكونُ لهذا التقابُل تجلياتٌ أخرى غيرُ مُقتصِرَةٍ على الأدب، إذ يُمكِنُ العُثورُ على صُوَر أخرى له، وإنْ بمُوَجِّهاتٍ مُغايِرة، حتى في الخطاب الدينيّ عندما يَرْسُمُ المُستقبَلَ عبْر التقابُل بين الجنّة والجَحيم. عموماً، يُمكِنُ رَصْدُ آليات الرّعب من الآتي في نُصوص تحتكمُ إلى تحليلٍ مُتأنٍّ لفظاعةِ الواقع، الذي أصبحَ مُنتَسِباً، بما يَجري فيه، أصْلاً إلى الديستوبيا، كما يُمكنُ رَصْدُها بصُور مُناقِضةٍ لكلّ تحليل، كما هي الحال، تمثيلاً لا حَصْراً، في النصوص القائمة على تهويلِ المَصير الإنسانيّ واستحضاره دَوماً عبْرَ مَشهدٍ كارثيّ.

إنّ الرُّؤية الثاوية وراء استشرافِ المُستقبل في الديستوبيا مُرتبطةٌ أساساً بتصوُّر الرّوائيّ للزمن، إذ متى كان الخَوفُ مِنَ المُستقبل مُتولِّداً عن تحليل ظاهرةٍ مُعيّنة وعن استجلاءِ خُطورَتها وامتداداتِها في الآتي مِنَ الزمن، كان استشرافُ الآتي قائماً على ظواهرَ مِنْ صميم ما يَعيشهُ الإنسان وما تَعْرِفُهُ المُجتمعات، بغايةِ تفكيكِ الظاهرة وتفكيكِ امتداداتِها والتحذير مِنْ تهديداتها، اعتماداً على حسٍّ نقديّ يُجسِّدُهُ الروائيّ في مُتخيّلٍ عن الآتي مِن الزمن. أمّا عندما يَطغى تقديمُ الآتي اعتماداً على تصوُّر يَنطلِقُ أصلاً من عدِّ الآتي كارثيّاً، ومن عدِّ الفسادِ سِمةً لا تنفكُّ تتنامى مع تقدُّم الزمن، فإنّ الأمرَ يَغدو وَهْماً خطيراً، ويَصيرُ هذ الوَهمُ المُتوقّعُ للمُرعب هو ذاتُهُ ما يُوَلِّدُ الرُّعب، لأنّهُ يَصيرُ خَوفاً مِن المُستقبل واحتماءً بالماضي. في هذا السياق المُتعلّق بما يُحدِّدُ مفهوم الديستوبيا، تُعدُّ رواية «1984» لجورج أورويل مِن النّصوص التي اتّخذَتْها العديدُ مِنَ الدراسات نموذجاً لأدَبِ الديستوبيا، التي كلّما أثيرَت أسئلتُهُ إلّا وتمَّت الإحالة على هذه الرواية. أكثر مِنْ ذلك، تمَّ الاستنادُ إلى نصّ «1984»، وإلى طريقةِ صَوغه للديستوبيا وإلى الصُّورة التي بها تحقّقَت فيه، حتّى في بَلْوَرَة مفهومها وتحديدِ أسُس هذا المفهوم في الرواية والأدب، على نحو ما تبدّى مِن بَعض التعاريف التي اقترنَ فيها الرُّعبُ من الآتي، المُحدِّدُ للديستوبيا، بإيديولوجيّةٍ مُعَيَّنة، وإن لمْ يكُن هذا الاقترانُ، على نحو ما تقدّمَت الإشارة، عُنصراً حاسماً في تعاريفَ أخرى. ذلك أنّ الكتابات المُنتسِبة إلى الديستوبيا شهِدَت، فيما بَعد، تحوُّلاتٍ في مَصدر الرُّعب الذي تتوَقّعُه. فرُعبُ الديستوبيا يتلوَّنُ بناءً على مَصدره، الذي قد يكونُ حُروباً نَوويّة، أو انفجاراً ديموغرافيّاً، أو استنزافاً للطبيعة، أو تحوُّلَ الفساد إلى مُؤسَّسة، أو إجهازاً على حُرّيّة التعبير، أو انهياراً سياسيّاً بسبَب اكتساح الشعبويّة للحيَاة السياسيّة، أو غيرها من الظواهر التي، وإنْ اشترَكَتْ جَميعُها، في ترجيح الرُّعب الآتي مِنَ المُستقبل، تحتفظُ بما يَفصلُ رُعباً عن آخَر، وبما يَرسمُ مَشهدَ كلّ رُعب على حِدَة ويتحكّمُ في تفاصيل مُتخيَّله.

لعلّ التصوُّرَ، الذي غلّبَ الرُّعبَ القادمَ مَن تصلّب الإيديولوجيا في تحديد دلالة الديستوبيا، قد اعتمدَ بَوَجْهٍ رئيس على رواية «1984» لجورج أورويل. ذلك أنّ الرّعبَ الذي رَسمَتْهُ اقترنَ فيها بما يترتّبُ أساساً على حُكمَ الأنظمة الشموليّة، إذ يَلمسُ القارئ لهذه الرواية، التي ظهرَت عام 1949، ظلالَ الستالينيّة، ويُتابعُ آلتَها في الاستعبادَ وخَنْق الحياة والتسلّل حتى إلى الحَميمَ فيها

لعلّ التصوُّرَ، الذي غلّبَ الرُّعبَ القادمَ مِن تصلّب الإيديولوجيا في تحديد دلالة الديستوبيا، قد اعتمدَ بوَجْهٍ رئيس على رواية «1984» لجورج أورويل. ذلك أنّ الرّعبَ الذي رَسمَتْهُ اقترنَ فيها بما يترتّبُ أساساً على حُكم الأنظمة الشموليّة، إذ يَلمسُ القارئ لهذه الرواية، التي ظهرَت عام 1949، ظلالَ الستالينيّة، ويُتابعُ آلتَها في الاستعبادِ وخَنْق الحياة والتسلّل حتى إلى الحَميمِ فيها. ظلالٌ ساريةٌ في كلّ تفصيلٍ من تفاصيل الحَكي، لأنّها المُوَجِّهُ لصَوْغ الرواية لصَوْغ الرواية للمونولوغات السرديّة، ولرَسْم العلاقات بين الشخوص، ولحِرْص الانغلاق الإيديولوجيّ على إفقار اللّغة، وعلى إدماج الكراهيّة في اليَوميّ بجَعْلها تمريناً مُتواتراً، وعلى تجريم الحُبّ، وهي أيضاً المُوجِّهُ لتربية الأطفال على الاستخبار والوشاية حتى بوالدَيهم بَعْد أن تسلّلَ الحزبُ إلى لَعِبهم البَريء وأفرَغَهُ من الفرَح. إنّها ظلالٌ كاشفةٌ عن إرهاب الحزب عندما يتحوَّلُ إلى مَعبد، وعندما يتسرَّبُ طُغيانُهُ حتى إلى النوايا والأحلام، عاملاً، بيَقين جامدٍ على تعويدِ الإنسان على مُعاداةِ نفسه، وعلى الالتذاذِ بالتّجهُّم كي يَحترفَ مُعاداةَ غيره بحَماسٍ وتفانٍ، بما يُحقّقُ استفراغَ الإنسان مِنْ كلِّ حسٍّ إنسانيّ. عمِلَتْ روايةُ «1984»، بناءً على ما يَصِلُ كلَّ رواياتِ الديستوبيا بمَصدرِ الرّعبِ الذي يَبني مُتخيَّلها، على صَوغ رُؤيتها بتفريغ الرّعبِ المُتولِّد مِنْ حُكم الأنظمة الشمولية، وتشقيق صُوَرِه بتوَقُّع امتداداته في كلِّ تفاصيل الحياة، التي يَغدو فيها كلُّ شيء قائماً على الموت. تَضيقُ الحياة، فيما تتوَقّعهُ الروايةُ، إلى حدِّ تماهيها مع المَوت، بحيث يُمكنُ أن يُضافَ إلى شعاراتِ الحزب الثلاثة التي تُكرّرُها الرّواية، أيْ شعار «الحرب هي السِّلم» و«الحُرّيّة هي العُبوديّة» و«الجَهل هو القوّة»، شعارٌ آخَرُ ينصُّ على أنّ «الحياة هي الموت». ضِمن هذا المَنطق المقلوب، الذي عليه يَقومُ حُكمُ الأنظمة الشموليّة، كانت مهمَّةُ الشخصيّة الرّئيسَة في الرواية، شخصيّة ونستون سميث الذي يَعملُ في «وزارة الحقيقة»، هي تزوير الماضي والحاضر، وجَعْل مُحتوى كلِّ الوثائق مُزيَّفاً، على نحو يَمْحو الفَرقَ بين الزّيف والحقيقة. باسْم الحقيقة، تتخصَّصُ وزارةٌ بكاملها في نَسْج الأكاذيب. تتجاوَبُ هذه المُفارَقة المُرعبة، التي تكفُّ عن أن تكونَ مُفارَقةً في المَنطق المقلوب، مع حِرْص الحِزب على إحداثِ لغةٍ جديدة «نيوسبيك»؛ لغةٍ قائمةٍ على تقليص الكلمات وإفقارها ومُحاصَرَة المعنى، ترسيخاً لحياةٍ غدَت تُحدَّدُ بالمَوت. إنّ تضييقَ الحياة، عبْر رَقابةٍ ترصُدُ كلَّ شَيء، وتستقرئُ ملامحَ الفرد، وتتسلّلُ حتّى إلى النوايا، والحدُّ مِنَ الفكر، والاشتباهَ في كلّ ما هو جميل، أمورٌ لا تنفصلُ عن إفقار اللّغة، ومَنْع التأويل، وحرمانِ المَعنى مِنْ تعدُّده البانى للحياة. ليس التماهي بين الحياة والموت، الذي عنه تحكي الرواية، غريباً عن الديستوبيا، بل هو أحدُ عناصرها الأساس المُوَجِّهَة لمُتخيّل النهايات. على المُستوَى العربيّ، يبدو الواقعُ اليَومُ قائماً، في ذاته، على ما يُكرّسُ الرّعبَ ممّا يَجري فيه، وممّا يُتوَقّعُ لهُ ومنهُ في الآتي من الزمن. إنّ مادّة الديستوبيا في الواقع العربيّ تُعزِّزُ ما يُتيحُ بناءَها على المُستويَيْن الفكريّ والأدبيّ. واقعٌ لا يَعملُ إلّا على تعميق تمزُّقاته، على نحو صارَ يُغذّي مُتخيَّلَ النهايات الذي يُعدُّ جُزءاً من مُتخيَّل الديستوبيا.



لا تستدعي الديستوبيا، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، روايةَ «1984» بوَصفها نصّاً غائباً وحسب، بل بوَصفها أيضاً نصّاً غائباً للديستوبيا. إنّهُ الرّعبُ الذي يَتجدَّدُ بَعد مئة سنة، أي بَعْد قرن مُنذرٍ بالأُفُول وبالكارثيّ

لقد كان توَقُّعُ النهايات حاضراً في رواية «1984»، التي اختارَ لها أورويل في البَدء عُنوانَ «آخِر رَجُل في أوروبا»، قبْل أنْ يتمّ تغيير هذا العُنوان ليَصيرَ رَقماً مُؤشّراً على تاريخ قادم. لعلّ هذا الهاجسَ القائمَ على النهايات، الباني لمُتخيّلِ الديستوبيا ولمفهومها، ظلّ سارياً بقوّة، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، لواسيني الأعرج، التي يُمْكنُ عدّها تجسيداً لهذا المَنحى الكتابيّ عربيّاً، وبناءً روائيّاً للديستوبيا. تتأتّى مُلامَسةُ هذا التجسيد من زاويتيْن على الأقلّ. الزاوية الأولى تتبدّى من اتّخاذ واسيني الأعرج لرواية جورج أورويل نصّاً غائباً، أي جَعْلها طِرْساً كتابيّاً، على نَحو تكشّفَ لا مِنْ عتبةِ العُنوان وحسب، بل من بناء الرواية للمَعنى بوَجْهٍ عامّ. لعلّ أوّلَ مَلمح في روايةِ «2084 حكاية العربيّ الأخير» يَستحضرُ روايةَ جورج أورويل، هو مُتخيّلُ النهاية والأفول البَيِّن من العُنوان في استشرافه للآتي مِنَ الزمن. فالصّيغةُ الأولى لعُنوان رواية أورويل تمتدُّ، عبْر التحوير الذي أمْلاه اختلافُ السياق العامّ لرواية واسيني الأعرج، في العبارة المُجاوِرة للرّقم، التي تُشيرُ إلى «حكايةِ العربيّ الأخير». هكذا تكونُ استعادةُ المَحذوف في الطِّرْس آليةً من آلياتِ الكتابة فوق الكتابة، وترسيخاً، في الآن ذاته، لمُتخيَّلِ الأفُول الباني للديستوبيا، وللرُّعب المُقترِن بها. المَلمح الثاني، يَمَسُّ صيَغَ التفاعُل الذي تُقيمهُ رواية واسيني الأعرج مع رواية جورج أورويل مِنْ مَوقع الديستوبيا، على النحو الذي يَجعلُ الثانية ساريةً في الأولى. يَصعبُ حَصرُ هذه الصّيَغ. يُمْكن التمثيل لها وحسب، اعتماداً على هذه الفقرة، التي فيها يقول السارد: «مُنذ أنْ دخلَ شهر أكتوبر والأعلام الكثيرة تُرفرفُ في أجنحةِ القلعة الأساسية، الشماليّ والجنوبيّ، والشرقيّ والغربيّ، استعداداً لاحتفال مُرور قرن على ميلاد الأخ الأكبر بيغ برودر. اللافتاتُ الكبيرة التي رُسِمَ عليها وَجْهُ الأخ الأكبر، الذي بَعد مئة سنة لمْ يَمُت، ولم يفقد من حدّةِ نَظره ولا مِن كثافة شَنبه الذي ظلّ أسود ولمْ يلحقه أيُّ بياض. لم يَشِخ. مَلامحهُ هي هي، بل زادت قوّةً وشباباً. أصبَحَت قسماتُهُ أكثرَ وُضوحاً، وابتسامتُه الضامرة أكثرَ ظهوراً. الشعارات التي تُرفرفُ بالقرب من العَلم، والمُختزلة في الثالوث، تمَّ تطويرها: الحرب هي السلام، الحُرّيّة هي العُبوديّة، الجهلُ قوّة». تقومُ هذه الفقرة، المُجتزَأة من رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، على تفاعُلٍ صريح مع رواية «1984»، لا فقط لأنّها تستعيدُ عبارةَ «الأخ الأكبر»، شديدةَ التواتُر في الرواية الثانية، ولا لأنّها تستعيدُ أيضاً شعارات الحزب الثلاثة، المُتكرِّرة في رواية أورويل، التي يُضيفُ إليها السياق الجَديد شعار «العربيّ الجيّد هو العربيّ الميّت»، بل لأنّ رواية واسيني الأعرج تُمدِّدُ ظلالَ الأنظمة الشموليّة وتُتابعُ توَغّلها في المُستقبل القاتم، كما لو أنّ الرواية تُتابعُ امتداداتِ الرّعب بَعْد مئة سنةٍ عن التاريخ الذي اعتلى رواية أورويل. ومن ثمّ، لا تستدعي الديستوبيا، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، روايةَ «1984» بوَصفها نصّاً غائباً وحسب، بل بوَصفها أيضاً نصّاً غائباً للديستوبيا. إنّهُ الرّعبُ الذي يَتجدَّدُ بَعد مئة سنة، أي بَعْد قرن مُنذرٍ بالأفُول وبالكارثيّ. الزاوية الثانية، هو أنّ رُعب الآتي في روايةِ «2084 حكاية العربيّ» يكادُ يكونُ واقعاً تضيعُ الحُدودُ الفاصلةُ فيه عن المُتخيَّل، كما لو أنّ مُتخيَّل الرواية لا يقومُ إلّا بتمديدِ الواقع الذي تماهَى مع مُتخيَّل الديستوبيا، بل فاقهُ وتجاوَزَهُ. إنّهُ وَضعٌ مُرعبٌ في ذاته، أي أنْ يَصيرَ الواقعيُّ مُنافساً لرُعب المُتخيَّل ومُنذراً بتجاوُز هذا المتخيَّل نفسِه. وهو ما يتداخلُ في الرواية بمَشهَدِ المَوت الجارف؛ المَوت المُفضي إلى الأفُول المُرعب. هل غدَت الديستوبيا، إذاً، خَصيصَةَ واقع مُرْعب يُخفي مِنْ توَقُّع ما يُمْكنُ أنْ يكونَ أسوأ منه؟ لقد صارَ الأسْوأ قادماً لا مِنَ الآتي، بل مِنَ الأخبارِ المُتابِعةِ للأحداث التي لا تنفكُّ تقع، ومِن وَضْع العلاقات الإنسانيّة بوَجهٍ عامّ، أي أنّ الديستوبيا اخترَقَت اليَوميَّ وغدَتْ جُزءاً منه.

■ خالد بلقاسم



تمثيلات «الديستوبيا» في الرواية المصريّة الجديدة

سرديّة مضادة لمدن الخراب

ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المُتلاحقة كان بمثابة ناقوس خطرٍ دالٍ على تحوُّلات بنيوية فارقة في التركيبة السوسيوثقافيّة رصدت إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالم مأمولٍ (يوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا Dystopia) تجري أحداثه الدموية على الأرض هنا أو هناك. وقد تأثَّر الأدب العربيّ المُعاصر، والرواية المصريّة على سبيل المثال، بهذه المُتغيِّرات؛ إذ أخذ الروائيون يستقون مادّتهم الروائية التخَييلية من الأحداث الجارية المُتسارعة التي تُنبئ عن سنوات قادمة من أزمنة المحاق وهيمنة «اللوياثان Leviathan» (الوحش البحريّ التوراتيّ) على العالم، إذا استعرنا تعبير راوي «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر...

- 1 -

في قصيدته الشهيرة المعروفة لدى قُرَّاء العربيّة باسم «الأرض الخراب» أو «الأرض اليباب - The waste land»، والمُهداة إلى صديقه «عزرا باوند Ezra Pound» عام 1922، كان الشاعر الإنجليزي «توماس ستيرن إليوت T. S. Eliot» (1888-1956) ذا بصيرة نافذة عندما تنبّأ بصورة العالم الذي تجلَّت ملامحه القاسية بعد الحرب العالمية الأولى مُنذِراً بالخطر والخوف، فبثّ في ثنايا قصيدته مفرداتٍ وصوراً شعريّة مُتخمَة بدلالات القرف والتقزُّز، كما صوَّر عالماً بشريّاً مُثقلاً بالخيبات والمرارات، يتَّسم الإنسان العائش فيه بسيماء الذعر المختلط بالشهوات العقيمة والترقُّب الذي ينتظر لحظة خلاص بيكيتية قد تأتي وقد لا تأتي. ليس بعيداً عن هذه الصورة ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المتلاحقة التي كانت بمثابة ناقوس خطر سياسيّ ومجتمعيّ يؤشّر على تعرّي الأنظمة الشمولية وتفاقم المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة وزيادة مديونيات الكثير من دول المنطقة العربيّة وصعود رغبات المجتمع الاستهلاكي في مقابل تراجع معدَّلات الإنتاجية المأمولة، فضلاً عن تفاقم المشكلات الاجتماعيّة مُمَثَّلةً في فشل المنظومة التربويّة وانهيار البنية الأسرية وارتفاع معدَّلات الجريمة والانتحار والأمراض النفسيّة، جنباً إلى جنب انتشار البطالة وقمع الحرّيّات وتراجع مفاهيم المواطنة لدى الشعوب وزيادة التطرُّف بأشكال وأساليب مختلفة. ولذا، لم يكن ثمَّة بدّ أمام الإنسان العربيّ من إشعال الثورات والانتفاضات بحثاً عن الحرّيّة والعدالة الاجتماعيّة الغائبة. وفي مقابل ذلك كلّه، أو بالتوازي أيضاً، كان ثمَّة صعود لافت للوسائط التكنولوجية ووسائل التواصل الاجتماعيّ (الافتراضي، لا الواقعي)، وغير ذلك من مؤشّرات دالة على تحوُّلات بنيوية في التركيبة السوسيوثقافيّة للمجتمع العربيّ، رغم اتساع شريحته الجغرافيّة. باختصار، كان ثمَّة تحوُّلات

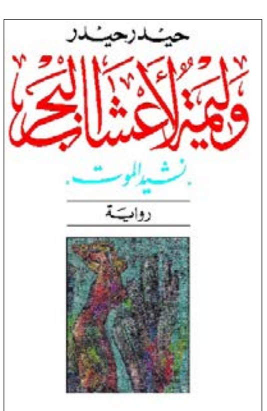


سوسيولوجيّة فارقة ترصد إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالم مأمول (يوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا) تجري أحداثه الدمويّة على الأرضِ هنا أو هناك.

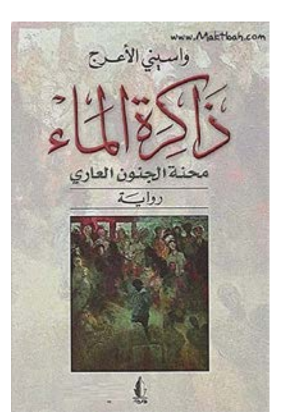
- 2 -

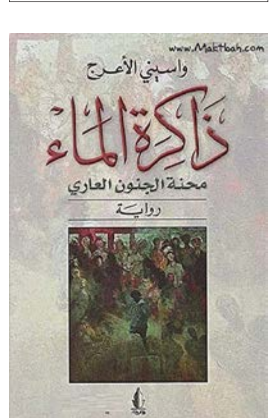
من هذه الزاوية السوسيوثقافيّة، تأثّر الأدب العربيّ المُعاصِر، والرواية المصريّة على سبيل المثال، بمتغيِّرات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة عِدّة؛ إذ أخذ الروائيون يستقون مادّتهم الروائية التخييلية من الأحداث الجارية المتسارعة التي تُنبئ عن سنواتٍ قادمة من أزمنة المحاق وهيمنة «اللوياثان Levia-than» (الوحش البحريّ التوراتيّ) على العالم، إذا استعرنا تعبير راوي «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، وهي رواية ديستوبية بهذا المعنى الواسع، تقترب معها كثيراً رواية «ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري» لواسيني الأعرج، على سبيل المثال لا الحصر، وروايات عربيّة أخرى ليس آخرها بالطبع (حرب الكلب الثانية) لإبراهيم نصر الله. في فضاء أشباه هذه الروايات العربيّة سوف تستحيل المدن العربيّة مدناً فاسدة خبيثة تنطوي على الكثير من السوداوية التي تهدّد مصير قاطنيها الذين يواجهون مستقبلاً غامضاً محفوفاً بالخوف والقمع والتنكيل والقبح وتوحُّش النزعات المادية الذي حفّز سلوكاتهم المجنونة، وغير ذلك من صفات ترتبط بمدن «ديستوبية» قبيحة ترزح تحت وطأة أنظمة شمولية، ديكتاتورية، لا تبتعد كثيراً عن مدن ما بعد الحرب التي رسمت تمثيلاتها السينما العالمية المُعاصِرة في الكثير من أفلام «Dystopian Movies» المعروفة في السنوات الأخيرة (نذكر منها على الأَقلّ «Automata» و«Monkeys 12» و«The Book of Eli»). بيد أن عدداً كبيراً من هذه الأفلام مقتبسٌ من روايات عالمية ذات مقروئية عالية مثل روايات «1948» و«مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل و«فهرنهايت 451» لراي برادبيري، يمكن اعتبارها، مع بعض الاحتراز، البداية الحقيقية للأدب «الديستوبي» في عالم السينما. لذا، يتناول أدب المدينة الفاسدة (أو الديستوبيا) مجتمعاً متخيَّلاً، مناوئاً لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصراً لمثالب الشرّ المُطلق والخراب والقتل والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر. أو هو، باختصار، عالم يتجرَّد فيه الإنسان من إنسانيته، ويتحوَّل المجتمع إلى قُطعان من مسوخ يناحر بعضها البعض. إذن، تتنوَّع عناصر الديستوبيا وتتراوح مصادرها بين القضايا











يتناول أدب المدينة الفاسدة (أو الديستوبيا) مجتمعاً متخيَّلاً، مناوئاً لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصراً لمثالب الشرّ المُطلق والخراب والقتل والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر. أو هو، باختصار، عالم يتجرَّد فيه الإنسان من إنسانيته



روايات صنع الله إبراهيم على وجه الخصوص من بين كُتّاب الستينيات تقترب كثيراً من مفهوم رواية «الديستوبيا» التي جسّدتها بدرجة عالية رواية (اللجنة- 1981) التي صاغت عالمها الروائي على خلفية من عالم كابوسي (كافكاوي) مشوب بالتجسُّس والتلصّص والقمع

السياسيّة والاقتصاديّة أو حتى البيئية (كما هو الأمر في تداول مصطلح «الإيكوتوبيا Ecotopia» أو اليوتوبيا البيئية). وهنا، يمكن للباحث أو الناقد أن يعثر على تمثيلات المجتمعات الديستوبية في سلسلة متنوِّعة من سرديّات الخيال العلميّ التي تستخدم القصص والروايات كمادّة معرفية وتأمّلية لتسليط الضوء على قضايا موجودة في عالمنا الواقعي، وهي قضايا ذات صلة بالمجتمع والبيئة والسياسة والدين وعلم النفس والقيم الروحية أو التكنولوجيا التي تتنبّأ بمستقبل البشر؛ ولذا تتخذ «الديستوبيا» غالباً شكل السرود الاستباقية التي تتكهَّن بمظاهر القبح الذي تنتجه آلات العولمة المتوحّشة من تلوُّث وفقر وانهيار مجتمعي.

- 3 -

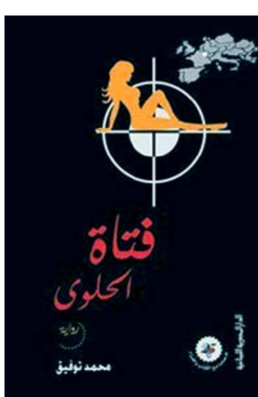
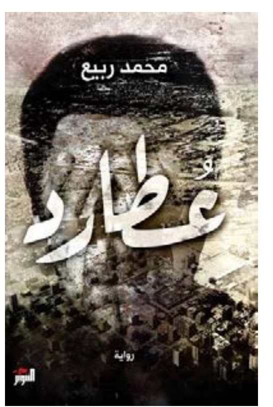
ثمَّة روايات كثيرة لكُتَّاب مصريين صدرت خلال السنوات الأخيرة. لكن الباحث أو الناقد أو المُؤرِّخ الأدبيّ المعنِي برصد بدايات «الرواية الديستوبية» في المشهد السرديّ المصريّ يمكنه تأصيل ثيمة «مدينة الخراب» -كما أفضّل أن أطلق عليها هنا- في روايات الستينيات التي اشتبكت عوالمها السرديّة مع رواية المدينة اشتباكاً ثرّاً رصده كتاب حسين حمودة (الرواية والمدينة: نماذج من كُتَّاب الستينيات في مصر- الصادر عام 2000) باستقصاء لافت للنظر، وقدَّم فيه تمثيلات سرديّة متعدِّدة ومتنوِّعة لصور المدينة المصريّة التي تتقاطع بعض فضاءاتها ومرجعياتها مع «مدينة الخراب»؛ منها على سبيل المثال لا الحصر صورة «المدينة والحرب» وصورة «المدينة الخالية» وصورة «المدينة الكابوس» وصورة «مدينة الخيال». بيد أن روايات صنع الله إبراهيم على وجه الخصوص من بين كُتَّاب الستينيات تقترب كثيراً من مفهوم رواية «الديستوبيا» التي جسّدتها بدرجة عالية رواية (اللجنة- 1981) التي صاغت عالمها الروائي على خلفية من عالم كابوسي (كافكاوي) مشوب بالتجسُّس والتلصّص والقمع. لكنّ ثمَّة اشتباكاً منهجياً يقع على مفهوم «الديستوبيا» الذي يجمع في فضائه المفاهيمي والاصطلاحي بين رواية الخيال العلميّ ورواية الخيال الحر (الفانتازيا) ورواية مدن الحرب ورواية التنبّؤ بفناء العالم البشري (أبوكاليبس Apocalypse). هذا من ناحيةٍ أولى. ومن ناحيةٍ ثانية، ثمّة اشتباك مفاهيمي آخر بين «أدب الديستوبيا» وتقنية الاستباق السرديّ، إلى الدرجة التي تجعل بعض الباحثين لا يفكِّرون في الديستوبيا ما لم تكن مقرونةً بتنبؤات مستقبلية واضحة ومباشرة. لكنني أرى حضور الديستوبيا، بأبعادها وتمثيلاتها السرديّة ومرجعياتها الثقافيّة المختلفة، حاضرةً في مرويّات مصريّة كثيرة، أفرزها تردّي الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة للإنسان، مثل (اللجنة) لصنع الله إبراهيم، و(الخالدية) لمحمَّد البساطي، و(عطارد) لمحمَّد ربيع، و(الطابور) لبسمة عبد العزيز، و(يوتوبيا) لأحمد خالد توفيق، و(نساء الكرنتينا) لنائل الطوخي، و(استخدام الحياة) لأحمد ناجي، و(فتاة الحلوى) لمحمَّد توفيق، وغيرها من الروايات الصادرة في السنوات الأخيرة.

- 4 -

في فضاء (الخالدية- 2005)، وهي المدينة الفانتازية ذات الحكايات التي لا تنفد، سوف تكون براعة الراوي





الذي يخلق مدينته على عينيه ليحارب مدن الفساد التي تحيط به من كلّ صوبٍ وحدبٍ. لكن زمام الخالدية سوف ينفلت من يديه، وينقلب الفساد المتخيّل إلى فساد ملموس يدفع ثمنه الراوي (خالق «الخالدية» من عدم)؛ لتكون نهايته موازية لنهاية اللعبة ذات الحبكة البيكتية الواضحة. أمّا في (فتاة الحلوى- 2015) التي تشبه بنيتها الثنائية رواية البساطي، فإن أزمتها الدرامية تنهض على ثيمة المطاردة أيضاً، لكن بعد سقوط صدام حسين، حيث يقرِّر «المخّيخ» (وهو عالِم مصري عبقري متخصّص في علوم الهندسة والرياضيات) الهروب من العراق؛ لأنه توصّل إلى طريقة تشييد مبانٍ خرسانية يمكنها حفظ المحطّات النووية العراقية من أي استهداف عسكري. لذا، يهرب المخّيخ من فضاء العراق الملتهب، عائداً إلى مصر، محمّلاً بنوستالجيا جارفة؛ ليستقر في بيت قديم يقع في حيّ متواضع من أحياء الجيزة، حتى لا يتمكّن متابعوه من ملاحقته عبر شبكاتهم وأجهزة



تختلف «الديستوبيا العربيّة» في بعض وجوهها عن ديستوبيا الآداب الأخرى التي تقوم تمثيلاتها على بناء حبكة سرديّة تدور في المستقبل استلهاماً لبعض نظريّات فيزياء المستقبل أو فرضيات الخيال العلمي، فيما تنهض رواية «الديستوبيا العربيّة»، على تشغيل طاقة الفانتازيا

تلصّصهم المذهلة المتمركزة في مدينة شارلوت بكارولينا الشمالية، حيث المكان المغلق يُوحي بملامح عالم إسمنتي، كأنه «دُشْمَة» عسكرية، هو «مركز الأشباح»، أو مركز العمليّات الذي أُعِدَّ خصّيصاً لمراقبة الشخصيّات المهمَّة علمياً وسياسيّاً في دول العالم الثالث؛ وذلك لخدمة أهداف استعمارية محض، سواء بغرض المراقبة الاستخباراتية أو تصفيتهم جسدياً إذا لزم الأمر.

في سياق ليس بالبعيد عن روايات البساطي وصنع الله إبراهيم ومحمَّد توفيق، تتحرّك رواية (يوتوبيا- 2008) لأحمد خالد توفيق، رغم كون عنوانها يشير إلى المدينة الفاضلة، لكنّ محتواها يُبئّر على مدن الفساد الديستوبية، فيقدِّم الراوي صورة متخيَّلة لمصر في المستقبل القريب، صورة تتكئ ملامحها على تفاوتٍ طبقيٍّ شاسع، وانتشار للفقر المدقع والجهل والمرض، مع تحذير من ثورات قادمة للجياع لا محالة، في ظلّ المدّ العمراني الذي تقوده طبقات الأغنياء عندما يشيّدون قصورهم في الصحراء المسوّرة بالأسلاك الشائكة وبوابات الأمن الإلكتروني المُحكم. وهنا، وعند إحدى البوابات يمكننا أن نتخيَّل طابوراً ممتدّاً في جوف الصحراء، يقف فيه الجياع والمرضى والعاطلون ومَنْ لا مأوى لهم، تشيّده رواية (الطابور- 2013) لبسمة عبد العزيز. ويمكن في السياق ذاته إضافة روايات (نساء الكرنتينا- 2013) لنائل الطوخي و(عطارد- 2015) لمحمَّد ربيع و(استخدام الحياة- 2016) لأحمد ناجي. في هذه الحزمة الروائية، تُصبح مدن الخراب (الديستوبيا) جزءاً من نسيجها الفنّيّ، لا مجرَّد إطار درامي، أو عنصر من عناصر الحبكة التخييلية، بل ثمّة مساحة للتمرُّد وفضاء للتجريب السرديّ، ومفردات تنتمي إلى لغة الحياة اليومية المندغمة بالحضور الطاغي لمشاهد العنف والقتل والعنف والجنس والفساد الأخطبوطي. ففي رواية (نساء الكرنتينا) التي تدور أحداثها في مدينة الإسكندرية خلال فترة زمنية تبدأ من الزمن الحاضر وتمتدّ حتى بلوغ عام 2067، سوف يتابع القارئ من خلال رحلة بطليها «علي» و«إنجي» سرديّة صادمة لصورة «المدينة-الكابوس» التي اعتاد الناس فيها على القبح والسفك والدماء، كأنها مرويّة تمثيليّة أو سرديّة مضادة لسرديّات الإسكندرية الكوزموبوليتانية الحاضرة في المخيّلة الجمعية بوصفها المدينة الساحلية المنفتحة على ثقافات الدنيا بأسرها. وهنا، ينبغي القول إن الرواية المصريّة الجديدة، في رأيي، لم تكن مدفوعة بقوة الرغبة السرديّة في إنتاج رواية «ديستوبية» تُحاكي مدن الخراب أو مدن الفساد المعروضة في ديستوبيا الرواية والسينما الغربيّة المتداولة، بل كانت منشغلة بهموم كُتَّابها الطامحين إلى فهم طبيعة التغيُّر السوسيوثقافي أو الجيوسياسيّ اللاهث للمجتمع المصريّ المنحدر نحو مستقبل غامض ككابوس طويل الأمد، حتى ولو عن طريق إنتاج مرويّات ساخرة تجريبية فانتازية طامحة إلى تخيُّل المستقبل الآتي.

- 5 -

في رأيي، تختلف «الديستوبيا العربيّة» في بعض وجوهها عن ديستوبيا الآداب الأخرى التي تقوم تمثيلاتها على بناء حبكة سرديّة تدور في المستقبل استلهاماً لبعض نظريّات فيزياء المستقبل أو فرضيات الخيال العلمي، فيما تنهض رواية «الديستوبيا العربيّة»، إن جاز الاصطلاح غير المستقر، على تشغيل طاقة الفانتازيا بكثافة وتخييل سرديّ منفتح إلى أقصى مدى. لكنّ الجامع المشترك بين هذين المظهرين من تمثيلات الديستوبيا هو التأكيد على غياب إنسانية الإنسان وانتشار مدن الإسمنت المعزولة عن الجماهير وتفشّي الفساد وهيمنة القمع السياسيّ ووأد الحرّيّات وانتهاك الخصوصيات، وغير ذلك ممّا تفرزه الرأسماليّة المُتوحشة التي تنبّأ بها راسل جاكوبي في كتابه (نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة).

■ د. محمد الشحات

محاصرون في منزل المرايا!

تجعل الديستوبيا صوت المرء مسموعاً، وتساهم في صياغة معارضة نقديّة تجاه الكثير من الظواهر، حتى تلك التي يبدو أننا غير قادرين على تغييرها. تقول بطلة «حكاية خادمة» في مرحلة مُعيَّنة: «في البداية كنت نائمة. هاكم كيف تركتُ كلّ هذا يحدث». بالطبع، الديستوبيا هي كتب فقط، لكنها تساعدنا على ألّا ننام، وأن نكون يقظين. ربَّما تعلّمنا شيئاً، وعلى الأرجح أنها تساعدنا على التقليل من شعورنا بالذنب إذا ما ارتكبت بحقنا وحشية جديدة ولم نتمكّن من صدِّها بوسائلنا وطاقاتنا المحدودة.



فور وصول ترمب إلى البيت الأبيض وإشارات موظفيه المستمرة إلى السياسات البديلة، ازدادت تصاعدياً مبيعات «1984» لجورج أورويل

في مقالٍ للشاعر مارك ستراند (1934 - 2014) نقرأ أنه: «لم يعد المستقبل كما كان من قبل»، أو ربَّما نعم، المستقبل هو بالضبط ما كان عليه من قبل، بمعنى أنه العودة الأزلية للأدوات المُستعمَلة، أو بالأحرى، المستقبل قد مضى وانقضى. بالنسبة لجزءٍ كبيرٍ من العالم العربيّ، فإن الانطباع السائد هو أننا محاصرون في منزل المرايا، حيث توهم المراحل المُضاعفة للانعكاس صورة العمق، لكنها ليست سوى نفس الصورة التي تكرِّر نفسها إلى ما لا نهاية، مع النتيجة الحتمية لأن نذهب ونصدم أنوفنا بالزجاج المصقول! وهكذا أصبحت حالة الطوارئ الدائمة هي القاع المستمر لليأس والكآبة. ستار شفاف للغاية لكي يتمكّن من إخفاء غضب واستياء وإحباط أولئك الذين يشعرون بأن المستقبل قد مضى، أي بمعنى أنه مرّ أمامنا كقطارٍ لا يتوقَّف، ويبدو أننا قد فقدناه إلى الأبد وعلينا أن نتدبَّر أمورنا الآن بشتى الطرق، سواء في أوطانِ اللجوء أو بين براثن من يعتبرك جزءاً من ممتلكاته الخاصّة، ويمكنه أن يحدِّد مستقبلك بطريقةٍ ربَّما لا تخطر على بال أحد. ليس من قبيل الصدفة إذن، بعد سنوات من الأزمات الطاحنة والبؤس الفكري، أن يعود الخيال العلميّ لاستكشاف الخطّ الأمامي لهذا الصدام الدمويّ بين الشعوب والسُّلطات التي ترزح على كاهله، في مختبر خصب حيث تعالج الرمزية المخاوف والآمال الجماعيّة والرغبات التي لا يمكن البوح بها.

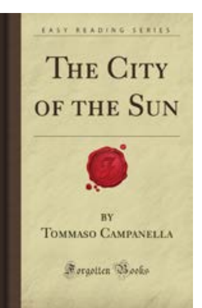
وللبيان فحسب، فإن كلمة يوتوبيا تنحدر من اليونانية، وتتألَّف من ou (لا) وtopos (مكان)، إشارة إلى مكان غير موجود، لا أثر له على الخريطة، وهو ما ابتدعه

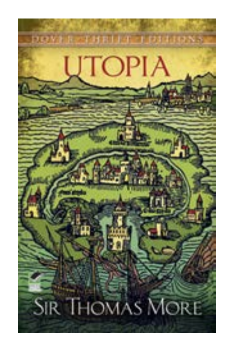


توماس مور في عام 1516 في كتابه المُسمَّى «اليوتوبيا»، أطروحة تسعى إلى تتبُّع أثر الحوارات الأفلاطونية، وتتخيَّل دولة تعمل بشكلٍ مثالي. منذ ذلك الحين، أصبحت هذه الكلمة مرادفة للعمل الأدبيّ الذي يقترح نموذجاً مثالياً وإيجابياً، ولكنه لا يزال غير قابل للتحقيق، وربَّما من المُحال تحقيقه.

مثال كلاسيكي آخر هو كتاب «مدينة الشمس» لتومّاسو كامبانيلا (1602)، المتهم بالهرطقة والتآمر على الكنيسة، لكن من المعروف أنه حيث توجد الشمس، هناك الظلّ أيضاً، فبعد قرونٍ قليلة من ولادة «المدينة الفاضلة»، خرجت إلى النور الديستوبيا أيضاً، «المدينة الفاسدة»، لكي تكتمل الصورة وليبدأ سيزيف عمله الأزلي بلا كلل. ومع انتقال الفكر الحديث نحو المُعاصَرة، لم يكن منظور المستقبل مرتبطاً بالتقدُّمية والأمل فقط، ولكن أيضاً بالإحباط والمخاوف. وإذا كان القرن العشرون، قد ابتدأ بروايات مثل «العالم الجديد» لألدوس هكسلي (1935)، «1984» لجورج أورويل (1949) أو «فهرنهايت 451» لراي برادبري (1953)، فإن السنوات الأخيرة بدأت تشهد ميلاً شديداً نحو هذا النوع الأدبيّ الجديد، لاسيما بعد السياسات العبثية للقوى العُظمى إزاء الأزمات الطارئة، وفي مقدّمتها موضوع البيئة الذي لم يعد يحتمل أي تأجيل.

ولم يكن العالم العربيّ بمنأى عن هذه التطوُّرات، فرواية «الجليل والصعلوك» لمحمَّد سالم تتحدَّث عن قرية خيالية تعيش في طغيان مستشرٍ، ورواية «عطارد» لمحمَّد ربيع تتحدَّث عن مصر في المستقبل الذي ينتظرها. وهناك كذلك روايتا «يوتوبيا» و«في ممر الفئران» لأحمد خالد توفيق، حيث تناقشان صوراً مستقبلية سوداوية للانقسامات الطبقية الشديدة في مصر والعالم، استناداً إلى مصادر القوة والنفوذ في المجتمع. في مقالٍ نُشر في الصيف الماضي في مجلّة «نيويوركر»،







تتحدَّث جيل ليبور، أستاذة التاريخ في جامعة هارفارد، عن «عصرٍ ذهبي جديد من الخيال الديستوبي»: يكفي أن نفكِّر فقط في النجاح المُتجدِّد لـ«حكاية الخادمة» لمارغريت آتوود، التي تحوَّلت إلى مسلسل تليفزيوني نال استحساناً كبيراً، ولكن أيضاً «لعبة الرغبة، اللاعب الأوّل جاهز»، حيث يُتخيَّل فيه عوالم دمّرتها الكوارث الطبيعية والحروب الأهلية. هذه الأخيرة على وجه الخصوص، موجَّهة -حسب ليبور- «للقُرَّاء الذين يشعرون بالخيانة من عالم بدا أكثر جاذبية عندما كانوا صغاراً».

ممّا لا شكّ فيه أن ازدياد العناوين الديستوبية، التي ترسم بدقة مستقبلاً، حيث تهيمن فيه الحالات الأكثر كارثية ووحشية، هو انعكاس واضح لعصرنا الذي هزته التناقضات والشكوك. تستشهد ليبور بحقيقة موضوعية لإثبات ذلك: فور وصول ترمب إلى البيت الأبيض وإشارات موظفيه المستمرة إلى السياسات البديلة، ازدادت تصاعدياً مبيعات «1984» لجورج أورويل، الرواية التي ابتدعت لغةً جديدة وابتكرت مفهوم «الأخ الأكبر»، في إشارة واضحة إلى طاعة «القائد - الفرد والمستبد» في الأنظمة الشمولية.

ولكن ما هي الديستوبيا، وما هي المواضيع التي تتطرَّق إليها اليوم؟ تتحدَّث «حكاية خادمة» لأتوود (1985) عن حكومة استبدادية تحرم المرأة من الحقوق المدنية وتقدِّمها كأدوات إنجابية بحتة، وتتخيَّل «مؤامرة ضدّ أميركا» لفيليب روث (2004) بعداً تاريخياً بديلاً (Ucronia - Alternative story) سقطت فيه الولايات المتَّحدة في أيدي النازيين، ورواية «الدائرة» لداف إيغّرز (2013) تجري فصولها في عالم تصبح فيه الشبكة الاجتماعيّة فضاء لتفشي الخنوع واليأس. وعند الحديث عن الأدب البصري، فإن «الفصول الأربعة» لـ«المرايا السوداء» (منذ 2011 إلى الوقت الحاضر) تضع أمام المشاهدين الطرق المختلفة التي تحبط بها التكنولوجيا إنسانيتنا. السياسة والتكنولوجيا والبيئة والحقوق المدنية، كلّ هذه المواضيع تشبه المرآة المشوهة لأعمق مخاوفنا، وكذلك تجاه القضايا التي ينقسم رأينا العام بشراسة حولها.

وقد ولد النوع الأدبيّ لليوتوبيا ليس فقط كتمرين جدلي وفلسفي، ولكن كاقتراح عملي للحكم (كان توماس مور نفسه، قبل أن تحلّ به المصائب، مستشاراً لملك إنجلترا هنري الثامن). وبدلاً من ذلك، ولدت الديستوبيا كأُطْروحة تتجاوز، في الغالب، تقديم نوع معيَّن من الخيال العلميّ والاجتماعيّ-السياسيّ، إلى التحذير من الانحرافات المحتملة لتقدُّمنا. هناك مَنْ يجادل بأن «المدينة الفاسدة» ليست سوى طريقة متشائمة لرؤية الواقع، وبالتالي تمرين فكري يحاول إسباغ التطرُّف على المواضيع التي يعالجها. إلّا أن الواقع، والأحداث الدامية التي عصفت بمنطقتنا، تثبت دون أدنى شكّ، أن الديستوبيا وجدت موطأ قدم لها، راسخا ومدعوما بصورٍ تثير الاشمئزاز لمدى الوحشية التي يتعرَّض لها الإنسان. وتبدو الآن الخشية واضحة من أن يكون الارتداد أعنف وأقوى ممّا أقترفه لاعبو «المدينة الفاسدة»، إلّا إذا تمكَّنت الحكمة، بطريقةٍ ما، من أن ترقى على غريزة الانتقام لوضع حدٍّ لهذا العنف الذي تجاوز حتى أكثر التخيّلات جموحاً.

لا مفرّ إذن من الاعتراف بأننا نعيش حقبة كلاسيكيّة من الديستوبيا الواقعية، التي وجدت ألف مبرِّر لاستمرارها، مع ما يحيط بها من فسادٍ وبطش وانقسامات مجتمعيّة، نتيجة سياسة ما انفكت تعبث بكلّ المكتسبات...

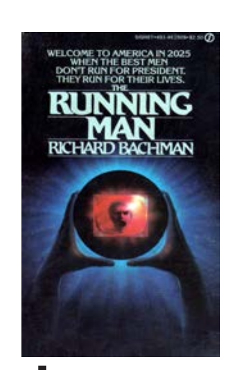
■ يوسف وقاص


FM

أدب المدينة الفاسِدة

سيمفونيات العالم الجديد

تنتمي الأعمال السردية التي تتخيّل عوالم مستقبلية قاتمة، تقاسي فيها الإنسانية بسبب سيطرة الأنظمة الاستبدادية التي لا تترك شاردةً تفرّ من مجال رقابتها على كلّ مناحي الحياة، إلى ما يُسمَّى بـ«أدب الديستوبيا» أو «نقيض اليوتوبيا» أو أيضاً «أدب المدينة الفاسِدة». ويعتبر كلّ من «ألدوس هوكسلي -Huxley Aldous» و«جورج أورويل - George Orwell» بمثابة رائدي هذا النوع الأدبيّ؛ وذلك بالنظر إلى أنهما معاً كانت لديهما نظرة ثاقبة قادرة على اختراق حُجُب المستقبل، وتوقّع ما يمكنه أن يكون واقعاً في الغد، غير أنه بالنسبة إليهما معاً واقع كابوسي قاتم لا يُطاق.. ومثلما خرج النوع القصصي مكتملاً من قصّة المعطف للعملاق الروسي «نيكولاي غوغول Nicolas Gogol»، كذلك خرج من معطف «أورويل»، و«هوكسلي» أدب المدينة الفاسدة مكتمل الأركان. في هذا السياق، يأتي هذا المقال[1] لتسليط الضوء على الامتدادات التي عرفها هذا النوع الأدبيّ .



من الضروري أن نعود إلى قراءة «فهرنهايت» بعد قراءة «1984»، وذلك بالنظر إلى وضوح علاقات التأثير والتأثُّر بينهما، من خلال الحضور الطاغي للشاشات، والحكم على الأدب بعدم أهمِّيته، وكذا فكرة أن الكتب العظيمة لا تفنى بتدميرها، بل تبقى خالدة في العقول

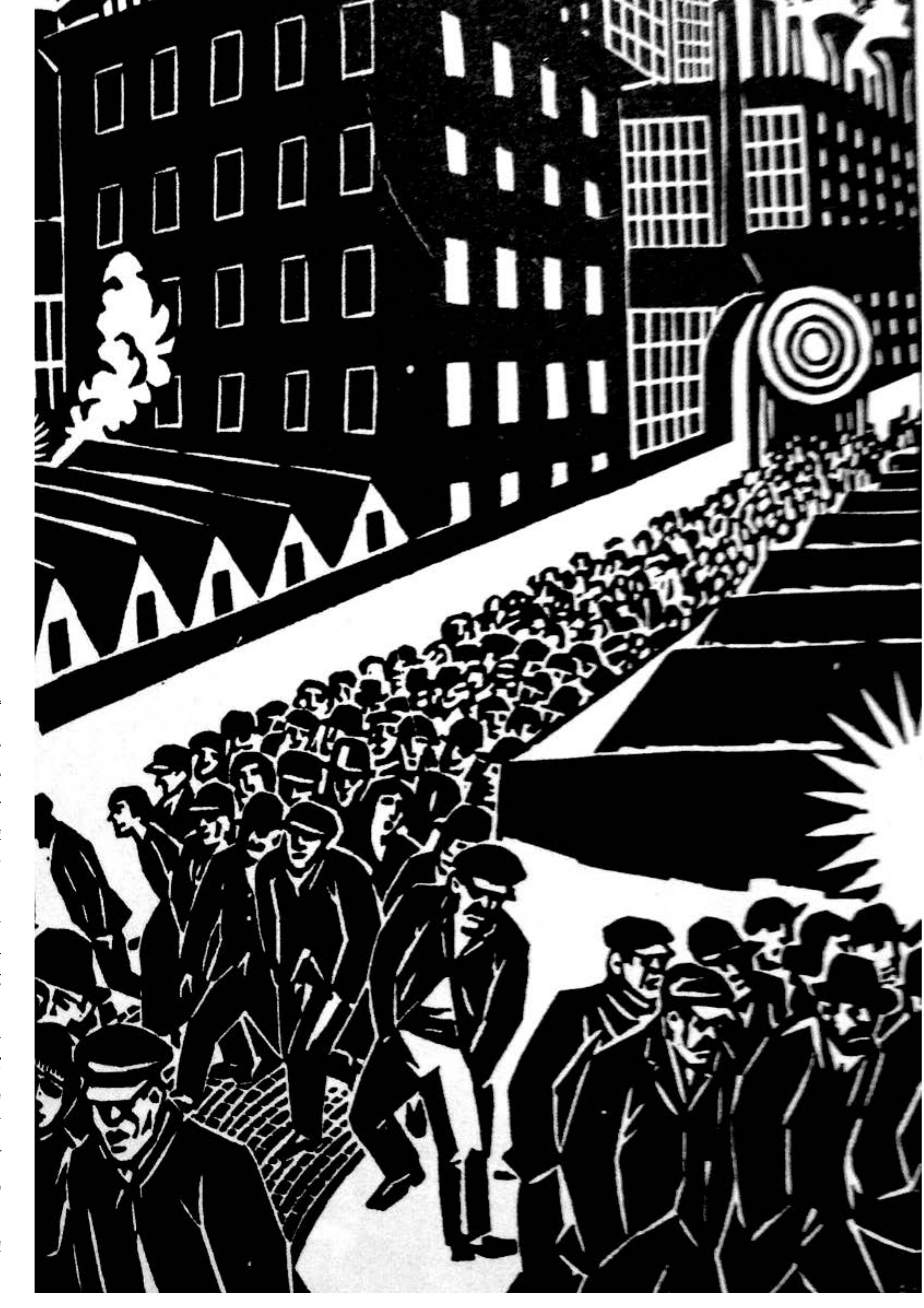
لم يبتكر «أورويل» و«هوكسلي» أدب المدينة الفاسدة، وإنما منحت (رواياتهما) أفضل العوالم[2] (الصادرة سنة 1938)، و1984 (الصادرة سنة 1948) لهذا النوع قوته وأهمِّيته؛ وذلك من خلال إرساء قواعده الأساس التي تتجلَّى أساساً في عالم يبدو مثالياً من الناحية الظاهرية، غير أنه يخفي كابوساً استبدادياً ممثلاً في شخص تتجاوز تطلعاته كلّ الحدود. رجل تتيح له امرأة، في غالب الأحيان، التعرُّف على قساوة العالم، قبل اعتقاله الحتمي (على يد أتباع النظام الاستبدادي). أثناء الاعتقال، يتكلَّف (محقّق) مثقَّف ومتعصِّب للنِّظام بسحق الحجج الواهية التي يسوقها البطل عبر حجج بالغة الحصافة؛ وذلك حتى يبقى كلّ شيء على ما يُرام في أحسن العوالم (على حدّ رأيهم).

نجد مثل هذه الخطاطة (السردية) في رواية فهرنهايت (451) (الصادرة سنة 1953) لـ«راي برادبوري -Ray Bradbury»، والتي درجنا على التطرُّق إلى تحليل إطارها (السردي) (المتمثِّل في عالم يحظر الكتب حظراً مطلقاً، وهو ما يسخر منه الناس الذين يدمنون على مشاهدة التلفاز)، متناسين أهمّ ما فيها؛ ونقصد بذلك لغتها الشعرية التي تُعتبر في حدّ ذاتها بياناً إنسانياً؛ بل هي أيضاً بمثابة ترياق لمعالجة الإدمان على الشاشات؛ سواء تلك المذكورة في الرواية، أو تلك الموجودة في سنوات الخمسينيات، والتي استلهم منها الكاتب موضوع روايته. وهكذا، من الضروري أن نعود إلى قراءة فهرنهايت بعد قراءة 1984؛ وذلك بالنظر إلى وضوح علاقات التأثير والتأثُّر بينهما، من خلال الحضور الطاغي للشاشات، والحكم على الأدب بعدم أهمِّيته، وكذا فكرة أن الكتب العظيمة لا تفنى بتدميرها، بل تبقى خالدة في العقول.

يرفض مجتمع 1984 الحبّ والعلاقات الحميمية إذا لم يكن هدفها الوحيد هو إنجاب الأطفال. أمّا في أفضل العوالم فقد فصل المجتمع الحب، الذي أصبح ممنوعاً، عن العلاقات الحميمية؛ بحيث أصبح الحبّ مجرَّد مسرحية إيمائية. ولا مِراء في أن تأثير هذه النصوص يبدو شديد الوضوح على الأميركي «روبيرت سيلفيربيرغ Robert Silverberg» في فترة تحرير العلاقات الحميمية داخل الولايات المتحدة الأميركية؛ حيث إنه تخيَّل كابوساً مُحكماً في (مجموعته القصصية ذات الحبكة المترابطة) العالم من الداخل، يتمحور حول أن البشريّة أصبحت تقطن في أبراج عالية تمتد عمودياً لكيلومترات متعدِّدة؛ بحيث يعيش الأقوياء في الأدوار العلوية، في حين يشغل العمال الأدوار السفلية. تسود داخل هذه الأدوار السفلية حرّيّة جنسية مطلقة؛ فرغم أن الزواج قائم إلّا أن الكلّ يمكنه أن يقيم علاقة حميمية مع الكلّ، بدون أن يكون لأحد الحقّ في الاعتراض. وبسبب هذا الانحلال (الأخلاقي) الإجباري يبرز جحيمٌ استبدادي تُمنع فيه الغيرة منعاً باتاً، ويكون فيه الفرار مستحيلاً، ويعاقب فيه الخارجون عن القانون بالإعدام.

كان من الممكن للأعمال السردية التي تصوِّر المدينة الفاسدة أن تختفي مع الأنظمة النازية، والفاشية، والشيوعية، غير أن تعاظم دور تكنولوجيا المُراقبة والتقاط المعطيات، وتزايد المخاطر المناخية والبيولوجية قدَّم لها (أي لهذه الأعمال السردية) فرصة جديدة للانبعاث من جديد. وعلى هذا الأساس، تتخيل رواية المنطقة الخارجية «La Zone du dehors» لصاحبها «ألان داماسيو Alain Damasio» مجتمعاً يخضع لمراقبة مطلقة؛ بحيث يتكفَّل أفراده بتقويم بعضهم البعض. كما

كان من الممكن للأعمال السردية التي تصوِّر المدينة الفاسدة أن تختفي مع الأنظمة النازية، والفاشية، والشيوعية، غير أن تعاظم دور تكنولوجيا المُراقبة والتقاط المعطيات، وتزايد المخاطر المناخية والبيولوجية قدَّم لها فرصة جديدة للانبعاث من جديد



يمكن أن نذكر بعض الديستوبيات التي تستند إلى فكرة الزيادة في عدد المواليد؛ وذلك من قبيل أبناء الرجل (Les Fils de l'homme) للروائية «فيليس دوروتي جيمس P.D.James» التي تركّز فيها على معاناة كلّ سكّان الكرة الأرضية من العُقْم، وأيضاً (رواية) «الخادمة القرمزية - La Servante écarlate» للروائية «مارغاريت أتوود Margaret Atwood».
لقد أصبح أدب المدينة الفاسدة نوعاً أدبيّاً قائماً بذاته، خاصّة بالنسبة إلى الشباب، ويرتبط ذلك بدون أدنى شكّ بإحساسهم الصبياني المزدوج بأن العالم برمّته ضدّهم من ناحيةٍ أولى، وبأنهم قادرون من ناحيةٍ ثانية على إنقاذه. لذلك نجد مجموعة من السلسلات الأدبيّة قد ركَّزت على هذا الموضوع، مثل مختلفة (Divergente)، والدليل (L'Epreuve)، والذميمات (Uglies)... وأشهرها على الإطلاق «مباريات الجوع - Hunger Games» للأميركية «سوزان كولينز Suzanne Collins»؛ حيث يتأسَّس المجتمع على العَوَز ويتسلَّى بما يشبه ألعاب السيرك التي يكون أفرادها من الشباب. والملاحظ أنَّ عدداً من القُرَّاء لاحظ تشابهات عدّة بين ملحمة مباريات الجوع والرواية اليابانية «معركة ملكية - Battle Royale» التي يتصارع فيها مجموعة من المراهقين حتى آخر الرمق. زد على ذلك أن هذه الرواية تنسج علاقات اتِّصال من نواحٍ عدّة مع رواية «الهارب - The Running Man» للأميركي «ستيفن كينغ Stephen King»؛ حيث يشارك مجموعة من الأفراد في مباريات تليفزيونية خطيرة حدَّ الموت، تحت أنظار العالم بأكمله. كذلك، تأثَّرت هذه الرواية بشكلٍ واضح بقصّة «ثمن الخطر - Prix du danger» للأميركي «روبيرت شيكلي Robert Sheckley».
وهكذا، من الجليّ أنه كما تتناسل الأنواع الأدبية من بعضها البعض، كذلك يحدث هنا مع «أدب المدينة الفاسِدة».

■ أليكسي بْرُوكا

□ ترجمة: نبيل موميد

الهوامش:
1 - مصدر النص المُعرَّب:
Alexis Brocas, «Dystopies Symphonies du nouveau monde», Le Nouveau Magazine Littéraire, N: 22, Octobre, 2019, pp: 34-35-36.
2 - تُرجمت هذه الرواية إلى العربيّة بعنوان عالم جديد شجاع، من توقيع «مروة سامي»، غير أنِّي آثرت اقتراح العنوان الجديد أعلاه؛ بالنظر إلى أن الرواية تتحدَّث بالفعل عن عالم ينظر إليه حُكامه على أساس أنه أحسن العوالم الممكنة وأفضلها.

ديستوبيا الواقع العربيّ!

ما يلاحظ على رواية الديستوبيا العربيّة أنها تشقّ طريقاً خاصّاً منفصلاً ومتّصلاً بالديستوبيا الغربية، فهي لا ترتمي في أحضان الخيال العلميّ المحلق، كما إنها لا تكتب من باب الترفيه، إنما تتأسّس على نوعٍ من الالتزام بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ لوطننا العربيّ، ولا تنفصل عنه، إنما تحذّر من مغبة استمراره وديمومة ترديه...

ظهرت رواية الديستوبيا الغربية (رواية المدن الفاسدة) في أحضان أدب الخيال العلمي من ناحيةٍ، كما ارتبطت بفترات القلاقل والحروب التي سادت الغرب إبّان القرن العشرين من ناحيةٍ أخرى، ولَعَلّ رواية جورج أورويل 1984 التي نشرت 1949 هي الرواية العمدة في هذا الصنف من الروايات الذي يعرف بأدب المدينة الفاسدة، وحين بدأ يظهر هذا النوع الروائي في أدبنا العربيّ لم يكن محطّ اهتمام النُقّاد والدارسين الأكاديميين، اكتفاء بنسبته إلى أدب الخيال العلمي الذي هو في نظر الكثيرين أدب من الدرجة الثانية، وحين تلقفت المعاجم الأدبيّة هذا المصطلح لم تجد من النماذج العربيّة ما يفي بالغرض فاكتفت بشرح دلالته السائدة في الغرب، ففي معجم السرديات نجد هذا الجمع بين رواية الديستوبيا واليوتوبيا ورواية الخيال العلمي في بوتقة واحدة تحت مُسمّى رواية الاستباق، بناء على البعد الزمني المفارق للزمن النصّ، ويشير إلى أنه بموازاة رواية الخيال العلمي التي تقتحم عوالم مستقبلية عجيبة، قد تقحم رواية الاستباق قارئها في عالم يسوده الخوف والكره والجريمة وتعمره كائنات غريبة تنتمي إلى كواكب أخرى... وبذلك تجمع رواية الاستباق بين منزعين متناقضين في الذات الإنسانية، لكنهما متكاملان هما: الحاجة إلى العجيب من جهةٍ والقلق من جهةٍ ثانية»[1]، ربَّما وجدت الديستوبيا الغربية في كلّ من المجتمع الرَّقميّ والواقع الخائلي رافداً إضافياً يبشّر بمزيد من الانتشار لهذا النوع من السرد التنبؤي المخاتل للواقع والمستقبل معاً، كما أن السينما تكفّلت بتعذية هذا النوع وفتح شهية الكُتّاب لخوض غمار تجارب روائية تفتح المخيلة إلى أقصى مدى،كما أنه يتخفّف من مؤنة الواقع وثقله دون أن ينفصل عنه .

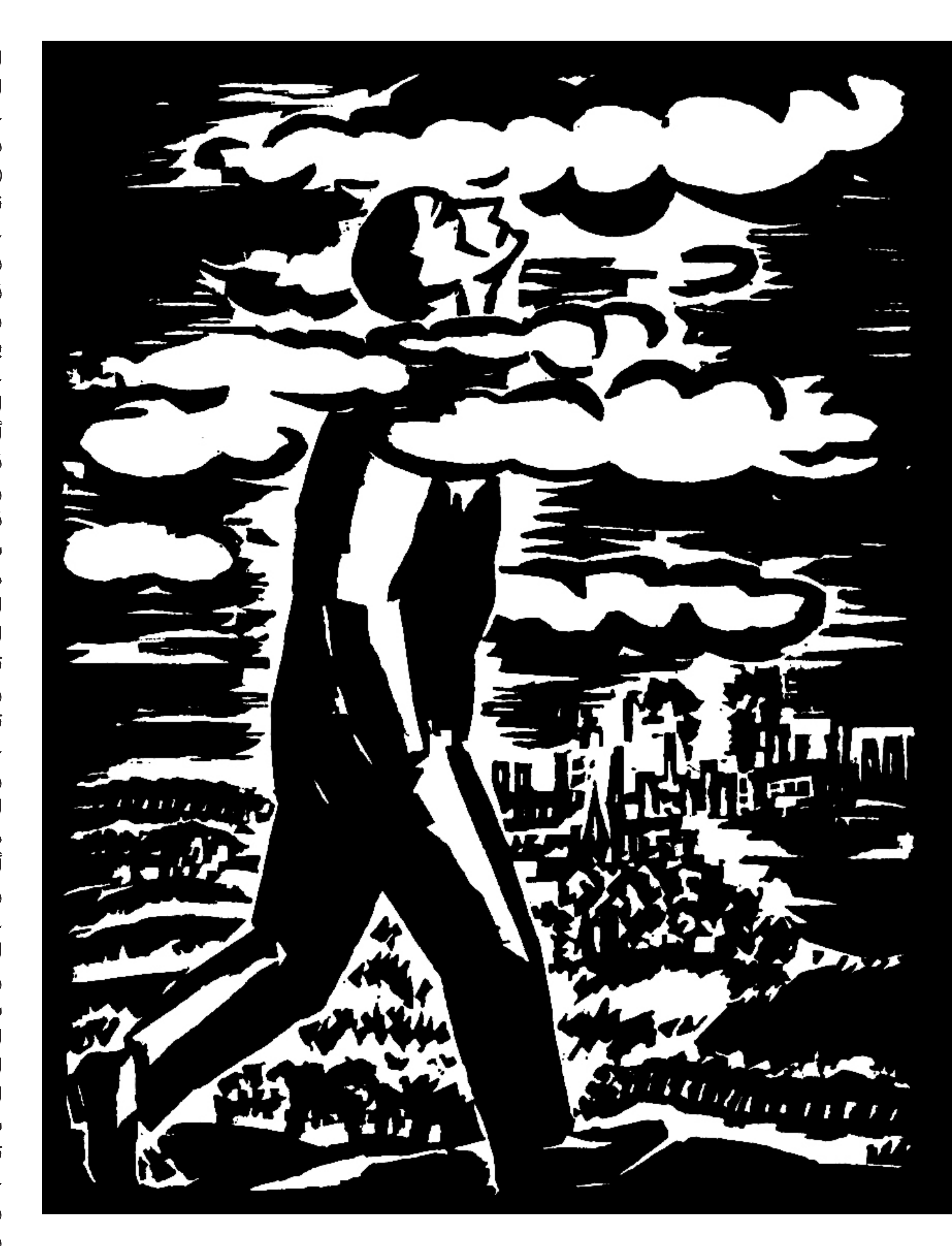
بالنسبة لمصطلح «الديستوبيا - Dys-topia»، وهو المقابل النوعي لأدب المدينة الفاضلة (Utopia)؛ نجد أنه يوناني الأصل ويعني المكان الخبيث أو الفاسد، ورواية الديستوبيا عادة ما تعكس الواقع الاجتماعيّ، السياسيّ المُعاصِر، وتتنبأ بأسوأ سيناريوهات سواء على المستوى الاجتماعيّ أو السياسيّ أو العلميّ، فهي تعكس دائماً مخاوف البشريّة من المستقبل بناء على ركائز من الواقع، وتشكل بالسرد مجتمعاً مخيفاً تسوده الفوضى، وتحكمه آلة القمع والقهر والمراقبة المستمرة.

ورواية الديستوبيا العربيّة لا يزيد عمرها على عقدين من الزمان، وخلالهما ظهرت عشرات روايات الديستوبيا في دور النشر العربية، بعضها حقَّق نجاحاً كبيراً على مستوى القراءة أو الفوز بجوائز أدبية رفيعة أو دخولها إلى عالم السينما، وهناك عشرات الأسماء لروائيين كبار خاضوا هذا المضمار أمثال، أحمد خالد توفيق وعز الدين فيشر وواسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله وسعود السعنوسي وبثينة العيسى ومحمَّد ربيع...

ومن أبرز ما يلاحظ على رواية الديستوبيا العربيّة أنها تشق طريقاً خاصّاً منفصلاً ومتّصلاً بالديستوبيا الغربية، فهي لا ترتمي في أحضان الخيال العلمي المحلق، كما أنها لا تكتب من باب الترفيه، إنما تتأسّس على نوع من الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي، ولا تنفصل عنه، إنما تحذِّر من مغبة استمراره وديمومة ترديه، لقد وُلِدَ هذا النوع في أتون الانتفاضات العربيّة المشتعلة، والتحوُّلات المتسارعة التي لم تدر بخلد أحد، والتغيُّرات متوالية تصيب العقل البشريّ بالحيرة والقلق، وتدعو المُثقَّف للتساؤل وماذا بعد؟ هذا التساؤل الحائر هو لُبُّ رواية الديستوبيا كلّ من موقعه وحاسته وهمومه، فلم يكن السعنوسي بعيداً عن تخوُّفه على مستقبله في «فئران أمي حصة»، ولم يكن خالد توفيق بعيداً عن مصر في أزماتها وتفاوتها الطبقي الشاسع في «يوتوبيا»، ولم يبتعد إبراهيم نصر الله عن فكرة المقاومة والتحوُّل ما بين ذاتين:



في هذه الرواية تتواصل الحرب ضدّ الكتب وضدّ الخيال الذي يصبح مرضاً وتهمةً على مَنْ تظهر عليه أعراض المخيلة



المقاوم والمهادن المُتطرِّف في «حرب الكلب الثانية». ولم ينفصل واسيني الأعرج عن قضية الشرق والغرب في روايته «2084 حكاية العربيّ الأخير»، وإنْ بدا للعيان أن كاتب الديستوبيا منفصل عن واقعه، ومرتمٍ في حضن المستقبل وتهاويمه، فإنه يظلّ منغمساً في واقعه الذي يملي عليه مستقبله وتوقعاته له.

وكثيراً ما تُبنى الروايات الديستوبية على تحديد زمني ومكاني قابل للتجاوز على نحو ما قام به خالد توفيق أو محمَّد ربيع في «عطارد»، أو سعود السعنوسي في «فئران أمي حصة». حيث المدى الزمني محدود لا يتخطّى عدّة سنوات، حتى يتخطّى زمن القراءة زمن الأحداث، وهو يكشف عن إشكالية من إشكاليات هذا النوع، على مستوى القراءة والنقد، إذ إنها تظل فضاء مفتوحاً لوضع اليد على كثير من الجروح القابلة للانفجار، ويتحوَّل المدى التاريخي إلى مجرَّد إطار خادع خالٍ من الدلالة.

في رواية «حارس سطح العالم» (2019) لبثينة العيسى[2] تستوقفنا نسخة مستحدثة من الديستوبيا تقوم على التناص والحوار مع شخصيّات روائية من الروايات العالمية مثل زوربا وأليس وبينوكيو والأخ الأكبر، ومن خلال هذه الخلطة الروائية يظهر العالم في حرفيته وهجومه على المجاز من خلال حارس سطح العالم أو سطح اللُّغة، حيث نجد أن الصراع المحموم بين عالمين، قديم تمَّ محوه بكلّ آلياته وأدواته ومظاهره، وعالم جديد تم بناؤه وفق قواعد جديدة، ليست اجتماعيّة، ولكن سياسيّة وفكريّة وثقافيّة وفي القلب منها اللُّغة، حيث إن أهمّ مظاهر التغيُّر التي تؤكِّد على طبيعة العالم الجيّد هي اللُّغة والخيال والانتقال من تعدُّد المعنى إلى أحاديته أو حرفيته ولا يمتلك هذا المعنى إلّا السلطة، تلك السلطة التي تمتلك وحدها حقّ التأويل وتحجر على المعنى وتؤكد على أحادية العلاقة ما بين الدال والمدلول في اللُّغة السائدة مع تدجين ومحو كلّ مَنْ تظهر عليه أعراض مغايرة تخييلية أو تأويلية، ومن هنا كان الأطفال هم أكثر الفئات عرضةً للتعذيب والتهديد بدعوى العلاج من مرض اسمه الخيال.

وفي تلك الرواية التي تمثّل انعطافة سريعة في الديستوبيا العربيّة تتجسَّد اللُّغة الأيقونية في جمودها، تلك اللُّغة التي يتطابق فيها الدال على المدلول ليصبحا شيئاً واحداً، أو سطح مستوى لا عمق له، ولا يملك ترف الاحتمالية أو إمكانية التنوُّع، حيث يتوارى الخيال وتُمحى المجازات والصور والرموز وتظهر فقط الأيقونة، وخطورة عملية الأيقنة أنها مكتفية بذاتها، معناها وتفسيرها بداخلها ولا شيء آخر، وفي دائرة أوسع يمثّل انتزاع المعنى والقدرة على القراءة والتأويل بمثابة انتزاع لإنسانية الإنسان وقتل لأبرز خصائصه القائمة على الوعي والخيال، وهدم بنائه الحضاري لصالح نسخٍ مكرَّرة لا تحتمل التأويل، فتحل اللُّغة الأحادية أو الواحدية بتعبير عبد الوهاب المسيري محلّ اللُّغة المجازية، وتنقطع صلة الإنسان بما حوله من خلال عملية أيقنة

GEORGE ORWELL
1984

مستمرة تنتصر للآلية على حساب الأبعاد الإنسانيّة الحقّة، ومن هنا كانت محاولات العالم الجديد في السيطرة على اللُّغة وتدجينها، وتأكيد حرفيتها، حيث اللُّغة الجديدة الجامدة أحادية المعنى هي العالم، وحارسها هو حارس سطح العالم، الذي يحول دون أن يكون ثمّة عمق أو إمكانية اختيار أو تنوُّع ليبرز نوع جديد من القمع والاستبداد، ويتجلّى العنف اللُّغوي في أبشع صوره وهو السيطرة على اللُّغة وتسطيحها وامتلاك المعنى، وبالتالي امتلاك الإنسان ذاته وتدجينه، ذلك أن الخيال ينزع دائماً إلى الخروج والتمرُّد وإعادة رؤية الأشياء بمنظورٍ مختلف بما يتضمَّنه من دعوة إلى النظر إلى العالم بعين مختلفة بعيداً عن حرفية المعنى أو عرفية الدال، وكلّما ضاقت المسافة بين الدال والمدلول، ظهر التعصب والتشدُّد والانتصار لأحادية المعنى وتفريغ النصوص بشتّى أشكالها من فاعليتها الحضارية وإمكاناتها القرائية على درج التأويل. لذلك كانت الحرب داخل الرواية متواصلة ضدّ الكتب وضدّ القراءات المُغايرة وضدّ الخيال، ومن خلال حراس اللُّغة والمفتشين وغيرهم يتم تنقية وحرق الكتب المخالفة ويتم تدجين النصوص وتفريغها من محتواها أو من معانيها لصالح معنى واحد تفرضه السلطة وتؤكِّد عليه، وعليه فقد أصبح الخيال مرضاً وتهمةً على مَنْ تظهر عليه أعراض المخيلة وأن يؤخذ إلى مراكز إعادة التأهيل التي لا يخرج منها مُعافي، وإنما يخرج بلا ذاكرة أو يخرج ميتاً، وهذا هو مصير ابنة حارس اللّغة الذي أفضى به الحال إلى الجنون والانتحار حرقاً بالنار، مثله مثل الكتب التي يتم منعها.



إن النظر بإمعان للبنة الأساسيّة للرواية القائمة على منع الخيال والدعوة إلى حرفية اللُّغة وإلغاء المسافة بين الدال والمدلول يكشف عن عمق المأساة التي يمكن أن يعيشها المجتمع وتأكيد على خطورة أحادية الصوت وتجبره، حيث تتحوَّل السلطة إلى إله ويتحوَّل المواطن فيها إلى آلة، حيث الجمود وقتل روح الاجتهاد وإمكانية التطوُّر والتجديد، ومن ثَمَّ موت القارئ والنصّ معاً .

قد يحسب البعض أن هذا الأمر هو محض ديستوبيا تخييلية ليس لها أصل في الواقع، لكننا لا نعدم في عالمنا المُعاصِر وما قبله مَنْ دعا لمثل هذا النوع من السيطرة على المعاني والتأويل، خذ مثلاً رجال الدين في كثيرٍ من الأحيان أو استمع لدعوة هوبز الذي رأى أن الدولة هي صاحبة الحقّ والسيادة على اللُّغة، وإضفاء المعاني وتنسيق العلاقة بين الدال والمدلول، بل إننا في صراعات العالم المُعاصِر نجد أن الدول الكبرى هي مَنْ تمتلك المصطلح وتأويله، وما يترتَّب عليه من حروبٍ وصراعاتٍ دامية، فالمعركة بالأساس معركة لغة، ومَنْ يمتلك حقّ القراءة والتأويل وإضفاء المعنى لعالم كاد يكون فارغاً من المعنى.

■ محمود فرغلي

الهوامش:

1 - محمّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس 2010، ص207.

2 - بثينة العيسى، حارس سطح العالم، الدار العربيّة ناشرون، 2019.

«الهؤلاء» لمجيد طوبيا

الإنسان داخل مدينة غير فاضلة

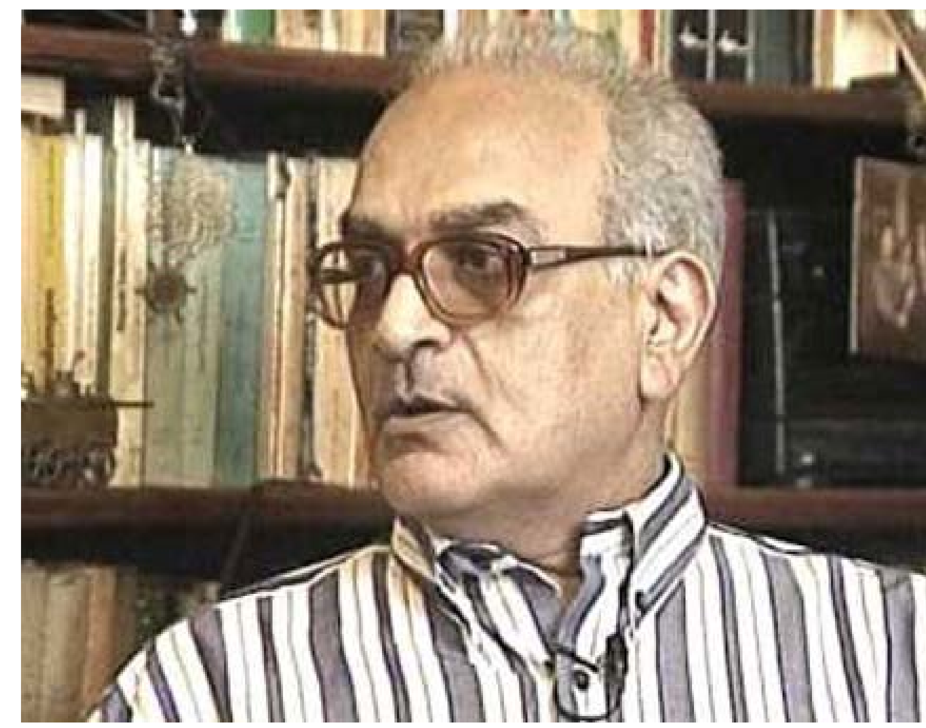
رواية «الهؤلاء» وهي تحاول أن تفسّر ما يبدو غير قابل للتفسير، وهي تقول اللامعقول الذي يبدو غير قابل للوصف والفهم العقلانيين، تكون بذلك منتمية إلى أعمال نوع من الأدب أسَّسه أدباء كبار من مثل فرانز كافكا وألبير كامو وجان بول سارتر وصامويل بيكيت وصنع الله إبراهيم... ذلك الأدب الذي لا يُحدِّثنا عن المدينة الفاضلة، بل هو يقوم برحلة في مدننا غير الفاضلة، لنكتشف ما فيها من الغرابة المقلقة، وما فيها من الأشياء اللامعقولة والمخيفة والمرعبة.. لنكتشف أن وضع الإنسان فيها هو وضع غير إنساني: هو وضع القهر والكبت والقمع...



مجيد طوبيا كاتب مصري من مواليد 1938، أصدر أعمالاً أدبيّة في الرواية والمسرحية والقصّة القصيرة؛ ومن رواياته التي تفترض أنها تنتقل بنا من اليوتوبيا إلى الديستوبيا، وتصوّر واقع الإنسان في مدينة فاسدة غير المدينة الفاضلة، روايته: الهؤلاء التي نشرها أوّل مرّة سنة 1973. وهي رواية تتألّف من سبعة فصول، وبعض عناوين الفصول أشبه ما تكون بعناوين الكتب العلميّة والنظريّة (من مثل عنوان الفصل الأوّل: «آلة الزمن الموسيقية»، وعنوان الفصل السادس: «نظرية جديدة في نشوء المدن وتطوُّرها»)، كأن هذه الرواية بهذا تريد أن تؤدِّي وظائف أخرى غير الوظائف المعروفة للرواية خاصّة وللسرد عموماً.

تقع الرواية في تسعين صفحة، وهي عبارة عن محكي شديد البساطة يكشف النقاب عن سيرة إنسان لم يأتِ في أقواله وأفعاله بما يدعو إلى اعتقاله وإرغامه على القيام برحلة لا يجد لها معنى: هو متهم ومشكوك في أمره إلى أن يعود من كلّ مخافر الدولة الأيبوطية بما يثبت براءته؟ لكن هذه البساطة من نوع السهل الممتنع، فالمحكي يستند إلى بلاغة الإيجاز والترميز، ويثير في عددٍ قليلٍ من الصفحات قضايا كبرى تتعلّق بوجود الإنسان ووضعه اللاإنساني.

الرواية عبارة عن صرخة في وجه التسلُّط واللاإنسانية وغياب الحرّيّة في الدولة والمجتمع، وقد نجحت في الكشف عن واقع قاهر بسخرية سوداء تفضح اللامعقول الذي يقذف بالإنسان في رحلة لا متناهية أو نهايتها الموت، وهو من دون تهمة محدَّدة، أو كلّ تهمته أنه قرأ واندهش وتساءل. فقد قرأ الرجل، موضوع الرواية في كتاب صدر بالديار الأيبوطية،



مجيد طوبيا ▲

أن دوران الأرض حول نفسها يحدث في اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة، فاندهش كثيراً، وتساءل: لماذا تدور الأرض ضدّ الساعة وليس معها؟ وحمل سؤاله إلى صاحب الكتاب وبعض المسؤولين، وبدل أن يحصل على الجواب، صار مطارَداً من طرف «الهؤلاء»، وانتهى الأمر باعتقاله وإجباره على الإتيان بشهادات عن براءته من كلّ مخافر الديار الأيبوطية.

تتألّف الرواية من عناصر تجمع بين الواقع والغرابة، فتصف عالماً واقعياً يتكوَّن من الناس والمدن والمخافر والقطارات والصحراء والأحياء الفقيرة... لكن ما يحدث في هذا العالم يبدو غريباً، لا معقولاً، لا إنسانيّاً، من دون معنى، غير منسجم، لا يخضع للمنطق والعقل. فالإنسان في هذا العالم لا يجد معنى لما يقع، يبدو له العالم غريباً ومقلقاً ومخيفاً. والأكثر غرابة أن «الهؤلاء» وحدهم يرون العالم منسجماً، وما يحدث فيه معقولاً.

كان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أمّا في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر



ملخص الحكاية

في البداية انتبه السارد -الشخصية المحورية- إلى أن عقارب الساعة تدور عكس دوران الأرض، هذا ما قرأه في كتاب أصدره أحد علماء الديار الأيبوطية. أثارته المسألة، فبدأ يسأل عن صحّتها، زار صاحب الكتاب، فاتهمه بالتجسس والتشويش على ابتكاره فطرده، وحاول استفسار بعض المسؤولين ففشل وصار مطارداً من طرف «الهؤلاء»، يطارده الواحد منهم بأسئلته وفضوله، ويتهم أقواله بالرمزية، فالمسألة التي يثيرها لا تعني إلّا أن ديار أيبوط تسير ضدّ الزمن وليس معه، وهذا كلام في السياسة، وحاول أن يدفع الناس في ملعب الكرة إلى التفكير في المسألة، فاتُّهِمَ بإثارة الفتنة.

بعد أن فشل في فهم المسألة التي شغلته ودفع الناس إلى التفكير معه في حلّها، لاذ بشقته، وأغلق الباب جيّداً، ثم راح يستحضر حبيبته إلى أن صارت حقيقة أمام عينيه.

لكن «الهؤلاء» الجاحظون سيفاجئونه في سريره، ويرغمونه على مرافقتهم، والتهمة غير محدَّدة، فلكلّ إنسان تهمة، ولكلّ تهمة أدلتها، ولابدّ أن للسارد تهمة وأدلّتها موجودة؟ حمل «الهؤلاء» الجاحظون السارد إلى غرفة الرجل المضغوط، وبعد انتظار قاتل، ظهر الرجل المضغوط. سأله السارد عن التهمة الموجهة إليه، فكان رده أنه لا يعرف تهمته بالتحديد، لكن سلوكه قد خرج عن حدود المألوف، وتبدُّل السلوك يكون في حالة أزمة عاطفية أو في حالة الشروع في عمل غير مشروع ضدّ دولة أيبوط وضدّ زعيمها الديجم. والسارد لا يشكو من أزمة عاطفية، وله حبيبة رائعة تدل على ذوقه الراقي في الجمال، ويبقى أنه متهم بالشروع في عملٍ مريب إلى أن تثبت براءته؟ وللتأكد من براءته، عيَّن الرجل المضغوط مندوباً عنه يأخذ صاحبنا في طوافٍ إلى جميع مخافر الشرطة المنتشرة في أنحاء أيبوط، ويتمّ له في جميع المخافر عرض قانوني للبت فيما إنْ كان مطلوباً في أحدها أم لا، وإذا لم يكن مطلوباً في أيّ منها فهو حرٌّ شريف كما ادعى لنفسه؟

ومن مخفر إلى مخفر، ومن حيّ إلى حيّ، بدأ السارد يحصل على شهادات براءته: 3، 7، 23، 39، 40،... ومع هذا الرقم الأخير سوف يترك السارد والمندوب العاصمة ليطوفا بشتّى المخافر المنتشرة فوق أراضي أيبوط المُترامية. وفي محطّة العاصمة سيلاحظ السارد أزواجاً كثيرة من الرجال وأزواجاً كثيرة من النساء، وهي أزواج تشبه الزوج الذي يشكّله هو والمندوب، أي أن كلّ زوج إلّا ويتكون من متهم أو متهمة ومندوب أو مندوبة، والسارد إذاً ليس الوحيد في هذه الحالة؟

في المخفر الأربعين سيعرض على كلاب أعجمية، فإن أفتت جميع الكلاب بأنه بريء انصرف إلى حاله؟ بعد أن حصل على براءته من الكلاب؟ انصرف والمندوب في اتِّجاه مخافر أخرى، وفي الطريق إلى محطّة القطار مرّا بمدن صغيرة وأحياء فقيرة، وصادفا عدداً من المُتسكّعين والمُتسوّلين والأطفال الحفاة... ومن القطار تراءت له حبيبته في القطار المضاد وقد فقدت جمالها وروعة بهائها، أتكون هي الأخرى متهمَّة وتقوم بالطواف من أجل الحصول على البراءة؟

يحصل السارد على براءات جديدة، ويتضاعف الورق في الحقيبة التي يحملها المندوب، ويبدو الطواف كأنه لا نهائي، وفكرة الهروب مستحيلة، لأن محاولات كلّ السابقين باءت بالفشل، وكانت وبالاً عليهم.

وكان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أمّا في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر، ففي البداية يجيء المخفر فيعمّ الأمن في الخلاء المحيط به، وعندئذ تُبنى البيوت ثم تتكوَّن المدن؟

في الخطوات الأولى إلى داخل مخفر الصحراء، كان المندوب يحثّ السارد، وهو ينعته بالطيب الوديع، على أن يتبعه وسط أحجار هي شواهد قبور السابقين مثله، ولما سأل السارد عن هذه الأحجار القبور، كان جواب المندوب أن كلّ المُتهمين السابقين الذين قاموا برحلة إلى مخفر الصحراء فضَّلوا البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب.

شخصيّة في وضعية غير قابلة للإدراك

اختار مجيد طوبيا لروايته شخصيّة تطرح أسئلة قد تبدو لا معقولة أو لها حمولة رمزيّة شديدة الخطورة؛ ووضَعها في وضعية تبدو لا معقولة من منظور السارد - الضحية، وتبدو طبيعيّة وضروريّة من منظور «الهؤلاء».

الشخصية المحورية في رواية «الهؤلاء»، وهي التي تتكلَّف بمهمَّة السرد، شخصيّة أشبه ما تكون باللغز. هكذا تبدو على الأقلّ للهؤلاء. فهي شخصية مثقَّفة ومفكرة، لكن أسئلتها حول الأرض والزمان تبدو أسئلة لا معقولة أو شديدة الخطورة؛ وهي شخصيّة وديعة وطيبة، ولا تواجه مطارديها، لكن تنتهي كلّ مقابلة لواحد منهم بالهروب بعيداً.

وهذه الشخصيّة هي من دون اسم، وهي تعيش في الوهم أكثر ممّا تعيش في الواقع، ومن هنا كثرة الرؤى والأحلام والاستيهامات، وخاصّة عندما يتعلَّق الأمر بالحبيبة، وهي تخضع للسلطة القاهرة وتقبل الطواف اللانهائي، وتستسلم للهؤلاء وهم يقودونها في رحلة في اتِّجاه الموت. هي شخصيّة لا تستطيع أن تفهم اللامعنى الذي يسود العالم الذي يحيط بها، فتصاب نفسيتها بالاضطراب وتدخل دائرة الفراغ والتشاؤم، وهذا ما يفسّر الحضور اللافت للمحكيات النفسيّة والمونولوجات والرؤى والاستيهامات في كلام شخصية مقهورة.

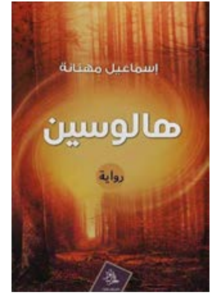
والنصّ يبدأ بتقديم الشخصيّة: رجل مُثقَّف يطرح أسئلة ويقول كلاماً هو حمّال أوجه، فيطارد من طرف «الهؤلاء» وينتهي الأمر باعتقاله، وبراءته لن تكون إلّا بعد أن يُعرَض على كلّ مخافر الدولة الأيبوطية. هكذا تبدو الوضعية عبثية ولا معقولة، وهذا ما كرَّرته الشخصيّة مِراراً وتكراراً. فمن دون تهمة محدَّدة، تجد الشخصيّة نفسها في وضعية غير عقلانية: من أجل الحصول على براءتها، على الشخصيّة أن تطوف على كلّ مخافر الشرطة بالديار الأيبوطية المُترامية، وأن تحصل من كلّ مخفرٍ على شهادة البراءة.

هذه الشخصيّة هي نفسها التي تسرد حكايتها، وهي لا تستطيع أن تفسّر ما يحدث بواسطة خطابٍ فكري عقلاني، لأن اللامعقول ينفلت من المنطق. ومع ذلك فهي تقدِّم من الملاحظات والأسئلة والأقوال الساخرة ما يدلّ على الظلم والقهر الذي يمارسه «الهؤلاء» وبراءتها من التهمة الموجهة إليها. وقد نجح السارد في إدخال القارئ إلى عالم مقلق وغريب ومظلم، ودفعه إلى مشاركته البحث عن معنى لما يَحدث، وزرع في نفسه الأمل في الحصول على البراءة الأخيرة، وتركه مع نهاية غامضة مفتوحة...

■ حسن المودن

حينما يأتي الخطر من اللّغة

لم يهتم الروائي الجزائري كثيراً بهذا النوع الأدبيّ، على الرغم من إرث العنف الدموي الذي عاشه في تسعينيات القرن العشرين، وهو ما أوجد وضعاً مأساوياً أنتج ما سُمّي في الجزائر بالأدب الاستعجالي، لكن الأدباء لم ينتبهوا إلى استثمار هذا الواقع لكتابة أدب خيال علمي ديستوبي. وهذه المفارقة تبرز هيمنة الرواية النفسية والواقعية على التجارب الروائية، بحيث مازالت هذه الحقبة تعود في الروايات التي تنشر اليوم في الجزائر، في شكل استرجاعات لأجل فهم ما الذي حدث.



أطلق الروائي على هذا الوباء اسم «الهالوسين»، الذي من أعراضه الخطيرة إصابة المريض بفقدان الذهن القدرة على الربط الآلي بين الوقائع والمعاني، ودخوله في حالة من الهذيان، بحيث يكون تحت تأثير صوتٍ داخلي يتحكّم في جميع أفكاره وقراراته.

لكن في السنوات الأخيرة، ظهرت بعض الروايات، وهي قليلة جدّاً، اتخذت من المستقبل موضوعاً تخييليا لها، وأذكر تحديداً رواية «الآدميون» للروائي المخضرم إبراهيم سعدي، ورواية «هالوسين» للروائي الشاب إسماعيل مهنانة. وقبل الحديث عن الروايتين تجدر الإشارة إلى أنّ من بين القواسم المشتركة بين الروائيين أنهما جاءا من أفق الفلسفة، فكلاهما درس الفلسفة ودرَّسها، وألَّف فيها على غِرار إسماعيل مهنانة الذي هو في الأصل أستاذ الفلسفة الحديثة والمُعاصِرة، ومتخصّص في فلسفة هايدغر، وله مؤلَّفات في حقل الفلسفة.

في رواية «الآدميون» لإبراهيم سعدي تدور الأحداث في مملكة متخيّلة تُسمَّى المأمونة، تحيط بها أراض قاحلة تُسمَّى أرض الصمت. وتروي الأساطير أنّ هذه الأرض القاحلة كانت تؤوي شخصيّات خرافيّة يُطلق عليها اسم الآدميون. في هذه المملكة السعيدة، التي يموت فيها الناس فوق أسِرَّتهم محاطين بأحبّتهم، تقع جريمة قتل مروِّعة، كان مسرحها أرض الصمت، بحيث تُكتشف جثة إيلام طوث غارقةً في بركة دمائها.

لقد تركت هذه الجريمة أثراً عميقاً في سكّان المأمونة، لأنهم لم يعرفوا يوماً ظاهرة القتل، لهذا بدت لهم الجريمة حادثةً مرعبة، أيقظت فيهم خوفاً قديماً من شكل غير معروف من الموت. لقد اكتشفوا أن الموت ليس واحداً، بل له أشكالٌ أخرى. لقد كانت الضحية في مقتبل العمر، في حين لا يموت ناس المأمونة إلّا بعد أن يعمّروا طويلاً.

يُكلف شين هاء بالبحث عن مرتكب الجريمة، ما يورّطه في أسئلةٍ كثيرة، تكتسي طابعاً فلسفيّاً: مَنْ هو هذا الشخص الذي ابتكر هذا النوع من الموت؟ تصوِّر لنا الرواية عالم المأمونة، ففي هذه المملكة ابتكر النظامُ نوعاً من الأسلحة التي تُطلق ريحاً قوية حاملةً دخاناً أرجوانياً، يُحدث السكينة والعياء والرغبة في النوم. فهذه الأسلحة لا تقتل، لهذا بدت لهم جريمة القتل حادثةً مخيفةً، لأنّ سكّان المملكة لا يقتِلون ولا يُقتَلون.

كان المُحقِّق شين هاء يؤلِّف الخرافات حول كائنات عاشت منذ زمنٍ بعيد تُدعى (الآدميون). فهو يدافع عن فرضية أن الآدميين كانوا موجودين، لهذا اهتم بالبحث عن أدلة وجودهم، مُتسائلاً: هل سكّان المأمونة وحدهم مَنْ يقطنون في هذا الكون؟ لقد ألَّف كتاباً بعنوان (صمت السنوات السبع) تحدَّث فيه عن شخصية خرافية تُدعى كوس يتنكَّر في صورة مخلوقٍ من مخلوقات المأمونة، ويحمل جرثومةً غريبة تنتقل عبر الكلام، راح يزرعها في مختلف ربوع المملكة. وتروي الخرافة بأن كوس نفسه مات بسبب هذا الوباء. ولمّا أدرك سكّان المأمونة بأن الوباء يتنقل عبر الكلام صاموا عن الحديث لمدّة سبع سنوات، ولأجل التواصل ابتكروا لغةً جديدة تتكوَّن من الإشارات والرموز والرسومات. المُثير للاهتمام أنّ التيمة نفسها تتكرَّر في رواية «هالوسين» لإسماعيل مهنانة، أقصد الوباء المُتنقِّل عبر الكلام.

فالرواية تخيَّلت بأنّ وباءً ضرب شمال إفريقيا يتنقَّل عبر اللّغة، من آثاره المدمرة أنه يحوّل البشر إلى كائنات متعطّشة للدماء وللموت.

أطلق الروائي على هذا الوباء اسم «الهالوسين»، الذي من أعراضه الخطيرة إصابة المريض بفقدان الذهن القدرة على الربط الآلي بين الوقائع والمعاني، ودخوله في حالة من الهذيان، بحيث يكون تحت تأثير صوتٍ داخلي يتحكَّم في جميع أفكاره وقراراته.

في أحد القطارات المتجهة إلى الشمال، التقى الحواس بطل الرواية بصحافي متقاعد يُدعى إيرفن غوتفريد وقد وصفه بأنه شبيه بفرويد، وكان هذا الصحافي متخصِّصاً في شؤون الشرق الأوسط، والمنطقة العربيّة بشكل عام، ومراسلاً لصحف وقنوات عالميةّ، مهتماً بظاهرة الإرهاب العابر للقارات. لقاء الحواس بشبيه فرويد كان مناسباً لطرح أسئلةٍ جوهرية حول الفيروس، خاصّة وأن إيرفن سأله عن علاقة الهالوسين بالإرهاب؟

يسترجع «الحواس» تاريخ ظهور هذا الوباء في الجزائر، إبان الأحداث الإرهابية، حيث كان «الجميع يتوجَّس الموت عند أوّل حاجز مزيَّف أو حقيقي» (الرواية: ص37)، وفي ذلك الزمن ظهرت أخبار عن انتشار وباء خطير يحوِّل الناس إلى إرهابيين. يقول الحواس: «ظهر الغثيان في آلجي بظهور فيروس الهالوسين، علامة صحّية أن تشعر بالغثيان، لأنها تعني أن جسدك يرفض الفيروس ويقاومه» (ص 39).



بعد بحث طويل ومؤرِّق، انتهى الحواس إلى نتيجة، وهي أنّ «الفيروس هو هذا اللاشيء الذي ينخرنا جميعاً» (ص:54). إذ يرتقي موقف الحواس من الهالوسين إلى مستويات من التجريد الفلسفي، وكأنّ الوباء هو حالة ميتافيزيقية بالأساس. كما أنه اكتشف بأنّ الوباء يتنقَّل عبر الكلام، ما يجعل المجتمعات الشفويّة أكثر عرضةً له: «إنّ المجتمعات القديمة كانت أكثر عرضةً للفيروس، لأنها لم تكنْ مجتمعات فهم بقدر ما كانت مجتمعات خضوع. كانت تخضع لكلام بدون أيّة محاولة للفهم، لأنّ الكلام نفسه كان يمنع الفهم ويعتبره خطيئةً كبرى، يبدو أنّ الفهم ظاهرة حديثة انتشرت بانتشار الديموقراطية وبرامج الأمية» (ص75). إنّ التفسيرات التي قدَّمها الحواس للوباء تكشف عن أنه من طبيعة أنثروبولوجية، ونفسيّة واجتماعيّة، فالمجتمعات التي لا تُفكِّر، التي تخضع للكلام دون فحصه أو فهمه هي مجتمعات هالوسينية. لهذا يستقر الوباء في كلام المريض، ويتوغَّل في لغته.

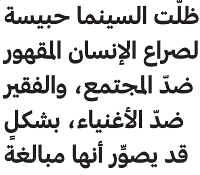
لقد اكتشف الحواس أنّ إيمي اليهودية بدأت تهتم بالدين الإسلامي، فأصبحت تسأله كثيراً عن تاريخ الإسلام، وعن طقوس العبادة والمُعاملات التي أخذت تُثير فضولها يوماً بعد يوم. قصّة الحواس مع تحوُّلات إيمي جاءت في سياق تمثيلي لمراحل تحوُّل الذات من دينٍ إلى دينٍ، وهي الأعراض نفسها التي تصيب الإنسان المصاب بالهالوسين. في الأخير ترحل إيمي عن الحواس، بعد أن ارتدت الحجاب، والتزمت التزاماً كاملاً، ليكتشف بعدها أنّها متواجدة في سورية، في قلب الحرب السورية. لماذا يكون مآل التطرُّف هو الهجرة إلى مناطق التوتر والحرب؟ إنه صوت الهالوسين الذي يدفع بالناس نحو خيارات الموت.

إنّ من أشد أعراض الهالوسين هو أن الشخص المُصاب به ينسى ماضيه، وينسى اسمه (في حالة إيمي التي غيّر اسمها بعد إسلامها)، وينسى أسماء الأشياء، وينسى الأمكنة والأشخاص. بل إنه يطال حتى اللّغة نفسها، بحيث يؤدِّي الفيروس إلى إعادة تسمية كلّ شيء، أي إعادة تشييد العالم من جديد.

■ لونيس بن علي

هل عرفت السينما المصريّة مفهوم الديستوبيا؟

روائع مثل «دُعاء الكروان» 1959 و«الحرام» 1965 و«بداية ونهاية» 1960 و«الزوجة الثانية» 1967، كُلّها تقدِّم عوالم شديدة الفساد، وتظهِر أبطالها كضحايا لمنظومة اجتماعيّة ظالمة مُتجبِّرة، لكن هل معنى ذلك تصنيفها كأفلام ديستوبية؟ ثمَّة شفرة بين العديد من السينمائيين في بلادنا تجعلهم يرون فساد الواقع ليس بحاجة لتطعيمٍ من الخيال، وأنّ إظهاره على حالته يكفي جدّاً كتحذيرٍ من الخلل المُصابة به منظومتنا القيميّة...



ظلّت السينما حبيسة لصراع الإنسان المقهور ضدّ المجتمع، والفقير ضدّ الأغنياء، بشكلٍ قد يصوِّر أنها مبالغة وأحادية في تصوير هذا القهر، لكنها وبرغم زخم المظلومية المعروضة يندر العثور فيها على نماذج قاطعة عن الديستوبيا بمفهومها الثقافي الأعمق





يصعب تناول «المدينة الفاسدة» أو «الديستوبيا» كمفهوم مجرَّد يمكن إدراكه في حياتنا ببساطة، أو بقطع الصلة مع الفنّ والخيال، فهو مفهوم ثقافيّ أوّلاً، حفر منه الأدباء مصطلحاً وعرّفوه بأعمالهم الروائية، كنقيض لليوتوبيا الذي هو بالمثل مفهوم خيالي. الخبر الجيّد أننا لم ولن نعيش الديستوبيا أبداً مهما بلغ الواقع من فساد؛ لأن الديستوبيا بالضرورة تقوم على عالم أضخم في فساده ممّا عاشه كلّ كاتب ومبدع لهذه النوعية الأدبية، هي تحذّر من تفشي الفساد الموجود عن طريق تخيّل أضعاف مضاعفة منه، وتتوقّع أكثر السيناريوهات سوءاً، فمثلاً الاستبداد بأعمال الديستوبيا يجب أن يظهر أكبر ممّا عرفته ألمانيا النازية والاتّحاد السوفياتي في عصر ستالين مجتمعين، وكوارث البيئة يجب أن تكون أكثر قسوة من تفشي الطاعون في العصور الوسطى...، لا ديستوبيا إذن بدون تضخيم ومبالغة صارخة. ربَّما كانت تلك مشكلة السينما المصرية، الممتد تاريخها لمئة عام، والواضح أثرها على المواطن العربي من المحيط إلى الخليج. تركت السينما المصرية والحركة النقدية التي صاحبتها، انطباعاً عن كونها سينما لا تهتم من أمور الحياة إلّا بهموم المواطن الاجتماعيّة السياسيّة، منحازة للضعفاء والمهمَّشين، تكره الإقطاعيين والفسدة والمُتسلِّطين، حتى في الأعمال الهزلية التجارية، ظلّت السينما حبيسة لصراع الإنسان المقهور ضدّ المجتمع، والفقير ضدّ الأغنياء، بشكلٍ قد يصوِّر أنها مبالغة وأحادية في تصوير هذا القهر، لكنها وبرغم زخم المظلومية المعروضة يندر العثور فيها على نماذج قاطعة عن الديستوبيا بمفهومها الثقافي الأعمق، فلم تخترق مبالغاتها حدود الميلودراما، خاصّة والسينما العالمية سبقتها في ترجمة مفهوم الديستوبيا بأدوات السينما مراراً من قبل، سواء ما استعارته مباشرة من الأدب الغربي، أو من قبله، فالديستوبيا وجدت حتى بأفلام تشارلي تشابلن منذ فجر السينما، ومن خلال تلك الأفلام وغيرها أصبح هذا المفهوم أوضح، وبات لدينا المرجع الشامل: روائياً وبصرياً. والذي كان بعيداً بخطوات عن اهتمام التيار العام للسينما المصرية. روائع مثل «دعاء الكروان» 1959 و«الحرام» 1965 و«بداية ونهاية» 1960 و«الزوجة الثانية» 1967 كلّها تقدِّم عوالم شديدة الفساد، وتظهر أبطالها كضحايا لمنظومة اجتماعيّة ظالمة متجبِّرة، لكن هل معنى ذلك تصنيفها كأفلام ديستوبية؟ ثمّة شفرة بين العديد من السينمائيين في بلادنا تجعلهم يرون فساد الواقع ليس بحاجة لتطعيم من الخيال، وأن إظهاره على حالته يكفي جدّاً كتحذير من الخلل المصابة به منظومتنا القيمية، تلك مدرسة فنّيّة لا يعيبها شيء وإن كانت مخالفة لجوهر الديستوبيا كما شرحنا. لكن بعض الأفلام اتخذت المسار الآخر، مثل «شيء من الخوف» 1969 للمُخرج حسين كمال، والفارق أن الأخير لم يصنع بغرض تقديم لوحة واقعية عن القهر والفساد الذي تعرَّضت له قرى في الصعيد أو الدلتا في زمن معيّن كما يبدو ظاهرياً بأحداثه، بقدر ما يتم تقديمه للتعليق على واقع حضريّ وسياسيّ أعمّ في فترة صدور الفيلم، وفي ذلك استخدم صنّاعه المبالغة المناسبة والمجاز البصري والروائي، مع الحفاظ على الطابع المحلّي للفيلم المصري.

أيضاً «اللص والكلاب» 1962، يعتبر واحداً من الأفلام المصرية الأقرب لتصنيف الديستوبيا، وهذا يرجع لمُخرجه كمال الشيخ الذي قام بتحويل رواية نجيب محفوظ المهمومة بفلسفة القدر والعبث ودائرة الأفعال والعواقب، إلى فيلم قاتم عن الظلم الاجتماعيّ، تلك هي الزاوية التي قرأ منها الرواية وترجمها سينمائياً. وما أنقذ تلك الرؤية من الشعبوية أن مخرجها كان مفتوناً بنوعية «الفيلم الأسود» (film noir) الهوليوودية، حاول تقليد أساليبها في عددٍ من



أفلامـه، وأجادهـا تمامـاً فـي «اللـص والـكلاب»، فتناغـم الأسلوب مـع الرؤيـة وخـدم المضمـون الديسـتوبي بصريـاً. والمعروف عـن نوعيـة الفيلـم الأسـود أنها ظهرت بهوليـوود خـلال النصـف الثانـي مـن الأربعينيـات، أي فـي فتـرة الصدمة النفسـيّة والارتياب الذي عاشـه المجتمع الأميركي في صفوف العائديـن من الحرب خاسـرين وظائفهم وزوجاتهم، وينتابهم اليـأس المطلـق والشـكوك تجـاه مـن حولهـم، لـذا اتّسـمت أفـلام تلـك الفتـرة بصـورةٍ قاتمـة وكئيبـة، وبأفـكار بوليسـية مشـوقة، وتمايـز واضـح بيـن الأسـود والأبيـض علـى حسـاب تـدرج الرمادي، الخيـالات والظلال والتصوير الليلي الخارجي، دوائـر العصابـات والقتلـة والنسـاء اللواعـب، أجـواء صاغهـا كمـال الشـيخ فـي حكايـة سـعيد مهـران، اللص الذي اسـتلهم أدبيّـات الشـيوعية والخطـب الرنانـة حـول خلـل توزيـع الثروة من الصحافي والناشـط المُثقَّف «رؤوف علوان»، يسـرق سـعيد «حقّـه» مـن المجتمـع فيسـجن فيخـرج مـن السـجن ليجـد زوجتـه تركتـه وتزوَّجـت مـن صديقـه «عليـش» وتخلَّـى عنـه ملهمـه رؤوف علـوان، فيدخـل بعدهـا سـعيد فـي مواجهـات مباشـرة وضمنية مع المجتمع، بمنظومته القضائية والأمنية، وبمثقَّفيـه وإعلامـه ورجـال دينـه، وحتـى مـع مـن كان يظنهـم حلفائـه وأحبّائه.





أفلام عديـدة تناولـت حقبـة الاسـتعمار والتبعيـة البريطانيـة، يظـلّ «فـي بيتنـا رجـل» 1964 واحـداً مـن أفضـل أفـلام تلـك النوعيـة، عـن قصّـة لإحسـان عبـد القـدوس حـول طالـب جامعـي يغتـال أحـد رمـوز السُّـلطة المعـروف بتبعيتـه للإنجليـز، ويُجبـر هـذا الطالـب علـى الاختبـاء بمنـزل زميلـه بيـن أسـرة مـن الطبقـة المتوسّـطة لا يهتم أفرادها بالسياسـة وسـط اسـتنفار أمنـي لضبطـه ورصـد مكافـأة ماليـة ضخمـة لمـن يبلـغ الشـرطة عـن مكانـه، فكرة قوميّـة وسياسـيّة أخذها المُخـرج هنـري بـركات لمنحـى اجتماعـيّ ورومانسـيّ، وبقـدر نعومـة هـذا الفيلـم بقـدر مـا أجـاد فـي تصويـر قتامـة هـذا العالـم بسـمات ديسـتوبية واضحـة، لدرجـة تجعـل العالـم خـارج ذلـك المنـزل الدافـئ أشـبه بمسـتعمرة مـن الزومبـي.

فيلمـان للمُخـرج علـي عبـد الخالـق تنـاولا الجانـب اللاإنساني مـن التقـدُّم العلمـيّ والطبـيّ، «جـري الوحـوش» 1987، و«إلحقونـا». والفيلمـان يرصـدان ظاهـرة نقـل الأعضـاء البشـريّة، سـواء بالسرقة أو المقايضة. حاول الفيلم استبصار مسـتقبل يتحـوَّل فيـه الإنسـان لقطـع غيـار مـن اللحـم، لكـن الرؤيـة كانـت سـطحية.

الكاتـب «وحيـد حامـد» كان لـه النصيـب الأكبـر مـن النصـوص السـينمائية التـي تتلامـس مـع مفهـوم الديسـتوبيا، بـدأت هـذه النزعـة عنـده بفيلـم «الغـول» 1983 حـول شـاب مسـتهتر يرتكـب جريمـة قتـل ويتـم تبرأتـه منهـا بفضـل نفـوذ والـده، يسـتدعي الفيلـم فصـلاً مـن فصـول العصـور الوسـطى بأوروبا، حيـن اقتـرح أحـد الساسـة بولايـة «سكسـونيا» الألمانيـة قانـون عقوبـات يحاسـب الفقـراء علـى جرائمهـم، أمّا النبـلاء فتكتفي الدولـة بعقـاب ظلالهـم، هـذه الحكايـة تـروى بتفاصيلهـا داخـل الفيلـم. ويسـتمر وحيـد حامـد فـي تقديـم هـذا النـوع مـن الحكايـات فـي فيلـم «الإرهـاب والكبـاب» 1991، ويتعـرَّض هـذا الفيلـم للنظـام البيروقراطي الذي كان مصدر الديسـتوبيا فـي عالـم الفيلـم، بقصّـة عـن «أحمـد» أحـد أفـراد الطبقـة المتوسـطة الـذي يعانـي مـن صعوبـة بالغـة في نقـل أبنائه من مدرسـة لأخـرى بسـبب الروتيـن، ويجـد نفسـه فجـأة متورطـاً فـي عمـل يظنـه مـن حولـه إرهابيـاً، يحتجـز بالصدفـة رهائـن ويفـاوض بهـم السُّـلطة على طلبات خـارج السـياق والمتوقَّع. برغـم اسـتناد الفيلـم علـى هيكل واقعي، نجح مخرجه شـريف عرفـة فـي وضـع لمسـات مـن الطرافـة المُختلطة بالكابوسـية، بمشـاهد بعينهـا أظهـرت «مجمـع التحريـر» بصـورةٍ كئيبـة، صفـوف متعاقبة من البشـر يجـرون بقوة الدفـع داخل المبنى العمـلاق، مشـاهد بـدت متأثِّـرة بالفيلـم الألمانـي الديسـتوبي «Metropolis» (1927).

يبقـى فيلـم «النـوم فـي العسـل» 1996 واحـداً مـن أعمـق النصـوص التـي كتبهـا وحيـد حامـد، وهـو الفيلـم المصـري الأكثـر تأهيـلاً لتصنيـف الديسـتوبيا بمفهومهـا الأشـمل، عـن قصّـة محقِّـق شـرطة يتتبَّـع ظاهـرة اجتماعيّـة غامضـة ويحـاول فكّ طلاسـمها وكشـفها للإعلام وأصحاب القـرار، تلك الظاهرة تتلخّـص فـي أن ذكـور المجتمـع بأكملهـم فقـدوا قدرتهـم الجنسـيّة، الفكـرة التـي تبـدو فكاهيـة فـي بـادئ الأمـر تتطـوَّر بنضـج لتعبِّـر عمّـا هـو أبعـد: هنـاك مشـكلة كبـرى بـل كارثـة، وتلـك الكارثـة يعلـم بأمرهـا الجميـع رجـالاً ونسـاءً، أثريـاء وفقـراء، حكمـاء ومحكوميـن، ورغـم ذلـك هي غيـر موجودة، لأنـه غيـر مسـموح بمناقشـتها. يُعـدُّ «النـوم فـي العسـل» بين أفـلام مصريـة نـادرة اقتحمـت نوعيـة درامـا الكـوارث، بفكـرة خالصـة المحلّيّـة، وديسـتوبيا مكتملـة التزمـت بتصويـر عالـم مـوازٍ بقواعـد جديـدة وخارقـة للطبيعـة والمألـوف، واسـتخدمت المجـاز كـي يُعلِّـق العالـم الخيالـيّ علـى العالـم الفعلـيّ.

■ أمجد جمال



طه حسين▲

طه حسين عن قرب (2)

ذكريات شخصيَّة

ذكرت للقرّاء، في العدد الماضي، كيف انعقدت جلسة الاجتماع في بيت الدكتور طه حسين، البديع (رامتان)، وكيف استغرق الجميع الحديث في الشأن الثّقافي، وشؤون اللحظة العامّة، وقد استمتعت كثيراً بهذا الحديث. وبعد أن كنت أقلِّب نظري في رفوف الكتب، التي كان مقعدي قريباً منها، في بداية الجلسة، وأنا أنتظر، استغرقتني متابعة ما يدور أمامي من مشهد، كنت أدرك أن الدهر لن يجود بمثله، وإن كان كريماً معي، وجادَ به مرَّتَيْن، بعد ذلك. وكنت سعيداً بوجودي فيه، رغم هامشية هذا الوجود، فلم يعرني أيٌّ منهم التفاتاً، ولم يكن أيٌّ منهم يعرف عني شيئاً غير أنني الموظَّف الذي أوكلَ له المجلس كتابةَ محضر الجلسة، فبقينا، أنا والمقعد الذي أشغله، سواء.



صبري حافظ

كنت أعرف قدر كلّ منهم، وأدرك قيمته؛ لأنني كنت، كما ذكرت في الحلقة السابقة، قد عرفت، عن قرب، جلّ كُتّاب مصر الكبار، فقد كنت ابن الساحة الثّقافيّة، والأدبيّة وحراكها الديموقراطي المفتوح، برغم كلّ التضييق على الحرّيات في زمن عبد الناصر، واستبداده الذي جعل الخوف ينتشر مع الهواء في كلّ موقع، حسب تعبير نجيب محفوظ، في إحدى رواياته. لكن حراك المجتمع الثّقافي كان، بسبب الاستبداد والتضييق على الحريّات، محدوداً، فلم تتَحْ لي معرفة هذا المزيج من الأكاديميين والفاعلين في الحقل الثّقافي، الذين كانوا قد كرّسوا وجودهم في المجالَيْن، قبل زمن عبد الناصر، وفي سنواته الأولى، ثم انسحبوا -فيما يبدو- من الحقل الثّقافي، باستثناء سهير القلماوي، التي كنت أنفر منها لجنايتها على يحيى حقّي، فقد عملت -بدأب شرّير- على «تطفيشه» من مجلّة (المجلّة)، منذ تعيينها على رأس الهيئة المصريّة العامّة للنشر؛ وحتى نجحت في دفعه للاستقالة منها عام 1970، وهو العام نفسه، الذي التقيتها فيه في بيت الدكتور العميد، وهو النفور الذي تضاعف بعد ذلك، حينما اصطفتها جيهان السادات أستاذة لها مع بداية عصر التدهور والهوان، فازدادت سهير سطوةً ونفوذاً، وتآكل، في الوقت نفسه، ما كان لها من رأسمال ثقافي رمزي محدود، باعتبارها تلميذة العميد.

لكن أكثر ما أثَّر فيَّ، في تلك الجلسة، هو هذا المناخ الحميمي المترع بالودّ والتبجيل للدكتور طه حسين. كان الجميع يجلّونه، بشكل لا تخطئه عين من يراقب كيمياء التفاعل بينهم، كما كنت أفعل عن بعد. وكان هو، بدوره، يحبّهم حبّ الأستاذ لتلاميذه النابهين، ويحدب عليهم حدب الأب على أبنائه الذين كبروا، ولا يخفي اعتزازه بهم، وتقديره لأفكارهم ورؤاهم. وكان هناك نوع من التجاوب والتقارب الفكري بينهم؛ فهم جميعاً أبناء المرحلة الليبرالية في التاريخ المصري، التي ازدهرت فيها الثّقافة، بشكل ملحوظ، وكان للمثقّف بها دور وكلمة مسموعة. وكانت الموضوعات التي تهمّهم، وكنّا وقتها، في السنة الأخيرة من حكم عبد الناصر، تختلف كثيراً عن تلك التي تهمّني وتهمّ جيلي من شباب الكُتّاب وقتها، والتي كنّا قد بدأنا -بالفعل- نعبِّر عنها في صفحة «المساء» الثّقافيّة، ثم على صفحات مجلّة «الآداب» البيروتية، قبل أن نطرحها في مصر نفسها، بقوّة مع (مجلّة 68). فقد كان همّهم الشاغل -على ما أذكر، في تلك الجلسة- هو تراجع دور المثقّف في الواقع، وتآكل تأثيره، وتدهور مكانته. بينما لم نعِ نحن - الشبّان- مدى العواقب الوخيمة لتآكل هذا الدور، وقتها؛ لأننا كنّا غارقين في مشاكل الحريّة المفقودة، ومتغيّرات الكتابة وحساسيّتها الجديدة، والمختلفة. وكان جيلنا لا يزال بعيداً عن مواقع السلطة، ولا يعرف الكثير عن أساليبها الجهنّمية في احتواء مَنْ يعملون معها.

كما كان طه حسين حريصاً على أن يسمع أخبارهم، وأن يعرف ما يدور في حياة كلّ منهم. وأكبرت قدرته على تذكُّر أسماء أبنائهم، وأحفادهم، بصورة مدهشة. وكان أكثرهم مهابة بعد طه حسين، وتأثيراً عليّ، فقد كنت أراه للمرّة الأولى، هو الدكتور محمَّد عوض محمَّد، الذي كنت أعرف بعض ترجماته عن الأدب الألماني، فهو مترجم «فاوست»، لـ«جوته»، ثم بحثت، بعد التقائي به، عن كتابَيْه المهمَّيْن عن (النيل) و(السودان). فقد كان جغرافيًّا من طراز نادر، وأديباً متمكّناً، وقادراً على أن يحيل الجغرافيا إلى أدب رفيع، كما فعل تلميذه النجيب جمال حمدان، من بعده. وجاء بعده في التأثير علي، لغرابة المفارقة، أيضاً، جغرافيٌّ آخر، هو سليمان حزين، فما الذي جرى للجغرافيين، بعد نهاية

تلميذهما النابه، جمال حمدان، المؤسية؟!
وشرّق بالجمع الحديث، وغرّب، ولكنه كان يعود دوماً إلى طه حسين الذي كانت له تلك (الكاريزما) الخاصّة الهادئة. وكان طه حسين يتكلّم الفصحى دوماً، فلا يبدو في حديثه أيّ أثر للعامّيّة إلّا عندما يميل إلى الشؤون الشخصية لأيٍّ من الحاضرين، بينما كان حديث بقيّة الأعضاء قريباً ممّا ندعوه (عامّيّة المثقّفين)، وكانت زوجة الدكتور طه حسين، فيما بدا لي، واعيةً بأهمّيّة الاجتماع، برغم عدم وجودها فيه، تدير جانبه الاجتماعي عن بعد، فقد أرسلت النادل النوبي الذي كان يرتدي زيّاً رسمياً أبيض، بحزام عريض أزرق، لكلّ مَنْ وفد إلى البيت، بالمشروبات. وما إن مضت الساعة الأولى في جدل ونقاش طليّ حتى وجدناه يجيء، مرّةً أخرى، يعرض على الجميع، دوراً ثانياً من المشروبات، دون أن ينساني، بالطبع؛ وهو الأمر الذي كنت أتوقَّع حدوثه كشخص ثانوي لا أهمّيّة له في تلك الجلسة. لكن تعريجه عليّ، في كلّ مرّة، بعد الفراغ من الضيوف الأساسيين، ترك أثراً في نفسي، لم ينمح.
أقول شرّق، بالجمع، الحديث، وغرّب، لكن طه حسين كان -فيما بدا لي- حاضر الذهن طواله، لم تجعله طلاوته الشيّقة ينسى أنه يرأس جلسة لجنة، وأن على جدول أعمالها أكثر من أمر، عليه أن ينجزه، وهو ما قام به بيسر بارع، وفي زمن قصير، كان حريصاً فيه على استطلاع رأي أعضاء اللجنة، وعلى معرفة اقتراحاتهم المختلفة في كلّ أمر من الأمور المعروضة عليها. وبدأ الجمع في الانفضاض، حتى انصرفوا جميعاً. بعدها، التفت إليّ الدكتور طه حسين، وكأنه كان يراني طوال الوقت، قائلاً: ألم أطلب منك ألّا تدوِّن شيئاً، يا أستاذ؟ فقلت، على الفور، وكأنني أصحّح خطأي الأوَّل: نعم، يا معالي الباشا!، فقال، وكأنه لا يريد التريُّث عند هفوتي، وقد وصلتني الرسالة بأنه يعرف أنني لم ألتزم، حرفيّاً، بما طلب: أعرضْ عن كلّ ما دوَّنته، واكتب!
وأخذ يملي عليّ محضر الجلسة، منذ ديباجتها: انعقدت لجنة كذا، في يوم كذا، في ساعة كذا، ببيت الدكتور طه حسين (رامتان)، وبرئاسته، وحضرها فلان وفلان (وكان يُسبِق كلّ اسم بلقبه، ويرتِّبهم ترتيباً له دلالاته من حيث الأقدميّة والمكانة، وليس ترتيباً عشوائياً أو أبجدياً كما يحدث في معظم محاضر اللجان المماثلة، واعتذر عن عدم حضورها فلان.. إلى آخر الديباجة السلسة التي أملاها عليّ، بوضوح، وبلغة ارتقت فيها لغة الدواوين إلى أفق اللّغة الأدبيّة الراقية؛ وهو الأمر الذي دفعني إلى أن أطلب من رئيس إدارة الشعب واللجان، في المجلس، بعدما عدت في اليوم التالي للعمل، اعتماد لغة تلك الديباجة البليغة الوجيزة الناصعة في كتابة كلّ المحاضر. ثم بدأ ينتقل إلى نظر اللجنة في جدول الأعمال المعروض عليها، ويملي عليّ ما كان به، نقطة بنقطة، وبالترتيب نفسه وبالأرقام نفسها التي قرأتها عليه في بداية الجلسة، وقرار اللجنة في كلّ أمر. وقد تَمَّ هذا كلّه بطريقة تزري بكلّ ما دوَّنته من نقاط لنفسي، في أثناء الجلسة؛ وكأنه يريد أن يعلّمني درساً، وأن يبلِّغني رسالة ضمنية بألّا أخالف تعليماته في المرّة القادمة. وهو ما فعلته في المرة التالية بعد أقلّ من عام؛ فلم أدوِّن شيئاً طوال الجلسة التالية، وانصبَّ تركيزي على الاستمتاع بكلّ ما في الفضاء الذي يدور فيه هذا الاجتماع النادر واستيعاب تفاصيله.
عدت، في العام التالي (1971)، إلى بيت «معالي الباشا»، وقد جعلتني الزيارة الأولى له أكثر شغفاً به، وأشدّ ثقةً بما ينتظرني فيه، فقد انقشعت توجُّسات المرّة الأولى، بعدما بلورتُ نسقاً خاصّاً من التوقُّعات. كنت، في واقع الأمر، مترعاً بالشوق إلى تكرار تلك التجربة، وإلى معرفة ما سيدور بين أعضاء تلك اللجنة من نقاش حول متغيِّرات الواقع المصري، قبل ما سيقرِّرونه في جدول الأعمال. وكانت قد جرت مياه كثيرة تحت جسوره، بعد رحيل عبد الناصر، وتخبُّطات العام الأوَّل من حكم السادات. وما إن استقبلني فريد شحاته، بطريقته الرسمية المعهودة، حتى توجَّهت بنفسي، بعد السلام عليه، إلى مقعد في جانب بعيد من الغرفة، دون أن يوجِّهني هو إليه كما حدث في المرّة السابقة. فقد كان تنظيم المقاعد في الغرفة معَدّاً مسبقاً للجلسة، وهو الأمر الذي لم أدركه في المرّة الأولى؛ حيث تتحلَّق المقاعد الوثيرة حول مقعد الدكتور طه حسين الأثير والمميَّز، وكانت الغرفة -برغم ما تزدان به من مكتبات مليئة بالكتب؛ العربيّة منها والفرنسية- تغطّي معظم جدرانها، وعدد من الصور واللوحات، بها «فازتان» موزَّعتان، بعناية، على جانبي حلقة الاجتماع، وبكلّ منهما باقة جميلة، من الأزهار، تختلف عن الأخرى.
ثم جاءت السيِّدة سوزان بالدكتور طه حسين، في حلّة كاملة أنيقة، من أرقى أنواع الصوف، داكنة الزرقة، وربطة عنق حريرية لا تقلّ عنها أناقةً، فتذكَّرت أنها حلّة مغايرة لحلّة العام الماضي التي كانت من اللون البنّي الغامق، وإن لم تقلّ عنها بهاءً وأناقة. وكانت حلّة هذا العام من ثلاث قطع، أي كان يرتدي معها (الصديري) تحت الجاكتة، فقد كان في الجوّ بشائر برد خفيف. ولاحظت أنه قد تقوَّس قليلاً، وأنه يتَّكئ على زوجته أكثر، لكنه ظلّ فاره الطول، مهيب الطلعة. وما إن هلّ عليّ حتى نهضت للسلام عليه، وقدَّمت نفسي له قائلاً «معالي الباشا»، هذه المرّة، فإذا به يتذكَّرني سائلاً: ألست الموظَّف نفسه الذي جاء في العام الماضي؟ فأجبت: نعم، يا معالي الباشا! فقال: أهلاً وسهلاً! وكرَّر سؤال العام الماضي نفسه: هل قدَّمت قهوة للأستاذ، يا فريد؟ فأجابه فريد: نعم، ثم التفت إليّ، وقال: هات ما لديك، فقرأت عليه جدول الأعمال، وسألني: أتتذكَّر ما طلبت منك في الجلسة السابقة؟ قلت: نعم، يا معالي الباشا!؛ ألّا أدوِّن شيئاً، وأن أنتظر حتى تملي عليّ -معاليك- المحضر، بعد انفضاض الجلسة، فقال: جيِّد.
وأخذ أعضاء اللجنة يتوافدون، واحداً وراء الآخر، يسلِّمون عليه جميعاً، وهم ينادونه كالمرّة السابقة بـ«يا معالي الباشا»، ويقبّل بعضهم يده، بينما يكتفي البعض الآخر بالسلام عليه، دون تقبيلها. وكان يتهلّل لمقدم كلّ منهم، ويحتفي به، ويستطلع أخباره، دون أن يغفل مَنْ سبقوه، وقد نال كلّ منهم نصيبه من اهتمامه. وبدأ الحديث بينهم، كالمرّة السابقة، بالكثير من الأمور الخاصّة والشخصية التي تتجلّى، عبرها، حميميّة علاقاتهم بطه حسين، وتفرُّد علاقته بهم. وعرَّج الحديث على آخر الأخبار الفردية، حينما أشار طه حسين إلى موت المستشرق البريطاني الشهير «هاملتون جب» (1895 - 1971)، وكان أغلبهم يعرفونه، وتحدَّث البعض منهم عن ذكريات طيِّبة عنه، وعن زياراته المتكرِّرة لجامعة القاهرة. لكن الحديث العام كان عمّا يدور في الواقع المصري، وقتها، واستشراف ما ينوي السادات فعله، استأثر بالكثير من وقتهم. فعلى العكس من اجتماع العام السابق، والذي جرى في سبتمبر، قبل موت عبد الناصر، كان هذا الاجتماع -على ما أظنّ- في أواخر أكتوبر؛ لذلك حظي الاستفتاء الأخير، على دستور 1971 الذي أعدّه السادات، بقدر لا بأس به من تهكّمهم وسخريتهم. وكان محمَّد عوض محمَّد من أكثرهم استخفافاً به، ونقداً لتكريسه المطلق للاستبداد



العسكري، فلم يكن به أدنى أثر للفصل بين السلطات. وقد شاقني، وقتها، أن أتعرَّف شكوكهم العميقة في سعي أنور السادات إلى تحرير مصر من قبضة الاستبداد الذي عاشته طوال فترة حكم سَلَفه، جمال عبد الناصر. ولأن عدداً منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، كانوا يعرفون أنور السادات معرفةً شخصية، واحتكّوا به في مناسبات عديدة، لم تنطلِ عليهم حيله التي كان يناور بها، وعبرها، في استخدام الدعوة للحرِّيّة، للاستئثار بالسلطة. ولم يكن أيّ منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، متفائلاً به، بأيّ حال من الأحوال، وإن لاحظت أن سهير القلماوي لم تشترك في حديثهم عنه، ولم تعبِّر عن أيّ رأي فيما كان يدور، وقتها. ولا أعرف، حتى اليوم، إذا ما كان صمتها احتراماً لاختلافها مع أستاذها أم موافقة ضمنية على ما كان يعبِّر عنه مَنْ هم أعلى منها قامة وقيمة؛ ذلك لأن طه حسين نفسه قد سرد شيئاً من تجربته الشخصية معه، من خلال عمله في جريدة «الجمهوريّة» التي رأسَ السادات تحريرها في فترة من الفترات، وكيف توقَّف بسبب خلافه معه عن النشر فيها. وقد اتَّفق معه، في الرأي السلبي فيه، محمَّد عوض محمَّد، وسليمان حزين اللذان كانا أكثر مَنْ حَمَل، مع طه حسين، على السادات، وشكَّك فيه.

ولم يفتني -رغم استغراقي في الاهتمام بحديثهم السياسي في الشأن العام، وقتها- ملاحظة براعة طه حسين في تلمُّس المداخل، دون الانصراف عن الشأن العامّ، لاستطلاع آرائهم فيما ينطوي عليه جدول أعمال اللجنة من شؤون، حتى استكمل كلّ بنوده، دون أن تفقد الجلسة شيئاً من حميميَّتها وتلقائيَّتها وسلاسة الجدل الثري فيها. وقد وطد محمَّد عوض محمَّد مكانته عندي، والتي خرجت بها من الجلسة الأولى، ودفعني، بعدها، إلى البحث عن بقيّة مؤلَّفاته لقراءتها. وما إن أوجز طه حسين لهم ما هو معروض على اللجنة، وما خرجوا به من قرارات فيها، حتى أخذ أعضاء اللجنة في الانصراف. وبعدما غادر آخرهم، أقبل فريد شحاتة على طه حسين، يسرّ له أمراً، ولم أسمع، ممّا دار بينهما، غير أمر طه حسين له: أَدْخلهما!، ثم التفتَ إليّ، وقال: ابقَ مكانك.. سأستقبل ضيفَيْن لأمر سريع، ثم أملي عليك المحضر.

ودخل علينا كلّ من الدكتور سهيل إدريس، صاحب «الآداب»، ومعه رجاء النقّاش الذي كان -بالطبع- من أصدقاء سهيل إدريس المقرَّبين في القاهرة، فقد كان أوّل مراسلي مجلّة «الآداب»، ويبدو أنه كان مَنْ نَظَّم موعد اللقاء بينه وبين الدكتور طه حسين. وبعد أن سلَّما على الدكتور طه حسين، التفتا إليّ، ورحَّبا بوجودي الذي فاجأهما. شعرت، في تلك اللحظة، بشيء من الاضطراب، لأنني أدركت أن معرفتهما بي لن تفوت على الدكتور العميد، و-ربَّما- ستدفعه لتقريعي. وتبيَّن أن الدكتور سهيل إدريس قد جاء يطلب التعاقد مع الدكتور طه حسين على طبعة جديدة من إسلاميّاته الشهيرة، التي أصدرتها (دار الآداب) في مجلَّد واحد، وفي طبعة بيروتية رائجة. هنا، أتاحت لي الظروف أن أتعرَّف اهتمامات طه حسين الثّقافيّة العربيّة الواسعة، وأن أشهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية، مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة، ويجبره -بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه، وهو الذي كان معروفاً بصرامته وبخله مع الكتّاب، بوصفه ناشراً؛ وهذا ما سأحكيه للقرّاء، في العدد القادم.

أتاحت لي الظروف أن أتعرَّف اهتمامات طه حسين الثّقافيّة العربيّة الواسعة، وأن أشهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية، مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة، ويجبره -بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه



البشير خريِّف..
قصّة اعترافٍ بالأبِ

لم تحُلْ لغة الكاتب التونسي البشير خريِّف (1917 - 1983) دون أنْ يفهم أدبه، ويستمتع به مَنْ لم يكن من بلاد الجريد أو من تونسَ. لقد احتفى بأدبه قرّاءٌ ونقّادٌ عرب كثيرون، وترجِم إلى الفرنسية، والإنجليزيّة، والإسبانيّة، و-رغم ذلك- ما يزال خريِّف الذي مثَّل «ظاهرة أدبيّة فريدة» -بحسب- عبارة مصطفى الكيلاني -لم يلقَ العناية التي تليقُ به، خاصّةً لأنه -يضيف الكيلاني- أديبٌ طلائعيّ، وقارئٌ جيّد لتاريخ عصره، وصاحبُ أسلوبٍ في السّرد فريدٍ، لم يُسْتثمَر بعده، في كتابة السرد، إلاّ قليلاً.. والحقّ، أن ريادة خريِّف، وقيمة أدبِه لم تعودا، اليومَ، بعد ستٍّ وثلاثين سنة على وفاته، موضوعَ جدلٍ أو اختلافٍ، بفضل جهود الباحثين في الجامعة التونسية، خاصّة. فعرفت الجامعة التونسية اهتماماً أكاديميّاً بأدبه، منذ سبعينيات القرن العشرين، في شكل دروس للطلبة، أو رسائل وأطاريح جامعية، يمكن أنْ نذكر منها ما أنجزه عبد اللطيف عبيد، ومختار المصعبي، وسالم ونيس، وفوزي الزمرلي، وغيرهم كثير، إضافةً إلى ما كُتب عن أدب خريِّف، من مقالات وكتبٍ مفردة وجماعية، ومحاضرات وندوات واحتفائيات.. ثمّة إجماعٌ، اليومَ، على أن خرِّيف يمثّل أحد أبوَيْ الأدبِ الرّوائي التونسيِّ الحديث (إلى جانب المسعدي)، وعلى أنه نحت أسلوباً في الكتابة، فريداً متميّزاً، بقدر ما جذّر النصّ في المحليّ، سما به إلى مرتبة الأدبِ العالمي، وإنْ ما زالتِ «العالميّة» تنتظر، فعلاً، جهوداً أكبر؛ تأليفاتٍ وترجمةً.. ولا شكّ في أنّ استعادة مجلّة «الدوحة» أدبَ البشير خريِّف في ملفّها الخاصّ (بصمات)، خير دليلٍ على المكانة الّتي يحظى بها الرجلُ في الوجدانِ العربيّ، وعلى القيمة الثابتة التي يمثّلها أدبُه في تاريخ الرّواية العربيّة. ■ رضا الأبيض

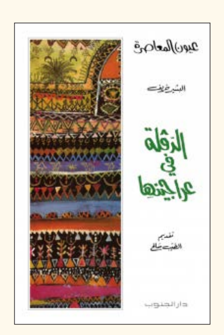
اعترافٌ.. لم يكن سريعاً ولا سهلاً

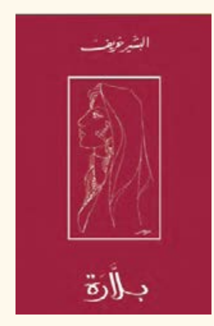
وُلد الكاتبُ التونسي البشير خريِّف في نفطة، في 10 أبريل، 1917. وسرعان ما انتقل إلى العاصمة، واحترف التجارة قبل أنْ يُتمّ تعليمه في المدرسة الخلدونيّة، سنة 1939، ويلتحقَ بالتدريسِ، ويتنقّل بين مدن كثيرة.

شغف خريِّف بالقراءةِ والكتابة، وانضمّ إلى النوادي الأدبيّةِ، وخالط أهلَ الأدب والفكر أمثال البشروش، ومزالي، وغازي، وبن سلامة إضافةً إلى أخيه الشاعر مصطفى خريّف. ونشر مقالاتٍ نقديّةً ونصوصاً قصصيّة في الصحافة، وقد ساهمت «مجلّة الفكر»، التي انضم إلى أسرة تحريرها، في التعريف به وبأدبه.

كتب خريِّف القصّة والرواية الواقعيّة الاجتماعيّة التي تقوم على أطروحاتٍ فكريّة واختياراتٍ فنّية، أهمّها، كما يذهب إلى ذلك محمَّد الباردي، في «إنشائية الخطابِ في الرّواية العربيّة الحديثة»: غِنَى الواقعِ واستقلاليته، وقدرةُ اللّغة على نقله، والتعويلُ على شخصياتٍ نموذجية توهم بواقعية وضْعِها ودورِها، من خلال أسمائها، وهيئاتها، وسلوكها، وعلى الالتزامِ بالقيم الوطنية وقضايا الإنسانية العادلة... ولقد استثمر خريّفَ، في ذلك، تنقُّلاته، ومشاهداتِه، ومطالعاته كتب الأدب والتاريخ، وطبعه الميّالِ إلى الدعابة والسخرية، دون إقذاعٍ.

أبدع خريِّف « برق الليلِ» (رواية، نُشِرت سنة 1961) و«الدقلة في عراجينها» (رواية، نشرت سنة 1969)، و«مشموم الفلّ» (قصص، نشرت سنة 1971)، و«إفلاس أو حبّك درباني» (رواية، نُشِرت سنة 1980)، و«بلاّرة» (رواية، نشِرت سنة 1922، بعد عقد من وفاته)، فخرج بالأدبِ القصصيّ والروائي التونسيّ من محلّيّته إلى أفق أرحبَ، واستحقّ أنْ يكون أحدَ أعلام الأدب العربيّ.





في «برق الليل»، وظّف خريّف التاريخَ، وكتب قصّة عشق حرّرت بطلَيْها من العبودية، وقصّة كفاح حرّرت الوطنَ من مستعمِره. ومثّلت رائعته «الدقلة في عراجينها» -باعترافِ النقّاد- إحدى عيون الرّواية العربيّة المعاصرة؛ لما تميّزت به من تماسكٍ في البناءِ ورهافةِ حسٍّ وسلاسةِ عبارةٍ، يمتزج فيها العاميّ بالفصيحِ امتزاجاً شعريّاً، بقدر ما يلمّح يكشف، وبقدر ما يعيِّن يُخفي. وممّا يمكن ذكره أنّ الطيِّب صالح كتب تقديماً لهذه الرواية في طبعة «دار الجنوب» للنشر، سلسلة «عيون المعاصرة» (1990)، استهلّها بالإشارة إلى أنّ عبد الرحمن الأبنودي هو مَنْ دلّه على هذه «الرواية الفريدة»، ودعاه إلى قراءتها. وفي «مشموم الفلّ»، عطّرَ خريِّف حكاياته بشذى تونس الذي عبق في قُرَاها وواحاتها ومدنها العتيقة، وغاص في أعماقِ شخصيّاته، وشرّح وضعَها النفسيّ، والاجتماعيّ، وشرطها الإنسانيّ. وفي «حبّك درباني» كتب تناقضاتِ المجتمع، وتيه الأفرادِ، وانحطاط الذوقِ؛ آثاراً للحرب الأولى.

والواقع أن ما ذكرنا من رأي موجز حول روايات خريِّف، ليس سوى تأويلٍ تسمح به، مثلما تسمح بتأويلاتٍ أخرى، نصوصُه التي تحرّرت من الإيديولوجيا السطحية، والمباشرة، فكانت مفتوحة الدلالة، لا تلغي الاختلافَ؛ وهو ما لفت إليه الانتباهَ الصادقُ مازيغ، مبكّراً، في مقال له في مجلّة «الفكر» (ع 8، مايو، 1962) حين خاطب خريِّف قائلاً: «إنّ فنّك حرٌّ، لا يمتّ بأيّة صلة أو تبعيّة لأيّ مذهب.. ومن هنا، تعدّد التأويلُ.. ذلك أنك وصفت الحياةَ كما هي، غير عابئ بتأييدِ فكرةٍ واضحة في صوغ مجتمعٍ أفضلَ، ولا متعمِّد ترجيحَ مذهب على آخر.. ويعجبني فيك هذا الإخلاصُ للواقع، وهذا الانقطاعُ الصرف للحقيقة، وذلك التحرّر من كلّ قيد، والتزام الفنّ والضميرِ».

على هذا النحو، يصبح قارئُ النصّ شريكاً في حوارٍ مفتوح مع اللّغة ومع العالم، ومع موروثٍ من المفاهيم المتوارثة، مثل مفهوم «الواقعيـة» المثقل بالالتباسِ والغموض. فالواقعية، التي أجمع النقادُ على انتماءِ أدبِ خريِّف إليها، لم تكن غير «شكلٍ ممكن» في التعامل مع الواقع، لا يلغي التّمايز، والفرادةَ التي منحت أدبَ خريِّف قدرةً على مقاومة عالم الواقعِ المتغيّر -من ثَمّ- على أنْ يكون موضوعَ استجابة جمالية ثابتة.

لقد مال خريِّف، في كتابة الأدب القصصيّ، إلى تيّار تجديديٍّ، من رواده علي الدوعاجي، فناهضَ، في شجاعة، التيّار التقليديَّ، وأثرى عوالمَه القصصيّة والروائيّة بألوان من العاداتِ والمشاهدِ واللهجاتِ المحليّة، وناصرَ قضايا المرأة، واستلهم الأحداثَ التاريخية في كتابة أدبٍ ملتزم بقيم الحريّة والعدالة، في سياقِ بناءِ دولة الاستقلال، وتحديثها. ولعلّ قضيّة لغة الأدبِ من أبرز القضايا التي أثارتها نصوصُ

البشير خريِّف، بسببِ توظيفه اللّغة المحكيّة التي اعتبرها خصُومُه انحطاطاً بالأدبِ والفنّ، بينما رأى هو أنها مرآةً صادقة عن العصر، والنفس، والعقليّة. لقد وجد، في الدراسة التي أنجزها فريد غازي، المقيمُ -أنذاك- في فرنسا، حول روايته «حبّك درباني»، خيرَ سندٍ نقديٍّ للمضيِّ قدماً في تحدّي الخصوم، وتجذيرِ هذا الاختيار الأسلوبيِّ الذي حرّر الطاقة التعبيريّة للعاميّة، ومكّنه من بناءِ شخصياتٍ واقعيّة، ومن تشريحِ العلاقاتِ الاجتماعية، والتاريخيّة، بما يساهم في بناءِ وعيٍ جديد تقتضيه كلُّ بلادٍ حديثة العهد بالاستقلال. ومهما يكُن، فالناظرُ إلى رواياتِ خريِّف وقصصِه يلاحظ أنّه جعل من أدبه فضاءً لممارسة الحرّية، والثورة على القواعد الصارمة والأرواح الميّتة.

ومن مؤلَّفات البشير خريِّف مقالات في النقد، ومسرحيَّتان (ينظر: محمود طرشونة، الوجه المجهول في شخصية البشير خريِّف، مجلّة الحياة الثّقافيّة: ع204، يونيو، 2009). كما حظيت رواية « برق الليل» و«الدقلة في عراجينها» و«مشموم الفلّ» بأكثر من طبعةٍ في أكثر من دار نشر، وحظِي أدبُ خريِّف كلّه باهتمامٍ نقديّ، متزايد؛ ثقافيٍّ وجامعيّ أكاديميٍّ، تشير إليه البِبليوغرافيا النقديّة التي جمعَها بوراوي عجينة في دراسته، التي نشرها في مجلّة «الحياة الثقافية» (ع159، 2004).

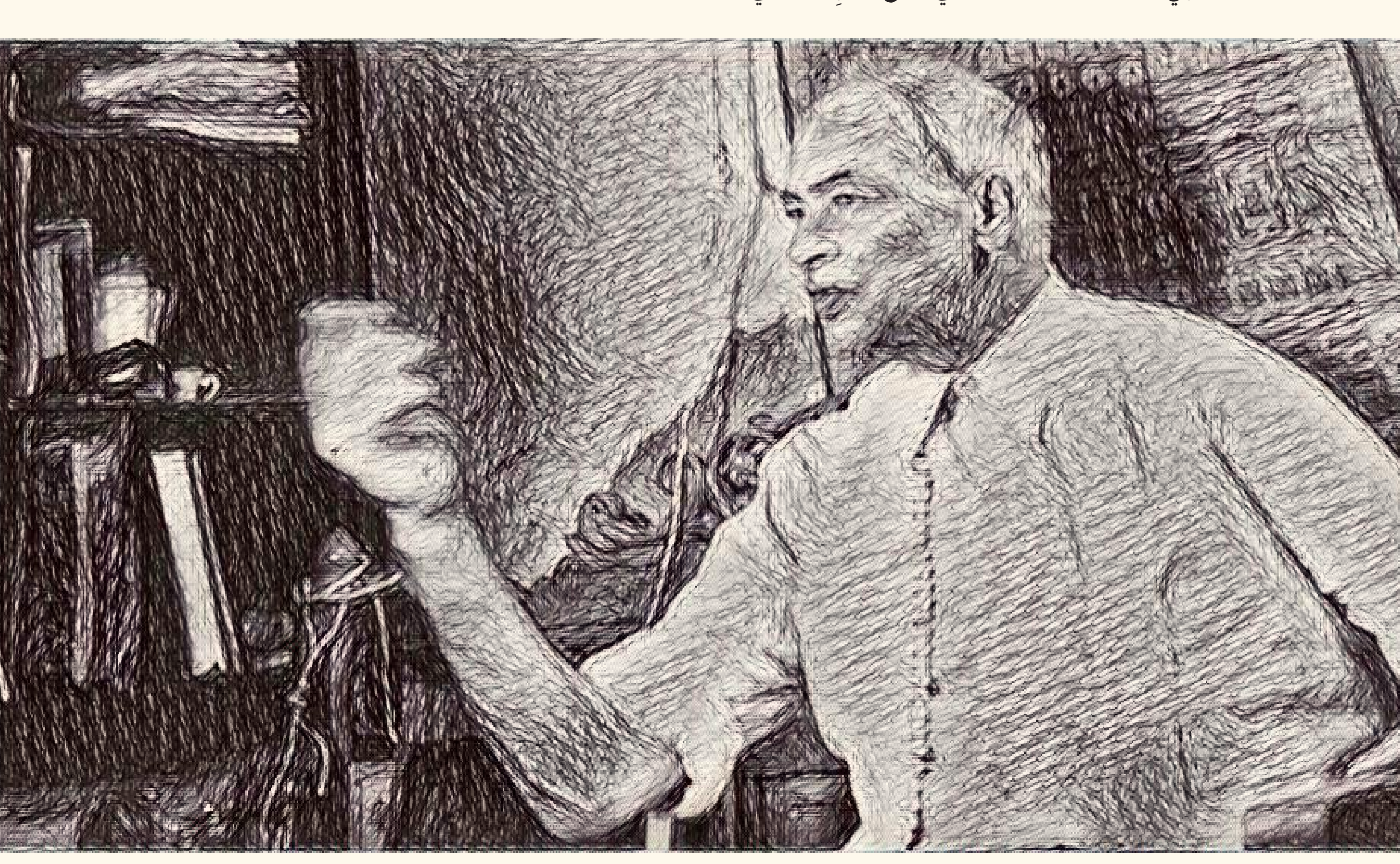
كلّ ذلك يؤكِّد ما قاله البشير بن سلامة في افتتاحية مجلّة «الفكر» (ع6، مارس، 1984) من أنّ خريِّف كان مبدعاً، وأنّ أدبَه «مثّل منعرجاً في تاريخ الأدبِ التونسي». غير أنّ هذا

خريِّف كان مبدعاً، و أدبَه «مثّل منعرجاً في تاريخ الأدبِ التونسي». غير أنّ هذا الاعترافَ، في واقع الأمر، لم يكن سريعاً ولا سهلاً؛ لأسبابٍ بعضها يتعلَّق بنسق تطّور ذائقة المتلقّي الفنّيّة، وبعضُها يتّصل بوضع الأدب والأدباء في العالم العربيّ.

الاعترافَ، في واقع الأمر، لم يكن سريعاً ولا سهلاً؛ لأسبابٍ بعضها يتعلَّق بنسق تطّور ذائقة المتلقّي الفنّيّة، وبعضُها يتّصل بوضع الأدب والأدباء في العالم العربيّ، عامّة. ولعلّ أكبرَ الصعوباتِ التي واجهت خريِّف تلك التي تعلَّقت باللّغة في سياق منظومة تربويّة، وتعليمية ترى العامِّيّة خطراً على الفصحى، وعلى الهويّة، وهي الفكرةُ التي دحضَها في مقالتِه «خطر الفصحى على العربيّة». (مجلّة «الفكر،ع10، يوليو، 1959)، وفي ما كتبَ من قصصٍ وروايات، واصلَ -من خلالها- ما بدأه علي الدوعاجي (1909 - 1949) مؤلّف «سهرت منه الليالي»، و«تحت السور»، فجذّر -بذلك، مع الوقت- مدرسة في ما يمكن وصفه بالأدب العفويِّ حسّاً، والجريءِ موقفاً، والبسيط عبارةً؛ مدرسةً سارت، جنباً إلى جنبٍ، مع أخرى، مثّلها، أحسن ما يكون التمثيلُ، محمود المسعدي (2004-2011) في أدبِه، الذي كان رجعاً حديثاً للفصيح الجزلِ من اللفظ، والخفي البعيدِ من المعاني والدلالاتِ (حدّث أبو هريرة قال -السدّ- مولد النسيان..).

بعد عقودٍ من النكران حدَّ التهكّم، يكتشف الدرسُ النقديُّ مظاهرَ طرافة وثراء في أدب خريِّف، مردُّها الحسُّ التنويريّ محتوًى، وتنويعُ مستوياتِ اللّغة في بناءِ الخطابِ وما نتجَ عن ذلك من ثراءٍ معجميٍّ وتصويريّ، ومن قدرة على رسم الشخصياتِ في تنوّعِ هوياتِها، واستنطاقِ الواقعِ في اختلافِ مستوياته وطبقاته.

■ رضا الأبيض



«برق اللّيل»

الإنسان بجناحَيْن طليقَيْن

أحسب أنّ البشير خريّف، الذي أتمّ روايته هذه في الستّينات، قد سبق كثيرين في استلهام التاريخ، لبناء رؤية للإنسان تنهض على الحريّة؛ حريّة الوطن من المستعمر الأوروبي الغاصب، وحريّة المرأة، وحريّة البسطاء، تلك الحريّة المنسيّة في كتب التاريخ، وتلك الحريّة التى لا ينالها إلاّ عاشق مثل «برق الليل»، يُغنّي- بملء رئتيه- أغاني الحياة، يدفعه في ذلك الطموح إلى مجتمع حرّ، وإنسانيّة متسامحة، مع فجر الاستقلال.

تُعدّ رواية «برق الليل»، للروائي التونسي البشير خريّف، من أشهر الرّوايات التونسيّة، وقد صُدّرت، في طبعاتها المتتالية، بمقدّمات تضيء جوانب متعلّقة بعوالمها المتخيّلة، كما نُشرت، قبل ذلك، نماذج منها في مجلّة «الفكر» التونسيّة في سنتَيْ 1961، و1962، وأثارت، في هذا وذاك، أسئلةً تعلّقت باستخدام الدّارجة التونسيّة، وطرح التاريخ موضوعاً في جنس أدبيّ، لم يرسخ، بعدُ، عوده ليس في تونس، فحسب، بل في البلاد العربيّة، أيضاً. مثّلت الرواية علامة فارقة في الكتابة؛ نظراً لهاته الطريقة الجديدة التي يقارب بها المجتمع والتاريخ، وطرحت، على أجيال متلاحقة من القرّاء، عوالم متخيّلة جاذبة تتعلّق بهوّيتهم وذاكرتهم وثقافتهم تحتاج إلى التأمّل والتركيب، وتحتاج إلى ما يمكن تسميته بالثّقافة الرّوائيّة العميقة، لقد فُرضت تحدّيات إضافيّة على الروائي، فلم يكن مطلوباً منه، فقط، تسلية القارئ وإمتاعه، وإنّما انبثق السؤال المعرفي عن دوره الثّقافي في تشكيل وعي مجتمع جديد العهد بالاستقلال والدولة الوطنيّة، بعد معاناة من الاحتلال. كانت التربة الثقافيّة رخوة تحت الروائي والكتابة التخييليّة مغامرة، وكان يلزم الكاتب سلطة تكسبه الجرأة على تخيّل الواقع والتاريخ، والخروج عن المرجعيات الجاهزة المسطّحة.



يعود السرد في رواية «برق اللّيل» إلى أواخر العهد الحفصي، إلى مرحلة انهيار مملكتهم، ودخول خير الدّين باشا حاضرة تونس، وفرار الحسن الحفصي إلى إسبانيا، واستنجاده بملكها «شارلكان» الذي امتدّ ملكه- كما يذكر حسن حسني عبد الوهّاب- إلى ألمانيا وهولاندا وإيطاليا وأميركا، ليهجم الإسبان على تونس من حلق الوادي، ثمّ يسيطروا على حاضرتها في سنة 1553م. ويقول حسن حسني عبد الوهّاب، عن «شارلكان» إنه أمر جنوده بنهب المدينة، فاستباحوها قتلاً وأسراً وسبياً، حتّى قيل إن عدد سكّان تونس كان مئة وثمانين ألفاً، فقُتل منه الثلث، وأُسر الثلث، ونجا الثلث، ثم هجمت عساكر الإسبان على جامع الزيتونة، فبدّدت نفائس المخطوطات. وأمّا خير الدّين، فتراجع إلى الجزائر التي كانت ثغراً لعمارته البحريّة، ينطلق منها في غزواته للشواطئ الأوروبيّة. يعود البشير خريّف إلى الوقائع التاريخيّة ليشكّلها تشكيلاً روائيّاً، مخضعاً التاريخ لسلطة الرواية. ويتكوّن البرنامج السردي في «برق اللّيل» من أحداث ترتبط بالبطل «برق الليل»، وتحوُّلات حياته، عبر أطوار يضطلع فيها الرّاوي بدور رئيسي مصوّراً الظواهر والبواطن. لكنّ علاقات البطل تتطوّر وتتشابك ببقيّة الشخصيات الأخرى، وعلى رأسها شخصيّة شعشوع التونسي قائد القصبة، لمّا دخل خير الدين بربوسة تونس الحاضرة، والبطل عبد من العبيد، تتحوّل ملكيّته من مالك إلى آخر، من حامد بن النخلي إلى زوج الحسناء ريم، الذي اتّخذ «برق الليل» تيّاساً للعقد على زوجته، ثانيةً، بعد طلاقها، ثم إلى العجوز التي اشترته ليقوم على خدمة ابنها المريض، لكنّه يفرّ في كلّ مرّة، إلى أن غدا مطارداً من مالكين ثلاثة له، فيتخفّى في هيئة شيخ أسمر، وكان، في كلّ مرّة، يعرض نفسه دون قناع، فيهجم عليه مالكه، إلى أن قضى «شعشوع»، صديقه، بتخليصه من عبوديّته هذه إلى عبوديّة للزوج، وكان «برق الليل» يرضاها لأنّها- في نظره- عبوديّة لزوجته؛ المرأة التي أحبّها من المرّة

الأولى، لمّا أطلّت عليه وهو يرقص في مخبر سيّده الأوّل «النخلي»، من كوّة السقف، وقد لاحقه هواها، وطارده في الأمكنة جميعها. إنّ حبكة الرواية مرتبطة، جذريّاً، بالعشق، فهو الذي رسم محوراً، طرفاه الحياة والموت، وبينهما «برق الليل»، فقد «كان يشطح مرّة، والرّيح تعصف والثلج يريم، وكانت العتمة، وأعجبته ثورة الطبيعة، فثار في وسطها، وكان قد وُشِيَ به إلى الزوج، فأقبل عليه واصطحب معه نفراً من الصّعاليك الأشدّاء، وبينما الزنجي في ثورته أحاطوا به وقبضوه، وهو يخالهم ولداناً يهارشونه كعادتهم، ولم يستوضح أمره إلاّ بعد أن حُمل إلى أقرب دريبة، وبدؤوا يضربونه والزوج يصيح فيهم: اضربوا حتّى ينطق بكلمة الطلاق. واشتدّ غضبه، فوجأه بحديدة، فظهرت أمعاؤه، وهوى إلى الأرض حائراً، مستسلماً هامساً: أموت ولا أقول شيئاً». لقد استطاعت المرأة أن تكشف جوهر الإنسان في ذروة أزمته، وهو محاصر بالأحزان، وبالمضطهدين، لينطلق حريصاً على حرّيّته، وهو المملوك، أكثر من أيّ حرّ آخر؛ و- ربّما- هذا ما دفع الزوج الذي ملكه، في النهاية، بعدما اشتراه من مالكيه الآخرين، إلى عتقه.

إنّ «برق الليل» راسخ في التّاريخ، لكنّه- في المعنى الروائي- رمز إلى إنسان طليق بجناحَيْن طليقَيْن، هو هذا الإنسان التونسي الذي لا يرضى بذلّ القيود، هذا الإنسان الذي يلهج بالدارجة التونسيّة الصميمة المقرقعة، والذي يحيا هنا وهناك.

إنّ قارئ الرّواية سيلاحظ، على مداها، أنّ «برق الليل» قد اكتسب، في حلّه بالمكان، وترحاله من مكان إلى آخر، سلطةَ المعرفة، ولامس الحدث من قريب، واخترق الناس بالطول والعرض، وامتزج بهم إلى الدّرجة التي أصبح معها، في نظرهم، صاحب منقبة وبركة، وناطقاً بالحكمة، هكذا آمن به اثنان من مالكيه، ألم يبشّر باندحار الإسبان «السبنيور»، بلغة البشير خريّف؟ ألم يقل له الزوج: إنت يتحجّب عليك!»، مخلّياً بينه وبين بيته؟. لقد ارتقى البطل مرتقًى، زال معه كلّ قيد، وحلّ محلّه التبجيل. وقد عبّر «برق اللّيل» عن فرحته بالحرّيّة، قائلاً للحسناء: «نلحق سيدي شعشوع نتفرّج في الدنيا. أمّ أهوكه كيف نحبّ نراك نراك».

ولولا حرّيّة «برق اللّيل»، ما كان في مُكنة القارئ أن ينصت إلى عامّة الناس في هرجهم ومرجهم، يسكنون مرّة، ويفرّون بجلودهم مرّة أخرى، والحاضرة تونس بين حاكم يخرج، وغازٍ يدخل، يهجم عليهم الترك مرّةً، والإسبان مرّةً، لكنّ التاريخ، في هاته الرواية، تعلّة ينطلق منها للتعبير عن قيمة الحرّيّة بالنسبة إلى الفرد والمجتمع؛ فبالحرّيّة تُدرك المعرفة، فيتأنسن العالم.

إنّ «برق الليل» راسخ في التّاريخ، لكنّه- في المعنى الروائي- رمز إلى إنسان طليق بجناحَيْن طليقَيْن، هو هذا الإنسان التونسي الذ ي لا يرضى بذلّ القيود، هذا الإنسان الذي يلهج بالدارجة التونسيّة الصميمة المقرقعة، والذي يحيا هنا وهناك: في حارة اليهود، وباب البحر، وباب منارة، وحومة العزّافين، والقصبة، يلقى في طريقه المنافق اللئيم مثل «بابا سعفان» صاحب الفندق، والشجاع الهمام مثل شعشوع، والجاسوس المندسّ مثل روي بن غوميز المتآمر على تونس مع «شارلكان» الغازي، وهو يلقى نفسه، في كلّ هذا، حرّاً من كلّ ضغينة، فهو المحبوب في كلّ محلّ، يُدخِل البهجة إلى القلوب، ويحرّرها من كلّ حزن وانقباض. إنّ البشير خريّف يعيد تفكيك التاريخ، ويُذيبه في عالم الرّواية، على هيئة جديدة، فالتاريخ مجعول لإعادة التركيب، وهو مرتهن بأبطال يدخلونه من باب الرواية، لإنارة الواقع، ونقده، وتأمّله، وقد أمكن لـ«برق الليل» أن يطرد، في روايتنا، الغزاة الإسبان، بتحريض من المؤلّف، ليكتمل فعله في القصّ بأعظم فعل؛ وهو تحرير الوطن من الغزاة. وبتحريض من المؤلّف، يتحوّل الشيخ مغوش مناصر (السلطان الحفصي) من منفيّ في كتب التاريخ إلى معزّز مكرَّم لدى خير الدين، يناظر العلماء ويحاججهم، وبتحريض من المؤلّف يقفز الرّاوي الحكّاء قفزات في الزمن، ذاكراً هزيمة الإسبان في تونس، وفرارهم.

■ أصيل الشابي

مشموم الفلّ

إنشائيّة الأقصوصة الواقعيّة

لم يحتفِ البشير خريِّف بالوسائل الفنّيّة والتعبيرية في أقاصيصه، رغم ما عاينّاه من نضج، واكتمال، وتوظيف للمعايير التي شاعت عن الكتابة الأقصوصية، زمان الكاتب، لكنه كان محكوماً بمعايير تداولية تضع النصّ كنقطة اتِّصال بين الكاتب والقارئ وبين الفرد، وبمعايير تاريخية تمثَّلت في الصراعات الفكّرية، والإيديولوجية التي عرفتها تونس، منذ النصف الأوَّل للقرن العشرين، بين دعاة الحداثة ودعاة القدامة والمحافظة.

تُعَدّ مجموعة «مشموم الفلّ»، للكاتب التونسي البشير خريِّف، علامة مميّزة في تاريخ الكتابة الأقصوصية التونسية. ضمن السياق الجمالي والمعرفي لفنّ الأقصوصة، نسعى، في هذه القراءة، إلى استجلاء بلاغتها واستقراء عوالمها التخييلية من زاوية الواقعية، بما هي طريقة في بناء جمالية النصّ وأبعاده التداولية.

في الرصيد العرفاني للقارئ، لا يكون البطل بطلاً إلّا بحيازة جملة من المهارات والسمات تجعله متفوّقاً على غيره؛ جسداً وروحاً وعقلاً. ولكن أبطال «مشموم الفلّ»، على نقيض تلك الصورة، أبطال مرضى؛ جسداً ونفساً، أبطال -إن جازت العبارة عليهم- مهمَّشون معطوبون، لا يحوزون ما يؤهِّلهم لكينونة الأبطال. أعطاب ونقائص نتبيَّنها في مستويات عدّة: أوَّلها متعلّق بالهويّات؛ فأبطال البشير خريِّف معروفون بالعاهات الجسدية، والعيوب: «خليفة الأقرع»، و«مسعود بن خليفة الأعتر»، و«ضيف الله» والفاقد هويَّته موسوم بالوظيفة «المروِّض»... أبطال قبيحو الشكل (الصلع والعتر)، وأبطال مهمَّشون اجتماعياً (ضيف الله، وليس ضيف الإنسان) وأبطال محرومون من التعيين الهوويّ، كالمروِّض؛ فالتسمية تعبّر عن وظيفة /صفة، ولا تعبّر عن هويّة وهو -أي البطل- نكرة في عالم تحكمه الهويّات.

إنّ هذه الأعطاب لا تتَّصل بالكُنى والأسماء، فحسب بل تمتدّ لتطول الوضعية الاجتماعية المتردِّية؛ إن مادياً، وإن مقاماً. فهذه «(صلّوحة) شخصية / بطلة موزَّعة بين الحرمان والانفصام» أرملة تحاول تعويض تهميشها بالسيطرة على



أبطال «مشموم الفلّ»، على نقيض تلك الصورة، أبطال مرضى؛ جسداً ونفساً، أبطال -إن جازت العبارة عليهم- مهمَّشون معطوبون، لا يحوزون ما يؤهِّلهم لكينونة الأبطال.



زوجة أخيها، ويدَّعي السارد تلقِّيها عروض زواج: «ترمَّلت منذ عشر سنين عن زوج، لم تلبث تحته إلا عامَيْن... ورفضت عدّة عروض للزواج وفاءً للراحل العزيز، وكانت تشغل وقتها بالسيطرة على بيت أخيها. بيدها مفتاح بيت المونة، وتقوم بدور الحماة لفاطمة امرأة أخيها» (ص17). إنها أرملة منبوذة عائليًّا، بحكم قسوة مقام الحموات؛ مقام ارتأته لنفسها دون مبرِّرات جسدية، وتعيش انفصاماً نفسياً عندما تؤدّي دور الحماة، والحال أنها ليست كذلك.

أمّا بطل الأقصوصة الأولى «خليفة الأقرع»، (حوَّلها المخرج التونسي حمودة بن حليمة إلى شريط سينمائي)، فهو شخصية تراجيكوميدية، تشكو عاهة جسدية، مثلما أشرنا سابقاً، هي الصلع، ولكنها مهمَّشة اجتماعياً، وتنتمي إلى مرتبة الإنسان الناقص، الذي يؤدّي أعمالاً مهينة، ولا يعامَل معاملة تليق بسنّه أو جنسه، فهو رسول بين العشّاق... كما تطالعنا صورة البطل المعطوب ذاتها، بما هي تعبير عن صورة الشخصية، في الواقع المعيش لا في تخيُّل السارد، مع شخصية «مسعود بن خليفة الأعتر» يضبط السارد بورتريهاً جسدياً محدِّداً السنّ: «مسعود بن خليفة الأعتر، رجل حمّال، في الخمسين من العمر، يُمسك في يديه برويطة مُكوّمة» (ص9). كان هذا شأن خليفة الأقرع، ومسعود الأعتر، وسيكون شأن نفيسة، المرأة الجميلة الفاتنة التي تنضح حياةً وحيويَّة، أو هكذا كانت، والتي سيرسمها السارد في لحظتَيْن متباعدتَيْن، ستكون الثانية مناقضة للأولى، فتبدو أشبه بميِّت: «شتان ما بين ما عرف وهذه. فماذا تفعل العلّة بالورود؟ ذبلتْ وارتخت بشرتها،

واستحال بياضها الأزهر إلى بياض سوسني باهت» (ص57). وضمن هذا السياق، يطالع الباحث في «مشموم الفلّ» بطولة «صادق»، بطل موسوم بكونه نصف رجل؛ فلا هو من النساء ولا هو من الرجال. ويخاتلنا الخطاب الأقصوصي منفلتاً من المفرد إلى الجمع، فتأتينا صور الناقصين على لسان شخصيّات أخرى. تقول نفيسة: «الراجل اللي باش يعجبْ نفيسة مازال ما هبطش من السماء... الله غالب بنيِّتي. نفيسة ماعجبْها حدّ. واحد خشمو كبير، ولاخر لحيتو معوجة، ولاخر دقنونتو مدبّبة» (ص49 - 50).

يختار السارد أن يبني بلاغة نصِّه منطلقاً من اليومي، ومن المعطوب، حافراً فيه، باحثاً عن الاستثناء، وهو تمشٍّ جماليّ محكوم بقواعد المدرسة الواقعية.

الأعمال الفنية: (يحيى التركي 1903 - 1969) ▲

تمتدّ الأقاصيص، زمنياً، من نهاية العقد الثالث إلى نهاية العقد السابع من القرن العشرين. حيِّزٌ، هيمن عليه المعطى السياسي، فقد تشكَّلت أحداث المتخيَّل القصصي بين الدعوة إلى تأسيس برلمان تونسي، وما أدَّى إليه من شهداء وضحايا وعذابات في العام (1938)، وبين تجربة اقتصادية سياسية خاضتها تونس زمن الاستقلال مع حكومة أحمد بن صالح، الذي فرض منوال التعاضد (1962 - 1969) على التونسيين: «ياخي جاتكم التعاضضية لغادي» (ص13)، وهي تجربة، كانت لها إيجابيّاتها، وسلبيّاتها، وعانى منها الكثير من التونسيين، واعتبرها الكثيرون ضرباً من السرقة القانونية والنهب المنظَّم من قِبَل الحكومة؛ لهذا نجد التعبير العامّي يجعل التعاضد تعاضضاً، أي عضّاً متبادلاً، بما فيه من وحشية وألم. أمّا في مستوى المكان /التوبو، فقد تحرَّك المتخيَّل السردي في تونس العاصمة، بأحيائها وضواحيها الفقيرة: «ينزل بقدم ثابتة، وقلب جذلان، من الجبل الأحمر» (ص29). «خرجت امرأة تتحامل من باب سيدي قاسم إلى السيِّدة المنوبية... سلكت الطريق المنحدرة إلى سبخة السيجومي» (ص47). هي العاصمة الحاضرة أو المركز، ومع ذلك تعجّ بالبؤساء والفقراء، وحال الناس فيها لا يختلف عن أحوال الناس الموجودين في المدن الداخلية والقرى. فالواقعية سمحت للكاتب باستقراء الألم والقسوة المتفشِّيَيْن في المعيش، بسبب السلطة القمعية، سواء أكانت سلطة حكومة الاحتلال أم كانت سلطة حكومة الاستقلال.

توزَّعت لغة الأقاصيص، في مجموعة «مشموم الفلّ»، بين الفصيح الوارد تعبيراً من السارد، وبين العامّي المحمول على ألسنة الشخصيات. أمّا الملاحظة الثانية، فنردّها إلى تعلّق العامِّيّة بنمط الحوار: «هكة توا ربي يهديك يا ميمتي/ - سامحني وليدي هاني ماشية» (ص82) و في سياق التحفيز على السكن في العاصمة، والانتقال إليها، يورد الكاتب: «المحمصة تلقاها عند العطّار حاضر باش. مولى الحليب يجيك لباب الدار. يدق يعطيك ليترا.واش تحبّ» (ص32) . وهاتان الملاحظتان لا تمثِّلان صفة مائزة للمجموعة، باعتبار أن كلّ النصوص السردية العربيّة تنهض على هذا الثنائية، بدرجات متفاوتة. والحوار بالعامِّيّة، من المسائل التي حُسمت منذ بدايات القرن العشرين، في نطاق البحث عن مبدأ التطابق بين الشخصية وبين الخطاب. ولكن ما يشدّ الانتباه في مجموعة البشير خريِّف، هو غلبة اللهجة الدارجة في مواطن عديدة من الأقاصيص؛ غلبة تتجاوز المبرِّرات الفنّيّة والمبرِّرات التاريخية إلى مبرِّرات إيديولوجية، نردّها إلى علاقة الكاتب بشيوخ الزيتونة الرافضين الكتابة بالعامِّيّة، وهو ما عاشه علي الدوعاجي من قبل. يبقى أن هذه العامِّيّة رسخت؛ باعتبارها وسيلة تعبير البعد الواقعي المحلّي في النصوص، وعاضدت سمات الشخصيات لتكون العناصر السردية متناسقة.

■ رضا بن صالح

تناسُخ النصوص

مصطفى الفارسي والبشير خريِّف

تتمثَّل إعادة الكتابة في تقديم صياغة جديدة لنصّ مكتوب منشور شائع، مع التّنصيص عليه بشكلٍ من الأشكال، وإقامة صلة القرابة بين النّصّين عن طريق مظاهر المطابقة والمشابهة والمفارقة. ويوجد بين المنظّرين الغربيّين، حالياً، خلاف حول إقرار إعادة الكتابة نظريّةً خاصّةً، لها حدُّها المانع الجامع، أو اعتبارها مظهراً من مظاهر التّعالق النّصيّ، أي مظهراً من مظاهر التّناصّ. بيد أنّ الجدل الأصوليّ القائم- ربّما- أجّل إحداث نظام إجرائيّ قابل للاعتماد في مقاربة النّصوص المعادة...
وما نقدِّمه في هذه القراءة هو محاولة لتلمُّس هذا الجهاز، ومحاولة الإبانة عن مراحل ممكنة له، تظلّ محلّ اختبار ومقارنة ومراجعة.

إعادة الكتابة ممارسة أدبيّة تتمثَّل في أن يعمد الكاتب، بوعيٍ مسبق، وبشكل معلن، إلى إعادة عمل لغيره أو لنفسه إعادةً ينتج عنها نصّ جديد قويّ الصّلة بالنّصّ الأصل، واضحُ الاشتراك معه في مكوّناته، ومفارقٌ له في أشياء تحقّق تمايزه عنه.

ومن هنا، تختلف إعادة الكتابة عن التّضمين، لأنّ التّضمين قد يتسرّب خلال النّصّ المنتَج من الذّاكرة، بشكل غير واعٍ، نتيجة لتراكم القراءات وانصهارها في المخزون المعرفيّ للكاتب.

وإذا كان التّضمين بنيةً سرديّة أو غير سرديّة محدودة، لا تشغل من المناصّ (النّصّ المنتَج) إلاّ حيّزاً محدوداً، فإنّ إعادة الكتابة تشمل البنية برمّتها، وتنبسط على كامل الفضاء، وتشغله بمظاهر المطابقة وبالمفارقات، أيضاً.

والموضوع الذي نريد أن نتقدّم به، في هذه القراءة، لم يقع الاهتمام به، بحسب علمنا، ولم يصادف أن قرأنا اهتماماً للنّقّاد به، رغم وفرة الأعمال التي أُنجزت حول البشير خريِّف... ولكنّ هذه الممارسة ليست غريبة عن كاتبنا، فقد أعاد الكتابة لإحدى مقامات الهمذاني؛ هي «المقامة المضيرية»، في شكل أقصوصته «النّقرة مسدودة» (ضمن مجموعه القصصيّ «مشموم الفلّ») .

أمّا في قصّة «الحال»، فقد أشار خريِّف إلى مرجعه، فقال في الهامش: «انظر قصّة «القنطرة هي الحياة» لمصطفى الفارسي.

من النّاحية الإجرائيّة، تمثِّل هذه الإشارة توجيهاً للقراءة، تربطها بإعادة الكتابة، وتنأى بها عن السّرق والتّضمين معاً، وتمثّل ركناً من الأركان النّظريّة لهذه الممارسة.

ونتدرّج إلى الجانب التّطبيقيّ من المسألة، ونقترح تنميطاً إجرائيّاً، هو لدينا موضع اختبار، و- ربّما- وقع تعديله أو الثبات عليه أو العدول عنه بالتّجريب، أوّلاً، وبما وصلت إليه جهود الدّارسين، ثانياً. هذا التّنميط المقترح من ثلاث مراحل: مظهر المطابقة، ومظهر المشابهة، ومظهر المفارقة.

مظهر المطابقة

هو أهمّ مظهر مؤسّس لإعادة الكتابة؛ لأنّه هو المُحيل على المرجعيّة، فنجد في قصّة خريِّف مظاهر المطابقة الآتية (نكتفي منها بثلاثة فقط):

أوّلاً، المستوى البنيوي: تقوم القصّتان على بنية واحدة متطابقة المراحل هي:

-التوجُّه من الجبل الأحمر إلى الشاطئ.

-اختراق المدينة، من شمالها إلى جنوبها، بعربة يجرّها الحمّال أو يدفعها، محمّلة؛ إمّا بالأشخاص أو بالأغراض الضّرورية للإقامة في الشاطئ، وما يعترض السّبيل من صعوبات ومشاكل مروريّة.

-الوصول إلى باب عليوة، حيث القنطرة التي ينتهي بها شارع قرطاج، وحيث تصبح القنطرة موضوعاً رمزيّاً.

-الوصول إلى الشاطئ، واحتلال الكوخ، والملامسة الصّادمة بين الصّحراء والماء.

-الرّفض والنّفور المتمثّل في ظهور العون البلديّ، والأمر بالإخلاء الفوريّ للكوخ ورفع مكوّناته.

-العودة بأخشاب الكوخ إلى الجبل الأحمر، للاصطلاء بها في ليالي الشّتاء الباردة.



ثانيـاً، المسـتوى الاسـتبداليّ: نقصـد بالمسـتوى الاسـتبداليّ المفـردات القصصيّـة الموظّفـة فـي نسـيج السّـرد، والتـي يمثِّـل تطابُقُهـا مظهـراً مهمّـاً مـن مظاهـر التّعالـق والإعـادة.. مـن هـذه المفـردات: الحمّـال، والعربـة، والجبـل الأحمـر، والمدينـة، والقنطـرة، والقطـار، والكـوخ... وتمثِّـل كلّ مفـردة مـن هـذا الاسـتبدال قيمة رمزيّـة ولَبِنة من لَبنات الدّلالة العامّة للقصّتين مؤدّيةً مضامين سوسيولوجيّة، وفلسفيّة، وأسطوريّة.
ثالثـاً، المظهـر الدّلالـيّ: يبـرز المظهـر الدّلالي، فـي القصّتيـن، مظهـراً مهمّـاً مـن مظاهـر إعـادة الكتابـة... والتطابـق، فـي هـذا البـاب، ينـأى بهـذه الممارسـة الأدبيـة عـن (البلاروديـا) أو المحاكاة السّـاخرة التي تحـوّل الدّلالـة مـن صنـف نفيس إلى صنـف خسـيس. وفي القصّتيـن كان الصّـراع الطّبقـيّ (باعتبـاره مظهـراً تراجيديّـاً بمقاييـس حديثـة) تيمـة مسـتعادة، وسـيلتها ظاهـرة النّـزوح مـن الرّيـف إلـى المدينـة، وصـراع الفـرد فـي الحصـول علـى موقـع قـدم فـي تركيبتهـا، ومنهـا- أيضـاً- تطلّـع الطبقـات الدّنيـا فـي مجتمـع صاعـد آخـذ بالحداثـة والتّحضّـر إلـى نصيـب مـن الرّفـاه، فـي ظـلّ الدّولـة الوطنيّـة النّاشـئة.

في القصّتين كان الصّراع الطّبقيّ (باعتباره مظهراً تراجيديّاً بمقاييس حديثة) تيمة مستعادة، وسيلتها ظاهرة النّزوح من الرّيف إلى المدينة، وصراع الفرد في الحصول على موقع قدم في تركيبتها، ومنها- أيضاً- تطلّع الطبقات الدّنيا في مجتمع صاعد آخذ بالحداثة والتّحضّر إلى نصيب من الرّفاه، في ظلّ الدّولة الوطنيّة النّاشئة

مظهر المشابهة

المشـابهة دون المطابقـة؛ والقصـد هـو الاشـتراك فـي أمـر، ومخالطـة مظاهـر اختـلاف لمـا كان متطابقـاً، فنُـزل بمظاهـر المطابقـة درجـة. ومـن مظاهـر التشـابه بيـن القصَّتَيْـن:
أوّلاً، الأسـلوب: المعروف أنّ الأسـلوب من أمر الكاتب وحدِه، لا يشـبهه فيه مشـابه... لكن هناك من الوحدات الأسـلوبيّة أو من مظاهـر التّلقّـظ مـا يمكن أن يؤسّـس مظهراً مـن مظاهر الإعادة؛ من ذلك وفرة الاسـتطرادات المتعلِّقة برسـم الشّـخوص، ونحت نمـاذج اجتماعيّـة تخـدم المحمـول الأيديولوجـيّ، كوصـف العجوزَيْـن: عيشـة وعيشـة، أو وصـف الحمّالَيْـن: مفتـاح، ومسـعود، وأحوالهما في مكابدة العربة ومقاومة الجاذبية؛ إن صعـوداً أو نـزولاً، وتصويـر الرّكـب المتوجّـه إلـى الشـاطئ، والعـدولِ عـن صورة المدينـة إلى اسـتحضار صورة الصّحـراء. ومـن ذلـك- أيضـاً- اسـتعادة بعـض الوحـدات المعجميّـة المجسّـمة لمشـهد الرّحلـة كالعربـة والكلـب والقطـار والجبـل الأحمـر والشـاطئ والكـوخ والقنطـرة ورسـكلة الأخشـاب، أو اسـتعادة بعـض الوحـدات التّركيبيّـة مثـل «إن لهـم مـع البحـر موعـداً» هنـا، و «إن لهـم موعـداً مـع البحـر» هنـاك...أو «رشـم المـاء» هنـا وهنـاك.
ثانيـاً، التهكُّـم: وهـو الطابـع الـذي وسـم القصّتيـن. ويعـرِّف المنظـرون التّهكّـم أو السّـخرية بأنّـه ملفـوظ غيـر حرفـيّ، حامـل لمعنًـى مناقـض للمعنـى الحرفـيّ، معنًـى غيـر ملائـم للسّـياق... وتشـترك القصّتـان فـي كثيـر منـه، مـن ذلـك قـول الفارسـي: «وهـو اليـوم، وذلـك القـوم الـذي يتبعـه فـي مسـيرة تاريخيـة... إنهـم يقصـدون الشـاطئ» (ص 119). وقـول خريِّـف: «وحدّثـه عـن النعيـم الـذي يتخبَّـط فيـه، وأن العِيْـش ملقًـى في الطريـق. مـا عليك إلا مشـقّة التقاطـه» (ص 35). أو الحديث عن القنطـرة: «معلَّقـة؛ لا هـي متزوِّجـة ولا هـي مطلَّقـة» (ص 125) عنـد الفارسـي، و(ص 41) عنـد خريِّـف.
ثالثـاً، الغنائيّـة: وهـي مـن مظاهـر الاسـتعادة- أيضـاً- حيـث تعطـى المسـاحة للـذات، للتعبيـر عـن دواخلهـا متحـرّرة مـن موضوعيـة الواقـع...، وهـي فـي القصّتيـن مرتبطـة بالتّداعـي والتّـذكار، والوصـف المبالـغ - Hyperbole، ووسـائل البلاغـة التقليديـة، خاصّـة مـا قـام منهـا علـى المشـابهة.

مظهر المفارقة

لا غنى عـن المفارقـة، باعتبارها اختلافاً عـن الأصل في إعـادة الكتابـة للاختـلاف عـن السّـرق والانتحـال... والكاتـب المسـتعيد ينبغـي أن يتـرك، فـي النّـصّ الجديـد (المنـاصّ)، مـا يميـز عملـه عـن المتنـاصّ، وينبغـي أن نتذكّـر أن إعـادة الكتابـة هـي قـول علـى قـول، ونـصّ علـى نـصّ، وذات منشـئة تنطلـق مـن ذات غيرهـا، تختلـف عنهـا أنطولوجيّـاً وثقافيـاً.
ومظاهـر المفارقـة بائنـة- أيضـاً- فـي النّـصّ الوليـد، منهـا مـا هـو مرتبـط بذاتـيّ المؤلِّفَيْـن...فالسّـخرية فـي «القنطـرة» هـي الحيـاة متحفّظـة، وربّمـا- باهتـة قاتمـة ذات صلـة بشـخصيّة صاحبهـا الصّـارم المتحفّـظ. والخطـاب يلتحق بما عرف عن الفارسـي من رغبـة فـي الجزالـة اللغويّـة، وكثافـة المعجـم، وانتقائـه (انظـر روايـة «المنعـرج»، مثـلاً)، فـي حيـن انطبعـت قصّـة «رحّالـة الصيـف» بمـرح البشـير خريِّـف ودعابتـه. ومـن مظاهـر ذلـك أن الخاتمـة، عنـد الفارسـي، كانـت مـن الشـعر الجـادّ المتفائـل المتسـلّي عـن عـدم الوصـول إلـى البحر، بسـبب المنـع البلديّ، كانـت عنـد خريِّـف دعابـة وعزفـاً علـى الـدّفّ، وانتهـت بحضـور ضيـف، وباسـتدعاء لنـصّ تراثـيّ هـو نـصّ الحطيئـة الذي مطلعه:
وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يَعرف بها ساكنٌ رسما
ولا يسـمح لنـا المقـام باسـتعراض جميـع المظاهـر المتعالقـة، ولا المخالفـة، وإنمـا سـقنا نمـاذج منهـا.

■ **عبد المجيد يوسف**

«منْ رزْقِهْ»

صورة البخيل المعاصر!

بأسلوب ممتع ومفيد، يمزج بين الواقعي والتخييلي، تقاطعت، في أقصوصة «منْ رزْقِهْ» لبشير خريِّف، صورة البخيل في السرد العربي القديم بصورة الواقع في تونس، في النصف الأول من القرن العشرين...



من النصوص التي برع فيها بشير خريّف أقصوصة «مِنْ رزْقِه» (نشرت في مجلّة «الفكر» التونسية العدد 9، يونيو، 1962). حكاية تمتعك، وأنت تهمّ بقراءتها، بطرافة شخصيّة «عبدالحفيظ بن سالم»، ولقبه المشهور «حَفَّهْ» مالك الغابة، وشخصيّة «حمَّهْ الصالح» خمّاس جاره، وبصورة المكان الجنّة نعتاً دارجاً للغابة يضفي عليها بعضاً من القداسة لما فيها من ماء جارٍ، ونخيل، وأعناب واقعية يقتات منها أهل الجريد، وبشخصية «حَفَّهْ» وعاداته اليوميّة، كما تفتنك الأقصوصة بتقنيات الإيهام والمخاتلة، من ناحية، والمفارقات في بناء الأحداث، من ناحية ثانية، وبالكشف عن سرّ العنوان، عنوان الأقصوصة في نهايتها، من ناحية ثالثة، وبالحوار الباطنيّ يعلن عن كوامن الذات في شخصية البطل «حَفَّهْ» كأنه يعيد لنا صورة البخيل في التراث القصصي العربيّ القديم، بطريقة مخالفة.

الحكاية، منطلقها دخول الجنّة الواقعية: «عَبَرَ عبد الحفيظ بن سالم الوادَ ليدخلَ الجنّةَ، فمرّ بجنّة جاره»، الجنّة هي غابة النخيل؛ لاكتمال أسباب الحياة فيها: ماءً، وهواءً، وغذاءً. وفعل الدخول في المكان، دخول في عالم القصّ بين العادة والاستثناء، عادة «حَفَّهْ» أن يراقب ما يملك، ويختبر عمل خمّاسِهِ، والخمّاس هو العامل في الأرض مقابل خُمس محصولها، واسمه «القنب»، ويقارن غابته بغابة جاره مقارنة حاسدٍ: «وقعت عيناه على طلوعٌ تُقابل غَرسَه وتفرّع جريدُه كفوارة خضراء تدلّت منها عراجين ذهبيّة ممتلئة، نكّس رأسه وتابع طريقه يلوم الطبيعة التي تعطي الخير لمن لا يستحقّه، ودخل جنّته (ص 35). كيف سيكون لهذا الموقف دور في بناء الأحداث والإيقاع بـ«حَفَّهْ»، في نهاية الأقصوصة، لاسيّما أنّ الراوي تدخل مستبقاً الأحداث بقوله: «ثمّ طاف بنخلات بَدْريّةٍ (في ولادتها

«حَفَّـهْ» مـا طلبـه...

تكمـن طرافـة الحكايـة فـي انقلاب السحر علـى السّـاحر، عبر فعـل الإيهـام، إذ وقع المتحيّل في شرِّ حيلتـه، دون أن يعلم، فحَسِـب أنـه يـأكل مـن فاكهـة غابـة جـاره، لكنه كان يـأكل من فاكهـة غابتـه، ولـم يعلـم إلّا بعـد مـا وقـع الأمـر، الـذي لـم يقـف عنـد هـذا الحدّ، بـل زاد علـى ذلك، كمـا سـنتبيّن لاحقـاً.

بُخـل «حفَّـهْ»، رغـم ثرائـه، جعـل صورتـه النموذجيّـة تذكِّرنـا بصـورة البخيـل والمكـدّي فـي السـرد العربـي القديـم؛ فقـد وظَّـف البشـير خريّـف تدخُّـل الـراوي ليدقِّـق صـورة «حَفَّـهْ»، فهـو يعـرف مواعيـد الـزرد كلّهـا فـي البلـد، فيتظاهر بتفـانٍ في حـبّ (الزوايا) والتبـرُّك بهـا والاستشـفاء بتـذوُّق سـماعها، فلا يتخلّـف عـن واحـدة» ثـم إنـه -إلـى ذلـك- ينهـض فـي الثلـث الأخيـر مـن الليـل، يترصَّـد مـن فـوق صومعـة الجامـع مـا قـد يَسْـمَعُ مـن العويـل الـدالّ علـى وفـاة مريـض «فينـزل مـن الصومعـة، ويخطـو خطـوات أخـرى سـريعة، وينصـت حتـى يقـوم نـواح النائحـة فيعـرف وجهتـه..»، حتـى إذا عرف سبيله غـدا مطمئنّـاً علـى وجبـة الغـذاء. إنهـا صـورة نموذجيـة لبطل قصصـي طريـف يحمـل فـي ملامحـه مفارقـات عديـدة بيـن الغنـى الشـديد، من ناحيـة، وبين الحرص والإمسـاك والبخل، مـن ناحيـة أخـرى، وبيـن الشـدّة والتذاكـي والتحيُّـل من جهة، وبيـن السـذاجة والوقـوع فـي شـرّ أعمالـه، مـن ناحيـة ثانيـة.

ولعـلّ طرافـة شـخصية «حفّـهْ» موصولـة بلطافـة الحـوار الذي دار بينـه وبيـن «حمَّـهْ الصالـح» ومـا فيـه مـن حجـاج وتـدرُّج فـي الخطـاب، بعامِّيّـة مخصوصـة، هـي عاميـة أهـل الجريـد التونسـي، وما تتميّـز من تلقائيّة وبداهـة... فاعتماد المزاوجة بيـن الفصحـى والعامِّيّـة المحلِّيّة كشـف طرافة الشـخصيات، وبَيَّـنَ ثنائيـة الواقعـي والتخييلـي.

ولا شـكّ فـي أنّ اعتمـاد تقنيـة الإيهـام حـدّ بلـوغ كشـف الحقيقـة، فـي ختـام الأقصوصـة، ممّـا يحقّـق الإمتـاع فـي، فالـراوي أوهمنـا -فـي المقـام الأوّل- بأنّهـا مـن غابـة علـي الزبيـدي جـار «حفَّـهْ»، ثـم اكتشـفنا مـع «حَفَّـهْ» أنهـا «مـن رِزْقِـه»، أي مـن غابتـه، مثلمـا يعلـن العنـوان عـن ذلـك، لكننـا نعلـم، فـي نهايـة الأقصوصـة، أنهـا لـن تسـتقرّ فـي معدتـه، بـل سيلفظها: «سـار حتـى وصـل إلـى المباني. اختلطـت أمعاؤه، وانعقـدت فـي صـدره، فانحنـى علـى الحائـط وتقيّـأ مـا فـي جوفـه» لكـن مـا يثيـر مزيـداً مـن الغرابـة، ذلـك السـؤال الذي طرحـه «حفّـهْ» علـى نفسـه، غيـر مبـال بحالتـه الصحّيّـة، ولا بمـا حصـل لـه، فكانـت حيرتـه الشـديدة مقتصرةً علـى سـبب خـروج رزق غيـره مـن أمعائـه! يقـول: «فطفـق يتسـاءل، فيمـا بينـه وبيـن نفسـه، وهـو يجـرّ رجليـه علـى داره: «ذلـك رزقـي، أفهـم أنّ أمعائـي لفظتـه، ولكـن مـا للعيـش الذي يخـرج، وقد أصبتـه مـن فـدوة فـي الصبـاح؟». فليـس أعجـب مـن تعجُّـب الإنسـان مـن أمعائـه، حيـن تلفـظ مـا دَخَلهـا مـن طعـام فـي مأدبـة نُظّمـت فـي سـياق (فديـة) أحـد الموتـى.

■ **سمير سحيمي**



الأولـى) بجانـب البئر، كانت لا تقلّ حُسـناً عـن نخلات جاره»؟.

يمتـدّ تسلسـل الأحـداث بمـا يسـتدعي طلبـاً يقدّمـه الخمّـاس «حمّـه الصالـح» مـن «حَفَّـهْ» مالـك الغابـة، مفـاده إذْنُ الثاني لـلأوَّل بإمكانيـة العبـور؛ تيسـيراً لعمـل يقـوم بـه، فيرفـض الخمّـاس، فـي البدايـة، بحجّـة أنـه سيفسـد العرجـون عندمـا ينتقـي منـه أحسـن مـا فيـه مـن تمـر، ثـم يقبـل، إثـر ذلـك، لمّـا اسـتمرّ شـرط المـلاّك، لكـنّ الطرافـة تكمـن فـي طريقـة الاسـتجابة، وبـأيّ ثمـن كانـت!.

لقـد اكتشـف المـلاّك «حفَّـهْ»، بعـد أن أكل فاكهـة التمـر الذهبيـة، ووارى العَلَـفَ (النـواة) فـي حفـرة، أنـه مـا أكل إلّا مـن تمـر غابتـه هـو، دون أن يعلـم، وأنّ الخمّـاس تحيَّـلَ عليه، واسـتفاد بالمـرور مـن مسـرب الغابـة، مـن ناحيـة، ولـم يعـطِ

من رِزْقِهْ

عَبَر عبدالحفيظ بن سالم الواد ليدخل جنَّته، فمرَّ بجنّة جاره علي الزبيدي، فرفع رأسه يتأمَّل النخل، ويقارنه بنخله. هذا غالبه سحوق، ضعيف، جريده يضرب إلى الصفرة، والأرض خراب عطشى، والعشب طاغٍ عليها. شتّان ما بينها وبين جنَّته الريّى الظليلة ذات الغروس الفتيّة التي تفتح جريدها فارعاً كأنه يشكر السماء عن خضرته التي تضرب إلى زرقة. لكن، انطفأ زهوّه لمّا وقعت عيناه على «طلوع» تقابل غرسه، وتفرّع جريده كفوّارة خضراء تدلَّت منها عراجين ذهبية ممتلئة. نكّس رأسه، وتابع طريقه يلوم الطبيعة التي تعطي الخير لمن لا يستحقّه، ودخل جنَّته.

****

بادر إلى الساقية، فحفر رملها بإصبعه؛ ليرى مقدار البلل، فيعرف مقدار خدمة «القنب» خمّاسه، ثم أزال أعشاباً ضارّة من حوض الكرنب، ثم طاف بنخلات بدرية بجانب البئر، كانت لا تقلّ حُسناً عن نخلات جاره، لكن همّه أن: هل مسَّتها يدٌ أم هي سالمة كاملة؟

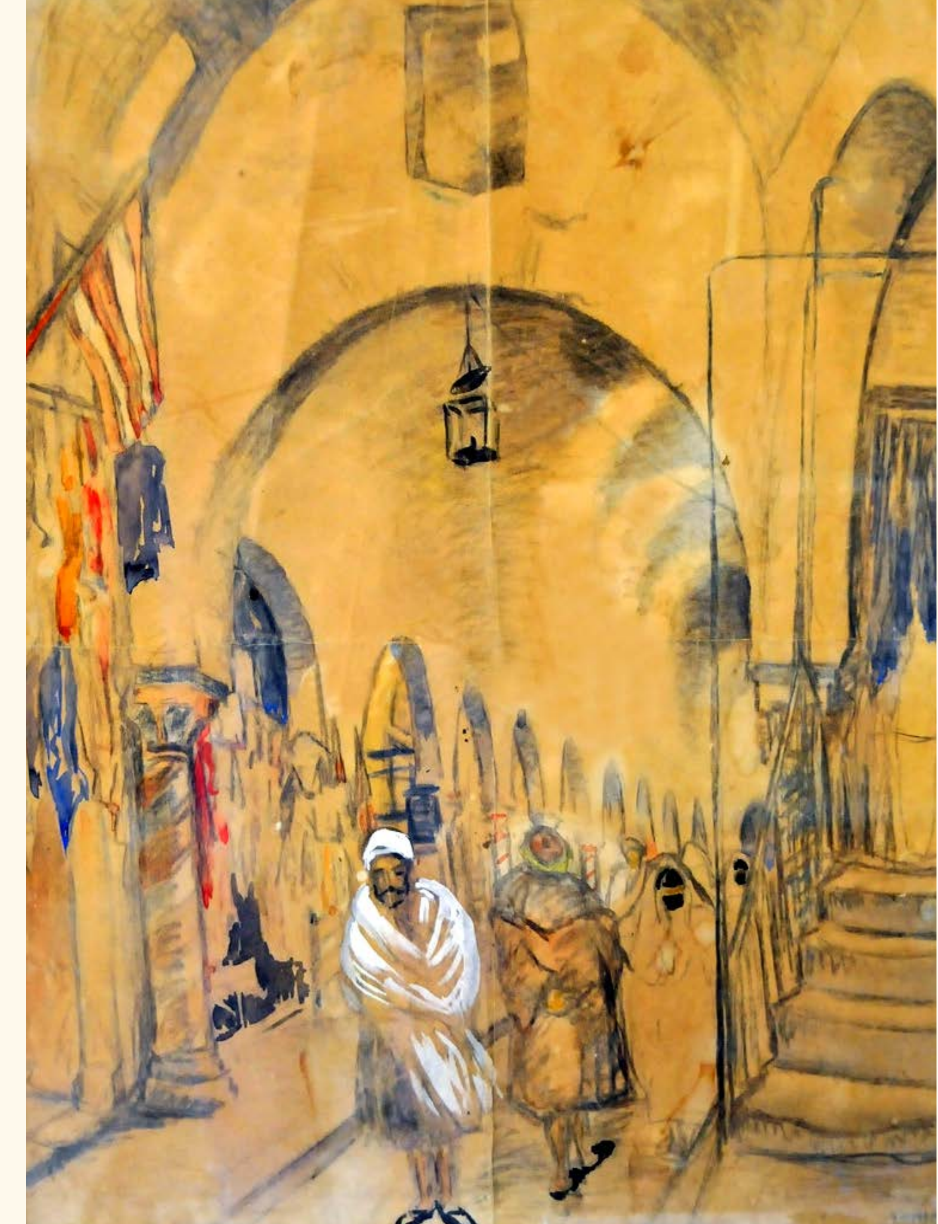
****

دوّى صوت حمّة الصالح، خمّاس جاره، قائلاً على بعد:

- صباح الخير، حمّة.
- صباح الخير.

دخل حمّة الصالح، واقترب من الملّاك، وقال له:

- وراسك تكلّم «القنب» احفة يخلينا نعقب من المسرب، ها الصباح جينا ع نجرّ القتب ما خلاناش.
- أنا وصّيته. ما تعقبوش.
- واش ع تخسر حمّة؟ أمّا خير وإلّا ندورو على الكاف الكلّ.
- وفاش مطلوب فيكم.
- تعمل معروف على جارك.
- كان بشرط.
- قول.
- تنقي لي شبعة من هاك المشخب.
- ترضى نفسد عرجون على كمشه؟ هاو عيب من ربي.
- ما أقبحك!، وما صح عينك! ما تفسدش العرجون، وما تعقبش على غابتي.



واشاح عنه بوجهه، وهو يحاكي صوته في مبالغة وازدراء:
«عيب من ربّي».
وكان على حمه الصالح أن يجر عدّة اجذاع ليقتب حاشية جنَّته من ناحية الوادي، والسبيل إلى ذلك طريقان.

****

أن تعرج الدواب على رؤوس العيون، فتصعد كثيباً رملياً، ثم تنزل فتدخل الجنّة أو أن تخترق الوادي فتمرّ على مسرب في جنّة عبدالحفيظ، وتدخل مباشرةً. والفرق بين الطريقين أن الأوَّل أطْول من الثاني، وأشقّ بعشرة أضعاف.

****

لكن سلوك الطريق الثاني يتوقَّف على إذن حقّة، وحقّة عنيد مشاكس، لا يعرف الجميل، ولا يسديه حتى إلى نفسه؛ فرغم ثرائه المفرط لا ينفق من رزقه شيئاً، وله في ذلك طرائف، قَلَّ من يتفطَّن إليها:

****

من ذلك أنه يعرف مواعيد الزرد كلّها، في البلد، فيتظاهر بتفانٍ في حبّ الزوايا، والتبرُّك بها، الاستشفاء بتذوُّق سماطها، فلا يتخلَّف عن واحدة.
نهوضه، دائماً، في الثلث الأخير من الليل، فيطلع إلى الصومعة ويبقى في إنصات، فإذا سمع العويل عرف أن مريضاً قد انتهى مرضه، فيجري الريق في فمه كمثل صيّاد آنسَ حركة حجلة، فينزل من الصومعة، ويخطو خطوات، وينصت حتى يقوم نواح النائحة، ويعرف وجهته، فيخطو خطوات أخرى سريعة. وكلَّما اشتبهت عليه الطرق وقف وأنصت؛ حتى يعرف الدار، فيمضي في حال سبيله مطمئنّاً على وجبة الغد. سوف يكون من أوَّل المعزين... وآخر القائمين عن قصعة الفدوة.
وحتى مشقّته، فإنه يتحيَّل عليها، ينشق النفة، لكن من حُقَق غيره. فلم يره أحد يشترى من حانوت القمرق.

****

على أنهم رأوه يجفِّف محرمته في الشمس، قبل أن يغسلها في الواد، ثم يحكّها على ورق فيتحتحت منها مسحوق التبغ، فيجمعه ويصبّه في حقته. ولمّا قيل له في ذلك، أجاب:
- هذاكه مكرّر، كيف الحمّص المكرَّر. يجي أطيب من الآخر.

****

ما كان لحمّة الصالح إلّا أن يذعن، فوعده بشبعة من المشخب، فسمح له بالمرور، ولما كان العصر حدَّر، فرأي جرّة الدواب في مسربه، فصاح بحمّة الصالح:
- هاك القضية.
فأجابه:
- هاويني «العلاقة» في العريش.
أزال السعف عن العلاقة، فوجد شماريخ كالذهب الخالص، فجعل يصلّي على النبي ويلومه، بينه وبين نفسه، على أن تكون مثل هذه الفاكهة عند غيره.

****

يأخذ الكعبة بين أصابعه فينظر إلى صفرتها الكرهبانية، ويحدفها في فمه، ويخرج، بنفس الحركة علفة التي سبقت. فعل ذلك مراراً وتكراراً، حتى فرغت العلاقة، وامتلأ كفّه علفاً، فتنهَّد وتمطَّق.

****

وارى ذلك العلف في حفرة، وقام عائداً عوداً بطيئاً. رآه حمّة الصالح، فصاح به:
- سماح التميرات حقّة؟
-لذّة للآكلين. يعطيك الصحّة. يبارك في الإيديات اللي خدمتها.
- راهم إيدياتك، أحفة. هذاكه رزيقك حلالك.
- واش تقول؟
- هاذوكم من الجبارة اللي حذاء البير من قبلة.
رمى ببصره إلى حيث قال حمّة الصالح، فرأى- بفزع- العرجون مشوّشاً.
فالتفت إليه وقال له:
- الله ينعل والديك، يا ابن الكلب.
- ولاه حقّة! ربّي يهديك، تنعل فيّ.
- عاد أنا قلت لك من جبارتكم، وألّا من جبارتي أنا؟
- ما بيَّنت ليش؟ قلت لعود يكيدك رقى النخل.
- يكيدني رقى النخل! برة ماك هزبتني ها المرّة.

****

سار حتى وصل إلى المباني. اختلطت أمعاؤه، وانعقدت في صدره، فانحنى على الحائط وتقيَّأ ما في جوفه. تنفَّس قليلاً، ثم بربش قيئه، وانصرف آسفاً.

****

فإنه وجد مع خليط التمر شيئاً من العيش، فطفق يتساءل فيما بنيه وبين نفسه، وهو يجر رجليه إلى داره: «ذلك رزقي، أفهم أن أمعائي لفظته، ولكن ما للعيش يخرج، وقد أصبته من فدوة، في الصباح؟».

■ **البشير خرّيف**

المصدر: مجلّة «الفكر»، العدد 9، يونيو، 1962.

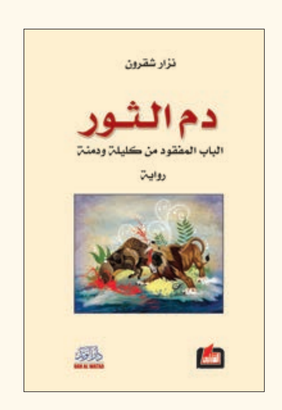

نزار شقرون (عدسة: عمر دياب) ▲

نزار شقرون:

«دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر

في أواخر تسعينيات القرن الماضي، سافر ثلاثة آثاريِّين عرب إلى العراق، لتعرُّف آثاره الخالدة، ترافقهم فوتوغرافية إسبانية لها شخصية غامضة. ومع توالي الأحداث، تتحوَّل الرحلة إلى بحث عن الباب المفقود من كتاب «كليلة ودمنة»، وفي سياق هذا البحث تنكشف عوالم الشخصيات، من خلال استحضار ثقافتهم وأفكارهم وآرائهم بشأن الحياة والإنسان والحبّ والحرب، إلى أن تصطدم هذه العوالم المختلفة بمشكلة أمانة التاريخ، وكيفية قراءته من جديد، وهو السؤال الذي يشكِّل قطب الرحى في رواية «دم الثَّور» (دار الوتد - الفارابي، 2020)، للكاتب التونسي نزار شقرون، انطلاقاً من الدعوة إلى التفكير، مرّة أخرى، في مقاصد كتاب عبد الله بن المقفع، ومناقشة التداعيات والتأويلات التي يمكن استخلاصها من فرضية نقصان النسخة المعروفة من باب أساسيّ وحاسم.

«دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر، من خلال مراجعات لتاريخنا الثقافي، وتنمية نقدنا لمظاهر الحاضر؛ حتّى لا يعيد التاريخ نفسه. ولاشكّ في أنّ الرواية تطرح جدلاً بشأن كيفيّة مقاومة الظلم، وطرق تطبيق العدل، وفي ذلك تجارب واقعيّة مختلفة



بعد «بنت سيدي الرايس» (2010)، و«الناقوس والمئذنة» (2017)، تأتي رواية «دم الثّور» مستأنفة لعملية تفكيك البنية النفسية والثّقافيّة المترسبة داخل الذهنية الفردية والمجتمعية التونسية، خاصّة، والعربيّة، بشكل عامّ، وهو الرهان الذي لا يحيد عنه شقرون في أعماله الشعرية، منذ دواوينه: «هوامش الفردوس» (1990)، و«إشراقات الولي الأغلبي» (1997)، و«ضريح الأمكنة» (2002). وكذلك في كتبه النقدية: «نظريّة الفنّ العربي» (2010)، و«معاداة الصّورة» (2008)، و«مكاشفات الصورة في اللوحة والكاريكاتير» (2009)، و«رهانات الفنّ الغربي المعاصر» (2013)، و«الحداثة المعماريّة من الطّراز إلى التّعبير الحرّ» (2013)، و«نشأة اللّوحة في الوطن العربي» (2017).

يأتي كتابك السردي الجديد بعنوان «دم الثور»، وهو، كما يحيل العنوان الفرعي على ظهر الغلاف، متعلّق بالباب المفقود من «كليلة ودمنة». بداية، كيف نشأت فكرة هذه الرواية؟

- انشغلت، قبل سنوات، بتدريس كتاب «كليلة ودمنة» لعبد الله بن المقفّع، حين كنتُ أدرّس الأدب العربي، وكثيراً ما داهمني إحساس غريب بأنّ هذا الكتاب ملغز، وبين ثناياه أسرار كثيرة؛ فبالإضافة إلى خطاب الظّاهر والباطن المتلبّس به، وإجراء القول على ألسنة الحيوانات، واختفاء الحكمة السياسيّة خلفه، حدستُ أنّ مفكّراً في قيمة ابن المقفّع لا يمكنه أن يكتفي بالترجمة، فقط، أو بإضافة باب واحد (باب الفحص عن أمر دمنة)، بل إنّه تعامل مع أصل الكتاب المترجَم، بطريقة تنسجم مع قناعاته الفكريّة، والملابسات الحياتيّة التي عاشها، وقد خلق هذا الحدس، في داخلي، فرضيّات تخييليّة كثيرة، حفّزتني للعودة إلى الكتاب في نسخته العربيّة، والرّجوع إلى عصر ابن مقفّع، وحياته؛ لعلّني أهتدي إلى ما يؤكّد فرضيّاتي أو ينفيها. بالطبع، حين نظرت في الكتاب، من جديد، وأقمت حفريّات معرفيّة بشأنه، نما لديّ تصوُّر سردي، سريعاً ما حوّل الفرضيّة إلى مطيّة بناء عالم روائي، لم أقم فيه بالتصريح بفرضيّة الشّكّ في حقيقة النسخة المتداولة من «كليلة ودمنة»، فقط، بل خلقت، أيضاً، عوالم لشخصيّات تدور حول هذه الفرضيّة، ليكون البناء السردي والتقنية هدفاً في حدّ ذاته، دون إلغاء الهاجس الفكري، والرسالة التي أردت تمريرها، ووجدت أنّ الرواية تهبُ الفكرةَ ألقها، ثمّ إنني لم أبنِ هذا العالم في حدود المدار التاريخي لابن المقفّع، بل بنيته في التاريخ المعاصر، واصطنعت شخصيّات معاصرة، لها حيوات مختلفة وأفكار متباينة، ونابعة من بيئات متفرّقة، وإن تقارب بعضها في المهاد العربي. وإن كان الأمر متعلّقاً بالكتاب نفسه، فإنّ العالم الرّوائي له موجباته، وطرافة فكرة وجود باب مفقود من «كليلة ودمنة»، هي جزء من نار الرّواية التي تبعثُ حرقة السّؤال، وتحثّ على إعمال الخيال والتفكير، فهناك طاقات تخييليّة وذهنيّة مهدورة لدى الإنسان العربي، وهو لا يستخدم هذه الطاقات للفعل في الحاضر، ولا في بناء المستقبل. الرّواية دعوة للاستكشاف، فالماضي يحتاج إلى إعادة اكتشاف، والحاضر كذلك، والمستقبل يحتاج إلى الاستشراف القائم، في جزء كبير منه، على الخيال، حتّى أنّ ما يقود شخصيّات الرواية هو البحث عن الأثر، و- فجأةً- تُقادُ إلى وجهات جديدة. هكذا هي الحياة؛ مغامرة دائمة في الوجود.

في «الناقوس والمئذنة» تمجيد لقيم الحوار والتعايش واقتسام الحقيقة، من خلال شخصيات حائرة، لها قناعات ومذاهب فكرية وعقدية مختلفة، تأثرت بالمخاض السياسي في الزمن البورقيبي. وفي «دم الثّور»، انتصار للعقل والمعرفة التي يتمّ طمسها في التاريخ العربي، والإنساني، وما يترتّب على ذلك من مآسٍ. مرّة أخرى، يبدو الزمن السياسي حاسماً في تشكيل الوعي لدى شخوصك؛ من الزمن البورقيبي في «الناقوس والمئذنة» إلى زمن صدام حسين في «دم الثّور»!

- بين «الناقوس والمئذنة» و«دم الثّور» وشائج قُربى، لاشكّ. وكلاهما يلامس أسئلة المعرفة في سياقات سياسيّة مختلفة، دون أن يكون العامل السياسي هو الهدف أو المحرّك للأحداث أو المحدّد للشّخصيّات. ربّما، هناك ترسيم دقيق لزمن سياسي واحد دون غيره؛ زمن بورقيبة، وزمن صدّام حسين، دون مساءلة الزّمنَيْن، بالمعنى النقدي المباشر، فالغاية ليست إدانة أنظمة أو فترات سياسيّة، لأنّ الزمن السياسي- على اختلافه- يبقى في الروايتَيْن، يلعب دور السياق التاريخي، أوّلاً، ثمّ دور المحفّز على استقراء فترات سياسيّة سابقة شبيهة، علماً بأنّني أرى أنّ الزّمن السياسي العربي مغلق، مثله مثل الزّمن المعرفي العربي. وإذا كانت رواية «الناقوس والمئذنة» تطرح أسئلة التسامح وحوار الثقافات وقبول الآخر وحقّ الإنسان في اختيار مبادئه ومصيره بنفسه، فإنّ منطلقها عقليّ، وهو المنطلق ذاته الذي تنهض عليه رواية «دم الثّور». إنّني أضاعف من القول بأنّ العقل غائب في مجتمعاتنا المعاصرة. هناك من ذهب إلى أنّه في سبات، وغيابه له علامات واضحة، منها شيوع الفكر التّسليمي والخرافي والذّرائعي، وغياب النّقد، ولا أعني، هنا، كلّ ما يتعلّق بالشأن السياسي، بل أعني غياب التفكير النقدي في كلّ الظّواهر؛ لذلك، حين أفترض أنّ كتاب «كليلة ودمنة» منقوص فإنّني أحرّض على النقد، ومنه مراجعة المسلّمات الفكريّة حول جزء كبير من تراثنا الذي صنعه «كتاب السّلاطين»، وحين يغيب النّقد تحت أيّة ذريعة، تمتدّ مساحات الجهل. إنّنا أمام أنواع جديدة من الجهل، والمشكلة الكبرى أنّ عدداً كبيراً من المثقّفين، أو- لنقُلْ- جزءاً مهمّاً من النخبة، تساهم في بناء كهوف الجهل، من خلال تصنيم المعارف السّابقة، واعتبار الماضي- بكلّ منتجاته- مقدّساً لايمكن المساس به. من هنا، يأتي مشروع استعادة التعقّل، وهذا يلتقي مع مشروع ابن المقفّع نفسه، الذي دافع عن العقل، وقُتِلَ بسبب العقل.

سياقات السرد، وتداخلها، تضعنا أمام مرجعيَّتَيْن متنافرتَيْن، والغرض واحد: الخلفية الصوفية لـ(سعدي) في مقابل الخلفية الاستقصائية لـ(كارمن)، وكلاهما يبحثان عن شيء واحد، وفي النهاية،



(كارمن)، بخلفيّتها- هي التي وجدت المخطوط عند شخصية الواسطي الذي هَرَّبَ المخطوط من قرطبة إلى بغداد. (سعدي)، هنا، لم يكن حاسماً، على الرغم من إعادة القراءة، التي قام بها لحكايات «كليلة ودمنة» كالمتحرّي، يبحث عن الجانبِ الناقصِ من الحكاية.

- كانت شخصيّة (السّعدي) منقادة إلى الاكتشاف، باتّباع الصّوت الدّاخلي الذي ظهر مع «الوليّ الصّالح» في رؤيا غريبة، بدت شيفراتها تنكشف، شيئاً فشيئاً، بتنامي أحداث الرواية، وكانت «كارمن» تقود البحث، بقناعة غريبة وثابتة، عن وجود الباب المفقود، دون أن نتجاهل أنّها مستأنسة بوصيّة جدّها، أيضاً، وهذا صوت داخلي في حدّ ذاته. ربّما، يجد القارئ بينهما صلات أخرى، سواء في التاريخ الثقافي المشترك أو في الإحساس الغامض بأنّ الحياة تجعل الإنسان يعيش على حافّة اللامتوقّع، و- ربّما- تبدو شخصيّة «سعدي» الرّجل، في مقابل «كارمن» المرأة، أقلّ انجذابا إلى المغامرة، وهذا مبحث تأويليّ واسع، قد يستحقّ العناية النقديّة، إذا ما توافرت معطيات سرديّة أخرى تدعمه، وهو ليس- بالضّرورة- عمليّة مفاضلة جنسانيّة، ولكن قد يفيد بأنّ المرأة متشوّقة للمعرفة أكثر. في كلّ الحالات، إنّها تبدو، في الرّواية، أكثر حبّاً للمغامرة من جميع الشخصيّات/الرّجال!؛ وهذا أمر يدعو للتفحُّص، حقّاً.

يجوز أن أذهب، في فرضيّة أنّ (سعدي) يتبع نداء المجهول، بينما تتبع (كارمن) نداء المعلوم، وقد يكون هناك نوع من التّكامل بين الشّخصيّتين، في أبعاد كثيرة. ولا ننسى أنّ الشّخصيّات لا تتطابق، أيّاً كان اشتراكها في الهدف، فلكلّ شخصيّة عالمها وأطوارها، (سعدي) يبحث عن فكّ شيفرة أحجية الوليّ، ويحوّل تتبّعه إلى مسار تفكيكي للرّموز، و(كارمن) تقتفي أثراً كما لو كانت تتبع علامات خريطة، بذلك يلتقيان في النسيج الرمزي، رغم اختلاف المنطلقات، ولعلّهما ينشئان، سويّاً، البعد الترميزي للرواية، وعلى شاكلة خطاب ابن المقفّع، يساهمان في خلق مستويات، للقراءة، بين القرّاء.

بالعودة إلى الإحالات الفكرية التي يعكسها حضور المرأة في «الناقوس والمئذنة»، من خلال شخصية (ماريّا)، نجد الإحالة تتكرَّر مع شخصية (كارمن) في «دم الثّور»، فكلاهما يرمزان للحرِّية والحداثة والذكاء والاستقلالية. الزوجة العربية في مقابل المرأة الأجنبية، عنوان يبدو بارزاً لذلك البرزخ بين المحافظة والتحديث، بين الخوف والجرأة...، بصورة تجعل المسار السردي للبطل الرئيسي، لا تنقصه الحيرة ونقد الذات والبحث عنها، مجدَّداً؟

- سؤال دقيق، ولبيب حقّاً! في «الناقوس والمئذنة» و«دم الثّور»، أنموذج المرأة الأجنبيّة، وهنا أفضّل تسميته بـ«المرأة المختلفة»، هذا الأنموذج لا يصنّف المرأة- بالضّرورة- في خانة الفضاء المعرفي الغربي، بل أعني به كلّ امرأة مغايرة، تتباين مع النمط المألوف للمرأة، في المجتمع العربي. قد تعبّر (كارمن) عن هذه المغايرة كما عبّرت عنها (ماريّا) في «الناقوس والمئذنة»، وهما أنموذجان للمرأة الغربيّة، ولا يُستبعَد وجود نساء في المجتمع العربي، لهنّ ما يعادلهنّ من قيمة طلائعيّة، وفكر تحديثي قائم على قيم إنسانيّة رفيعة، حيثُ لا تتنافى الحداثة، لديَّ، مع القيم، وهذا ما حاولتُ تأكيدهُ في نحت هذه الشّخصيّات النسائيّة. لتنظر في شخصيّة (زينة): هي بنت الواقع العربي، وهي مغايرة لشخصيّة «زينب»، ومع ذلك هي متمسّكة بقيم نبيلة. ولكن حين تومئ إلى علاقة البطل/المثقّف العربي بـ«الزوجة»، فأنت تشير إلى ما هو شائك ومسكوت عنه في بيت النخبة العربيّة، وقد حاولتُ أنْ ألامس هذا البعد بجرأة، دون أن يكون هدفي إيجاد مفاضلة بين المرأة الغربيّة والزوجة العربيّة. الشّخصيّة النسائيّة، في رواياتي، لها مكانة مهمّة. أنت تعلم أنّ روايتي الأولى «بنت سيدي الرايس» تدور على شخصيّة امرأة، بحثاً في عوالمها النفسيّة، والفكريّة، وصدامها بالواقع المديني، وهي بنت القرية الحالمة. فالمرأة، في عالمي الروائي، مبحث مفتوح، وإن قضيّة التحديث والمحافظة ليست هي المعنيّة في شخصيّتها، بشكل عميق، فالمعنيّ هو قدرتها على إدراك تحوّلات الواقع، وتحفيز «الرّجل» على المغامرة، وكأنّها أصل المغامرة نفسها. بالإضافة إلى ذلك، إنّ «المرأة الأجنبيّة» تُطرَح في سياق كيفيّة بَلْوَرة نظرتنا إلى الآخر، فهي في «دم الثّور» أو في «الناقوس والمئذنة» شخصيّة ثقافيّة، وليست متاعاً أو غرضاً جسديّاً.

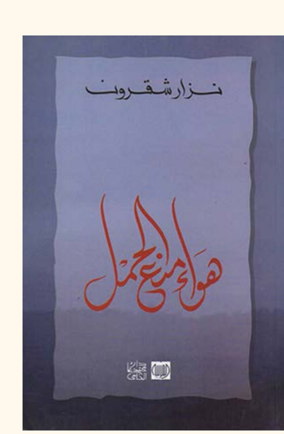
بصورة ما، تضعنا المشاهد في زمن السرد. لكن، في الصورة المقابلة، لدينا نداء ليلي يقود (سعدي) إلى

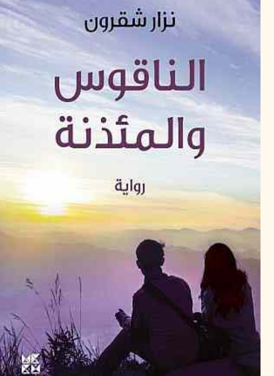
في الرّواية إشارات مقصودة للقضيّة الموريسكيّة، ولا أخفي أنّ الموضوع حميمي بالنسبة إليّ، لأنني أعتبر نفسي امتداداً لأجدادي الموريسكيين، واستعادتي لزمنهم لا تأتي في شكل مضيّق، بل إنّني أقاوم، في كتاباتي، كلّ أشكال الاضطهاد والتنكيل بالمثقّفين وبالشّعوب، في أيّة لحظة تاريخيّة، وتاريخنا شاهد على ذلك

لم أبنَ هذا العالم في حدود المدار التاريخي لابن المقفّع، بل بنيته في التاريخ المعاصر، واصطنعت شخصيّات معاصرة، لها حيوات مختلفة وأفكار متباينة، ونابعة من بيئات متفرّقة، وإن تقارب بعضها في المهاد العربي.

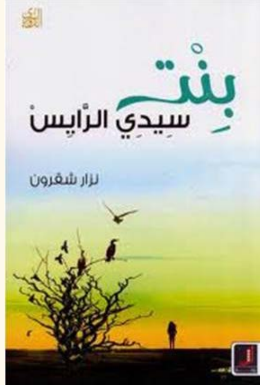
البحث عن القبر الذي دُفِن في العقل العربي منذ العباسيين!، وهناك، أيضاً، (كارمن رودريغيز) الأندلسية الأخيرة التي تعترف بالتاريخ الأسود المخلّد في متحف محاكم التفتيش في مركز قرطبة التاريخي، وبحثها عن كتاب ابن المقفَّع، هو بحث عن ذلك الخيط الذي كان يربط بين بغداد والأندلس، هو بحث في سبب سقوط غرناطة. صورتان بِمثابة مِرآةٌ سَفرٌ نحو كنز المعرفة والحكمة، وهما معمار أيّ حضارة خالدة. نستحضر، هنا، تاريخ التنكيل. ولكن، بالنسبة إلى القضية الموريسكية التي تحملها (كارمن) في منعرجات الرواية، كيف يمكن أن ننظر إليها، بكونها مرآة راهنية؟

- في الرّواية إشارات مقصودة للقضيّة الموريسكيّة، ولا أخفي أنّ الموضوع حميمي بالنسبة إليّ، لأنني أعتبر نفسي امتداداً لأجدادي الموريسكيين، واستعادتي لزمنهم لا تأتي في شكل مضيّق، بل إنّني أقاوم، في كتاباتي، كلّ أشكال الاضطهاد والتنكيل بالمثقّفين وبالشّعوب، في أيّة لحظة تاريخيّة، وتاريخنا شاهد على ذلك. إنّ معرفة أهل المشرق، خاصّة، بالحضارة الأندلسيّة، ما يزال محدوداً، وأعتقد أنّ الثراء الذي تلقّفه الغرب منذ سقوط غرناطة إلى الآن، لم يستفد منه العرب المسلمون في الآفاق الأخرى للمنطقة العربيّة، كما أنّ أسفار التاريخ الأندلسي الذي يروي قصّة حضارة عربيّة لها مآثرها الفكريّة والعلميّة والفنيّة، ما تزال مجهولة، ويُنظَر إليها بشكل مركزي، في إطار ثنائيّة مستهلَكة(مركز/هامش،مشرق/مغرب). وقد حاولت أن أبيّن أنّ قضيّة العقل مبثوثة، مشرقاً ومغرباً، ولا جدوى من البقاء في دائرة مشرق وجداني، ومغرب عقلي، أو العكس؛









لأنّ الاهتمام بالعقل هو شأن إنساني مثلما أنّ اضطهاد العقل شأن معمّم لدى المستبدّين، في كلّ مكان وكلّ زمان. إنّني حاولت الإشارة إلى ضرورة التفكير في المعارف المشتركة في الفضاء المعرفي الذي نعيش فيه، وهو فضاء يغلب فيه المشترك على المختلف، لكني لا أنكر أنّ الحضارة الأندلسيّة ما تزال مجهولة لدى الكثيرين، وأنّ مشاريع فكريّة كثيرة، أُهمل التفكير فيها، ولعلَّ الأدب يضع الأندلس، من جديد، موضع السّؤال والتفكير. والمهمّ أن نعقل أنّ التجربة الإنسانيّة العربيّة الإسلاميّة، تحتاج إلى مقاربات جديدة من زاوية المسكوت عنه، والمهمل.

باستحضار قول الواسطي: «المخطوط الأصلي لا وجود له إلا في مخيّلاتنا وأمانينا!»، تنتهي الرواية بفصل «باب ثأر بندبة» يطابق، بشكل مثير، أسلوب ابن المقفّع، وقد جعلت النمر يساعد (بندبة) في الثأر من الأسد، قاتل الثور (شتربة). تحيلنا هذه النهاية، بالمآلات الأخيرة والراهنية، إلى انتقال السلطة في بعض الدول العربية. هناك جدل فيما يخصّ العدالة الانتقالية. بواقع الحال، ألَسْنا في حاجة إلى الصفح والغفران من أجل انتقال ديمقراطي يطوي صفحة الماضي، في حين أن الثأر للثور يخالف هذا المنحى؟

- قمت بصياغة سرديّة للحدث التاريخي من زاوية الحاضر، وهذا ما استتبع ملامستك لإشكاليّة العلاقة بين الماضي والحاضر، بين استبداد السّلاطين القدامى، واستبداد الأحفاد من الحكّام العرب. والقول بأنّ مآلات «الأسد»، في الباب المفقود، مختلفة عن مآلات الأحداث ما بعد الربيع العربي، هو تأويل؛ لأنّ الخاتمة- وإن كانت تميل إلى تأكيده- مفتوحة، في الآن نفسه، على خيارات كثيرة ، ومنها تراجع «النمر» عن تنفيذ الخطّة، وغيرها من تأويلات، وقد تعمَّدت ذلك لأنني أعتقد أنّ الربيع العربي فتح المنطقة العربيّة كلّها على مجهول التوقّعات في كلّ شيء. وما أشرتَ إليه، في مسألة العدل، هو رئيسيّ، والرواية تطرح هذه المسألة بقوّة؛ فلا معنى للكرامة الإنسانيّة دون شرطَيْن أساسيَّيْن: الحريّة والعدل. ورواية «دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر، من خلال مراجعات لتاريخنا الثقافي، وتنمية نقدنا لمظاهر الحاضر؛ حتّى لا يعيد التاريخ نفسه. ولاشكّ في أنّ الرواية تطرح جدلاً بشأن كيفيّة مقاومة الظلم، وطرق تطبيق العدل، وفي ذلك تجارب واقعيّة مختلفة، وإن كانت تسمية الباب بـ«ثأر بندبة» فإنّ الثّأر لم يتحقّق علانيّةً، بل ذهب الباب إلى وضع سيرورته كدعوة واضحة لكفاح المظلومين في العالم، من أجل التغيير، دون أن ينتهي إلى حكم مطلق، لأنّ نسبيّة العقل تحتّم الإنصات إلى نسبيّة الحلول، وتنوّعها، فالتجربة البشريّة- على اشتراكها في القيم العليا- تختلف في انتزاع الحقّ، والثّورات- رغم تشابهها في المنطلقات- تختلف في النهايات. لننظر إلى الثّورة الفرنسيّة والثورة الرومانيّة، وسننصت، حينها، إلى صوت المقاصل والرصاص، و- في الآن نفسه- لدينا أمثلة عن عدالة انتقاليّة في جنوب إفريقيا، وغيرها؛ وذلك يعني أنّ لكلّ ثورة منوالها التحرُّري.

■ حوار: محسن العتيقي

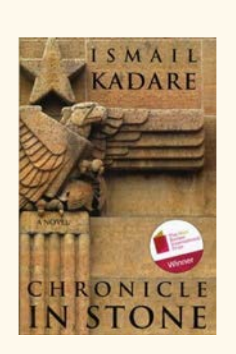
الروائي الألباني إسماعيل كاداريه:

أبدعت أدباً طبيعياً في بلد غير طبيعي!

ولد الروائي الألباني «إسماعيل كاداريه» سنة 1936. انتقل إلى باريس سنة (1990)، لاجئاً سياسياً، بعدما ذاق ويلات القبضة الحديدية لبلاده، تحت سيطرة الحزب الشيوعي الألباني، لسنوات طويلة. وعلى عكس ما فعل كثير من الكتّاب الذين هاجروا من أوطانهم، لم يغيِّر «كاداريه» لغة كتابته الألبانية. ارتكزت إنتاجاته، بشكل خاصّ، على الفترة الديكتاتورية في بلاده. تُرجمت رواياته إلى أربعين لغة، منها اللّغة العربيّة، التي تُرجِمت إليها: (حصان طروادة يلقى حتفه - جنرال الجيش الميِّت - العرس - الحصن - لجنة الاحتفال - حوليّات مدينة الحجر - قصر الأحلام - من أعاد دورنتين - الجسر - الشاعر والطاغية - الوحش).
في هذا الحوار، لقاء مع روائي كبير، استطاع -بلغته السردية التاريخية، والأسطورية- أن يلفت العالم إلى ذاكرة الشعب الألباني، وطموحاته.

تردَّدتم في المجيء لأجل إجراء هذا الحوار... ما السبب؟

هناك أسطورة ألبانية تروي الحكاية الآتية: شاب قروي، يستقبل، كلّ ليلة جنِّيّة، ولكي تُسعده، وضعت شرطاً لذلك، هو أنه لا ينبغي عليه أن يبوح بالسرّ، وإلّا سيفقد قدرته على الكلام. إلّا أن الشابّ استسلم، ذات يوم، متخلِّياً عن المحاولة، وانتهى به الأمر إلى كشف السرّ، فأصابه الخرس، في حينه. في جوانب معيَّنة، إن قدر هذا الشابّ يشبه قدر الكاتب، أيضاً؛ هو الآخر «تزوره ملهمته»، كما نقول، رغم أن هذه الأخيرة قد تأتيه، في بعض الحالات، بالألم، أكثر ممّا تقدِّم له البهجة. الكاتب، أيضاً، ممزَّق بين الرغبة في الكلام وبين الكتمان، وإذا صادف أن اخترق العقد، وكشف عمّا ينبغي أن يظلّ طيّ الكتمان، فإنه يجازف، إن لم يكن بفقدان القدرة على الكلام، فبشيء منه، على الأقلّ. ناهيك عن أن شرح ألغاز الإلهام هي مسألة لا طائل تحتها؛ إنها مثل الجلوس على حافّة بئر، ومحاولة إضاءة عمقه بمرآة.

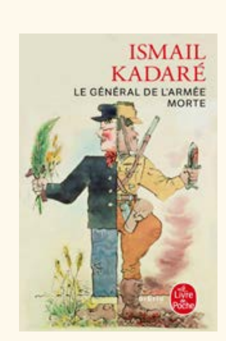


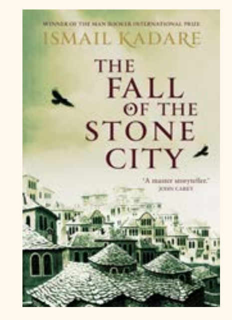
رغم ذلك، عنونتم أحد كتبكم بـ «دعوة إلى محترف الكاتب»، الذي تحدَّثتم فيه، بضمير الغائب، عنكم، وأيضاً عن الكاتب بشكل عامّ، إلامَ يرمز محترفكم هذا؟

- مكان مهجور وراء معمل، للإصلاح الميكانيكي، نجد فيه- بشكل عشوائي- قطاع غيار، وأجزاء خردة، ومسامير... عناصر كثيرة متنافرة استُعمِلت لحظة إنجاز العمل أو صقله. كلّ كاتب يعرف أن جزءاً من هذه اللوازم، التي أنتجها هو نفسه، ستكون مفيدة له، ويدرك أن جزءاً آخر سيصيبه التلف، وسينتهي إلى موضع النفايات. هنا، يكمن الإحساس بالضياع، الذي هو قلق مستمرّ.



كثيراً ما أقول إنني محظوظ، لأنني ولدت في هذا المكان، ولأنني سمعت أوّل تعليق على العالم من أفواه أولئك النسوة العجائز، نافذات البصر، وكلّهن بلباس أسود. لقد جعلتني أحسّ بأنني أمام جوقة قديمة؛ فهن لا يعرفن القراءة ولا الكتابة، لكنهن يتوفّرن على أسلوب







ألّا يتمّ التعويض عن هذا القلق بالرضى عن النتائج؟

- رغم الاستحسان الذي يلقاه الكاتب، فإنه غير راض تماماً؛ لأنه هو الوحيد الذي يدرك ما كان يرغب في قوله، دون الوصول إليه. مثلما أنه الوحيد الذي كتم في قلبه الألم الذي يحسّه نحو ما لم يتمكّن من إخراجه إلى الوجود. كما يعرف أن ما كتبه ليس سوى شذرة بسيطة؛ شذرة لما كان يتمنّى إنتاجه. ويدرك، أيضاً، أن شيئاً ما قد فقده، وسيبقى، دائماً، مفقوداً، دون الحديث عن أيّام حياته المعدودة.

تحدَّثوا لنا عن حياتكم، و-بالضبط- عن السنوات الأولى. ما طبيعة طفولتكم؟

- طفولة غنيّة بالأحداث. كان عمري خمس سنوات، حين اندلعت الحرب العالمية الثانية. كنت أعيش في «جيروكاستير» (جنوب ألبانيا)، كلّ الجيوش الأجنبية (الإيطالية، واليونانية، والألمانية) التي قامت بتفجير المدينة، كانت تمرّ منها... أمّا أنا، فقد كنت في فرجة؛ فرجة مستمرّة. كانت «جيروكاستير» تمرّ من يد إلى يد، وكان كلّ ذلك -بالنسبة إلى طفل- مثيراً بشكل لا يُصَدَّق.

من «حوليّات مدينة الحجر»، و«الدمية»، بقيت «جيروكاستير» حاضرة، بقوّة، في أعمالكم...

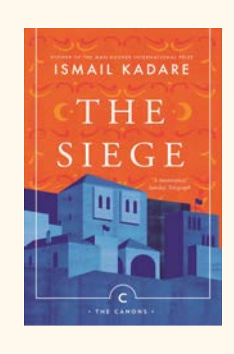
- إنها مدينة متفرّدة. المدينة الأكثر انحناءً في العالم. كثيراً ما وصفت الطريقة التي تلمس بها، أحياناً، قمّةُ منزل قاعدة منزل آخر. كيف ذلك؟ عندما تنزلق في زقاق، تجازف بأن تسقط على سقف منزل، أو بالإمكان أن تعلّق قبّعة على رأس مئذنة. وأنا طفل، كنت أعيش في منزل كبير، بغرف كثيرة فارغة (وهذه الغرف مثالية للّعب)، وعلى أريكة الغرفة الكبيرة، غالباً ما توجد مجموعة من النساء العجائز، جالسات في صفّ واحد؛ جئن لشرب القهوة، و-في الوقت ذاته- لمراقبة المشهد الخارجي بمنظار صغير. إن أحاديثهنّ، بشكلٍ من الأشكال، هي التي غذَّت رغبتي في الكتابة.

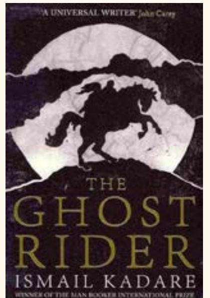
كيف ذلك؟

- كان عند هؤلاء العجائز (أدركت ذلك فيما بعد) شيء خالد: رزانة في أحاديثهنّ، العلاقة بين الواقعي واللاواقعي، هذه الطبقة من الأسطورة المودعة في الأحاديث...، سيادة في الأحكام التي يتبنّينها عن العالم أيضاً. وهناك -أيضاً- الجمهوريات، الإنجليزية، الألمانية... أعجبت بقدراتهنّ على رؤية الأشياء من الأعلى؛ حكماً وقياساً. كثيراً ما أقول إنني محظوظ، لأنني ولدت في هذا المكان، ولأنني سمعت أوَّل تعليق على العالم من أفواه أولئك النسوة العجائز، نافذات البصر، وكلّهن بلباس أسود. لقد جعلتني أحسّ بأنني أمام جوقة قديمة؛ فهن لا يعرفن القراءة ولا الكتابة، لكنهن يتوفَّرن على أسلوب.

«جيروكاستير»، هي -أيضاً- مدينة مسقط رأس «أنور خوجا» (1908 - 1985)، مؤسِّس الحزب الشيوعي في ألبانيا، ومنشئ ديكتاتورية دامية.

- بالضبط. ثلاثون سنة فرق، تقريباً. وُلِدنا، أنا و«خوجا»، في المدينة نفسها، بل في الزقاق ذاته، ويسمّى «زقاق المجانين»، و«خوجا» كان كذلك، بلا شكّ. أرى في عينيه اللامعتين رغبة في الشرّ؛ لقد تخيَّل هذا السيناريو الهذياني،







كنت في الواقع محصّناً؛ لأنني قرأت، ولا شيء يستطيع أن يستولي على عقلي؛ لذلك قضيت ثلاث سنوات وأنا أقول: عليّ أن أقوم بعكس ما يلقّنونه لنا في معهد غوركي

الذي ستُهاجَم ألبانيا الصغيرة جدّاً، بسببه، من لدن القوى العظمى في تلك المرحلة، تخيَّل أنه سينجح في الانتصار عليها. بالنسبة إلي، كنت أسبح، مثل كلّ الألبان، في هذه الإشاعة الوهمية والبشعة، وكنت، دائماً، أتساءل: كيف تمكّنت من النجاة من الجنون؟.

حين حلّت الديكتاتورية، لم يكن سنّكم يتجاوز العشر سنوات. ما ذكرياتكم عن هذه المرحلة؟

- لقد كانت أمّي معارضة، بشكل كبير، للشيوعية، مثلها مثل أبي الآتي من وسط متواضع. بالنسبة إلى أمّي، هي تنتمي إلى عائلة غنيّة. في المدرسة، لم أكن أنتمي إلى أيٍّ من الطرفين. أعرف الطرفين، وتعلّمت، بسرعة، كيف أكون مستقلّاً. قرأت «مكبث» في سنّ الحادية عشرة، وكان الأمر مبهراً. وقد خَطَطت المسرحية، كاملةً، بيدي. بعد «شكسبير»، اكتشفت «إيشيل»، الذي سيلهمني، فيما بعد، «إيشيل، الخاسر الأبدي». لقد ذهلت بالتوازيات الكثيرة بين عالم التراجيديا اليونانية (سلسلة الاغتيالات، والانتقامات، والانتقامات المضادّة، في صراع بدون أيّة رحمة، من أجل السلطة) وبين عالم الديكتاتورية. ومن بين كلّ المؤلّفين التراجيديين، اشتغل «إيشيل»، في القرن السادس قبل الميلاد، بشكل حصري ودقيق، على وصف كلّ أشكال العنف والعقاب، وتصنيفها. رغم ذلك، نحن لا نعرف إلّا جزءاً ضعيفاً من عمله؛ لأنه لم تصلنا سوى سبع مسرحيّات من بين تسعين مسرحية، كتبها. أترون أنني -بسبب الأدب العظيم- محظوظ جدّاً في أن أكون حيّاً في مملكة الموتى؟.

منذ شبابكم، «حصَّنَتكم» هذه القراءات، كما تؤكّدون. حصَّنَتكم ضدّ ماذا، بالضبط؟

- بعد دراساتي الأدب في «تيرانا»، أُرسِلت إلى «موسكو»، معهد غوركي. إلى هذا المعهد، كانوا يرسلون «حشود النخبة الواقعية الاشتراكية» لصناعة الكتّاب الرسميين للنظام. ثلاث سنوات، هي المدّة الكافية لقتل أيّة ذبذبة إبداعية فيك، وأيّة بذرة أصالة ابتكارية. فيما يخصّني، كنت في الواقع محصّناً؛ لأنني قرأت، ولا شيء يستطيع أن يستولي على عقلي؛ لذلك قضيت ثلاث سنوات وأنا أقول: عليَّ أن أقوم بعكس ما يلقّنونه لنا في معهد غوركي. إن «شكسبير»، و«إيشيل» أنقذاني من المذهبية.

هل تتذكّرون كتاباتكم الأولى؟

- في السابعة عشرة، ألَّفت قصيدة بعنوان «باريس». مدير دار النشر الذي قدَّمتها له، كان يريد نشرها، لكنه كان متردِّداً: لقد كتبت عن عاصمة بورجوازية بدون أن أنقدها، فاقترح عليَّ أن أضيف شيئاً آخر لنصّي؛ شعراً عن موسكو، مثلاً، أو مراسلة مع فتاة من الاتّحاد السوفياتي. في تلك السنوات، كانت المراسلات مع سوفياتيّين موضة، وتراسلت مع إحداهنّ، اسمها «لودميلا»، وهي من «موسكو»، حيث كنت مغرماً بها إلى حَدٍّ كبير، وهذا هو الذي حَلَّ المسألة. وأكَّد لي

الناشر أنه سينشر ذلك، من غير أن «أتحمَّس» للموضوع. كنت أجهل، آنذاك، أنني سأعيش، ذات يوم، في باريس.

باريس، التي طلبتم فيها اللجوء السياسي، عقوداً بعد ذلك؟ لماذا اختياركم فرنسا؟

- أمر طبيعي. كانت فرنسا البلد الأجنبي، الذي يوجد به أكثر عدد من أصدقائي، وهو البلد الأوَّل التي تُرجِمَت فيه كتبي. فبدعوة من ناشري «كلود دوران»؛ مدير دار النشر «فايار»، كنت أتردَّد على باريس مرّات عديدة، في الوقت الذي كان من الصعب فيه -بالنسبة إلى الألباني- أن يغادر بلده.

تماماً، كنتم دائماً تُسألون عن الطريقة التي تمكَّنتم بها من التحالف مع النظام في تلك المرحلة. في جريدة «لوموند» (2001)، لم تخفوا ضجركم من الردّ، دائماً، على هذه الشكوك. وختمتم كلامكم: «في العمق، فما يطلبونه مني هو: لماذا خرجت حيّاً، من النظام»؟

- يمكن للإنسان أن يُعدَم بالرصاص، بسبب أشياء صغيرة جدّاً. لماذا كان عليَّ أن أضحّي؟ أصحاب النصائح يقولون لي: «لم تكن صادقاً مع الديكتاتوريّين»! لكن، هل ينبغي أن تكون صادقاً مع عصابات، ومع متوحِّشين؟

لنعد إلى أعمالكم. ألم تفكِّروا، أبداً، بتغيير لغة كتاباتكم، كما فعل، قبلاً، كلّ من كونراد، ونابوكوف، وكونديرا، فتكتبون بالفرنسية؟

- أبداً. مثل هذا الاختيار يبدو لي ضدّ ما هو طبيعي. لم تكن الألبانية مدروسة أو مُقدَّرة إلّا نادراً، لكنها تعتَبر -إلى جانب اليونانية، واللاتينية، والأرمينية- من اللّغات القديمة في أوروبا. بالنسبة إلى كاتب، يُعتبَر هذا مكسباً؛ لأنها أكثر دقّةً من الألمانية، وقادرة على أن تقول، في بضع كلمات، ما يتطلَّب صفحات كثيرة في الفرنسية. أنا -الفضولي- قمت بمقارنة ترجمات كثيرة لـ«مكبث»، واكتشفت أن النسخة الألبانية هي الأفضل، وهو ما لا يجادل فيه المتخصِّصون في«شكسبير». إنها لغة تجمع كنوز اللاتينية مع كنوز السلتية، وهذا هو سرُّها. أوَّل من اهتمَّ بها، بشكل حقيقي، في القرن السابع عشر، هو الفيلسوف الألماني «غونفريد فيلهيلم لا يبنتز».









ما إحساسكم حين افتُتح «منزلكم/محترفكم»؟

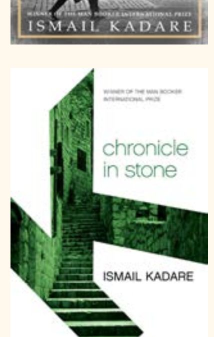
- أرى نفسي جالساً أمام موقد النار، بإحساس كوني «كاتباً حرّاً»، بشكل مفارق. زوجتي «إلينا»، تشتغل في دار النشر؛ لذلك، كلّ صباح، أحسّ بأنني وحيد، وأكتب. هل هناك شيء أكثر روعةً من هذا؟ في بعض الأحيان، أحسّ بأن جملة ما جميلة، حتى وإن لم تحتوِ على أيّ منطق! أحسّ جمالها الخفي؛ لأني أختبرها حسِّيّاً. بالنسبة إليَّ، أجد عزائي الوحيد، دائماً، داخل الأدب، بالإضافة إلى أن أكون مفهوماً، ولو عند قلّة من الناس.

هل تعتبرون أنفسكم محظوظين؟

- هل تعرفون المثال الألباني الذي يقول: (vivere militare est-)؟ حسناً. إذا كانت «ممارسة الحياة» تشبه «ممارسة الحرب» فينبغي لنا أن نكون سعداء، لأننا لم نقتَل. بالنسبة إليّ، أن أعيش يعني أن أبدع الأدب، والتخلّي عن هذا الواجب، كان سيعني عدم العيش. لقد قمت بما ينبغي أن أقوم به. وفيما يخصّ الكتابة، لم يكن أيّ شيء يعيقني. إذن، نعم، لقد كنت محظوظاً. غالباً ما كانوا يقولون لي، في ألبانيا: «آه، لو كنت تعيش في بلد حرّ...» ولكن من يدري؟ ربَّما كان الأمر مختلفاً!.

اليوم، حين تعودون إلى أعمالكم، ما الإنجازات الأكثر فخراً، بالنسبة إليكم؟

- مرت عقود كثيرة على كتابتكم عن الدكتاتورية الأكثر قساوةً في أوروبا، ما بعد الحرب. اليوم، سنوات، فيما بعد، بقيت كتاباتي كما هي، ولم تتغيَّر. فإذا لم تلاحظوا تاريخ صدور كتاب ما، فلن تستطيعوا تحديد إلى أيّ سنة يعود. في عام 2017، مثلاً، حُزت، في المملكة المتَّحدة، على جائزة «مان بوكر» الدولية، عن روايتي «محراب العار»، وهو نصّ كتبته سنة 1978؛ أي أربعين سنة بعد ذلك. وبهجتي الكبرى أن لجنة التحكيم منحتني الجائزة، لأن قراءته كانت، دائماً، راهنية تماماً؛ لذلك أنا سعيد. لقد أبدعت أدباً طبيعياً في بلد غير طبيعي.



■ **حوار:** فلورانس نوافيل

□ **ترجمة:** إبراهيم أولحيان

المصدر:

www.lemonde.fr

8 أغسطس، 2019.

إلياس خوري في «أولاد الغيتو»:
سرديّات الهولوكوست والنكبة

على الرغم من أن إلياس خوري يحاول، من خلال السرد، إثبات أن دخولَ الضحيّة في جلد الجلّاد، أو تشبُّهَ المغلوب بالغالب، (بلغة ابن خلدون)، أو ارتداءَ المستعمَر قناعَ المستعمِر، (بلغة فرانز فانون)، هو أمرٌ مستحيل، فإن وضع الحكايتَيْن متجاورتَيْن، أو التوازي المقام بين التراجيديا اليهودية والتراجيديا الفلسطينية، يثير بعض الالتباس...



فخري صالح

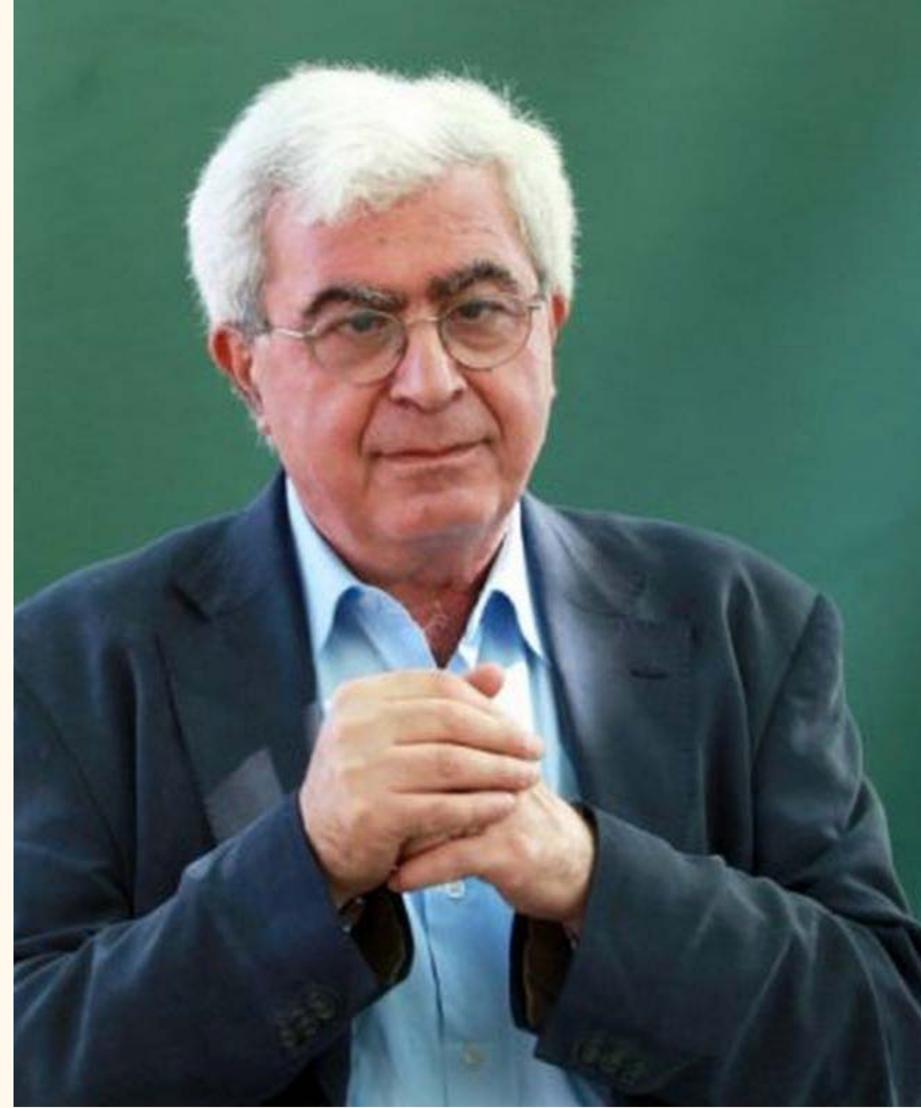
1

يواصل إلياس خوري، في ثلاثيَّته «أولاد الغيتو»[1]، بما صدر منها، أي الجزء الأوَّل: «اسمي آدم»[2]، والجزء الثاني: «نجمة البحر»[3]، كتابة النكبة الفلسطينية، مُذكِّراً، في مواضع عديدة، بروايته «باب الشمس»[4] التي كتب فيها سيرة فلسطين، من النكبة عام 1948 وصولاً إلى مذبحة صبرا وشاتيلا. فهو، في تلك الرواية، التي تقرأ سؤال النكبة، بخاصَّة، كما سؤال فلسطين، بعامَّة، يسعى إلى الوقوع على معنى التاريخ والذاكرة والنسيان والحبّ في ضوء التراجيديا الفلسطينية المستمرّة منذ سقوط فلسطين عام 1948، وإنشاء الدولة العبرية على أنقاضها، وحلول اسم إسرائيل محلّ اسم فلسطين، وتشرُّد معظم أبناء الشعب الفلسطيني وبناته، في جهات الأرض الأربع.

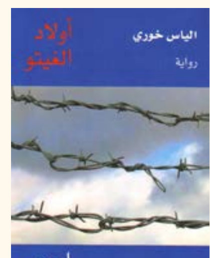
إن «باب الشمس»، وهي واحدة من الروايات العربية الكبرى التي عملت على كتابة سردية اللجوء والشتات الفلسطينيين، تتحرك- جيئةً وذهاباً- بين جغرافيَّتَي الوطن والشتات، من خلال حكاية يونس الأسدي الذي يتسلَّل من لبنان، عابراً الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت، لكي يلتقي حبيبته نهيلة، التي ينجب منها الأولاد والبنات، مكرّراً ذلك على مدار ما يزيد على ثلاثين عاماً. وبهذا، تتحوَّل حكايةُ العشق العاصف الذي يجمع المتسلِّلَ المشرَّدَ بحبيبته المقيمة، إلى شكلٍ من أشكال المقاومة الديموغرافية، وإلى دليل دامغ على وَصلِ الداخل بالخارج الفلسطينيَّيْن.

أمَّا «اسمي آدم»، و«نجمة البحر»، فهما عملان، تصعب قراءة الواحد منهما بمعزل عن الآخر (إذا أردنا فهم الاستعارة الكبرى التي يسعى الكاتب إلى بنائها، وتوسيع فضاء عملها للوصول إلى معنى الذاكرة ومفهوم الإنسانيَّة، من خلال النكبة الفلسطينية المستمرّة)، فإن إلياس خوري يقوم فيهما بسرد تجربة الفلسطينيين الذين أصرّوا على البقاء في وطنهم، بعد نكبة 1948، ليتحوَّلوا إلى حاضرين-غائبين على أرضهم، في إشارة ضمنية إلى كون هذه التجربة المقاومة؛ حافظَ الهُويَّة الفلسطينية ومستقبلَها، رغم كلِّ الالتباسات والتعارضات والتناقضات والانشقاقات التي تشوبُ الهويّة والوجود الفلسطينيين على أرض فلسطين التاريخية؛ ورغم التوترِ المشدود الذي يقوم بين الهويّتين: الفلسطينية، والإسرائيلية على رقعة الأرض التي سعت الحركة الصهيونية إلى تعميم سرديتَّها حولها، مدَّعيةً أنها «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»، عبر استخدام الوسائل المختلفة للتطهير العرقي والثقافي، ومحو البشر والجغرافيا والتاريخ.

يحاول خوري إقامة نوعٍ من التوازي، أو- ربَّما- التجاور بين السرديَّتيْن: اليهوديةٍ، والفلسطينية، بين الهولوكوست والنكبة، عبر استعادة حكايات غيتو اللد، وغيتو وارسو، من خلال تجربة آدم المولود سنة 1948 في أثناء النكبة، والذي يسعى إلى التخلُّص من ذاكرته الفلسطينية، والتحوُّل إلى يهودي، عبر تحوير اسمه (تطهير الاسم ذاتيّاً وإراديّاً)، وتعلُّقه بدراسة اللغة والأدب العبريَّيْن (التطهير الثقافي الذاتي)، في محاولةٍ يائسة للتخلُّص من عبء المهزومين،



إلياس خوري ▲





وذاكرتهم التي تَحولُ بينهم والعيش في الحاضر، غائبين حاضرين، كما صنَّفتهم الدولة الإسرائيلية بعد النكبة؛ حاضرين يستحقّون حمل الجنسية الإسرائيلية، وغائبين لا حقَّ لهم في أرضهم التي أصبحت ملكَ الدولة الإسرائيلية. يولد آدم دنّون ابناً لحسن دَنّون، المناضل الفلسطيني الذي يموت دفاعاً عن مدينته، ومنال المسيحية الديانة ابنة قرية عيلبون، التي سحرها المناضل الشابّ الذي كان عضواً في جماعة «الجهاد المقدَّس»، في أثناء مذبحة اللد التي قامت بها قوّات البالماخ الصهيونية، وراح ضحيَّتها مئات من الرجال والنساء والأطفال، تمَّ إعدامهم بعد أن لجأوا إلى مسجد دهمش في مدينة اللد، من أجل دفع السكّان إلى الرحيل عن مدينتهم. ثم يرتحلُ آدم إلى حيفا، مع أمه التي تزوَّجت من المتسلِّل عبد الله الأشهل الذي فقدَ زوجته وابنتَيْه بعد النكبة واللجوء إلى لبنان، في حكاية موازية تربط ثلاثيَّة «أولاد الغيتو» برواية «باب الشمس» التي قامت على ثيمة التسلُّل والعودة إلى الوطن. لكن آدم- بسبب الحصار المحكم الذي تفرضه إسرائيل على مواطنيها الفلسطينيين الباقين، الذين جرَّدتهم من هويّتهم الوطنية، وألحقتهم بلغتهم (عرب إسرائيل)- يقرِّر التحرُّر من هويّته الأصليَّة، وتحوير اسمه، ليصبح «آدم دانون»، ملفِّقاً اسماً وهويّة وسرديَّةً يهودية تنقله من غيتو اللد، الذي وُلِد فيه، إلى غيتو وارسو، الذي انتحل هويّته.

يتأرجح السرد في «اسمي آدم» و«نجمة البحر»، مثل بندول الساعة، ليحكي حكاية تخفّي آدم في هويّته الجديدة المخترعة، واكتشافه عدمَ قدرة طاقيَّة الإخفاء، التي قرَّر ارتداءها، على طمس معالم هويّته الأصلية؛ فهو ابن غيتو اللد، وليس غيتو وارسو، وهو ابن شجرة الزيتون الذي عثر عليه مأمون الأعمى، وسمّاه «ناجي» لأنه نجا من الموت بعد لجوء والده البيولوجي، أو قتله على أيدي القوات الصهيونية، وموت أمّه التي عثروا عليها معه وهو يصارعُ الموت رضيعاً فوق جثَّتها، في أثناء الخروج الفلسطيني، عام 1948. ومع أن آدم دنون (في أوراقه التي كتبها، وتسلَّمها الكاتبُ إلياس خوري من تلميذته في جامعة نيويورك، الكوريَّة «سارانغ لي»، وقام بنشرها كما هي، دون تحوير، كما يقول) يدَّعي أنه ليس رمزاً أو استعارة، أو حكاية من الحكايات المجازية للفلسطينيِّين، فإنه يتحوَّل، في النهاية، إلى استعارة للفلسطينيين الباقين على أرضهم، إلى رمزٍ يختزل الصراع المعقَّد على أرض فلسطين، والاشتباك المستمرّ حول الأرض والتاريخ والهويّة والحقوق الإنسانية.

2

على الرغم من أن إلياس خوري يحاول، من خلال السرد، إثبات أن دخولَ الضحيّة في جلد الجلّاد، أو تشبُّهَ المغلوب بالغالب، بلغة خلدونيَّة (نسبةً إلى المؤرِّخ وعالم الاجتماع العربي عبد الرحمن بن خلدون)، أو ارتداءَ المستعمَر قناعَ المستعمِر، (بلغة فرانز فانون، في كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء»)، هو أمرٌ مستحيل، إلّا أن وضع الحكايتَيْن متجاورتَيْن، أو التوازي المقام بين التراجيديا اليهودية والتراجيديا الفلسطينية، يثير بعض الالتباس. صحيحٌ أن الراوي يعلّق المسألة ويتأمَّلها، ويتدخَّل، أحياناً، قاطعاً سياق السرد، ليشير إلى أن توازي الحكايتَيْن قد يعني تبرير تحوُّل الضحيّة إلى جلّاد، وهو ما حصل- بالفعل- في أرض



يمكن القول إن «أولاد الغيتو» هي نوعٌ من إعادة الكتابة، والتأمُّل في عدد كبير من الأعمال الروائية التي كُتبت حول المسألة الفلسطينية، حول النكبة والعلاقة مع الآخر الإسرائيلي، وتجربة الحاضرين الغائبين، ومآل هذه النكبة الفلسطينية التي ما تَنِي تتجدَّد، وتضاف إليها فصولٌ أكثر قسوةً ممّا سبقها. من هنا، يتكرَّر ذكر «المتشائل» لإميل حبيبي، و«رجال في الشمس» و«عائد إلى حيفا» لغسّان كنفاني، و«أرابيسك» لأنطون شماس، بوصفها أعمالاً طرحت الأسئلة نفسها، التي يطرحها إلياس خوري هنا، كما فعل هو نفسه في «باب الشمس».

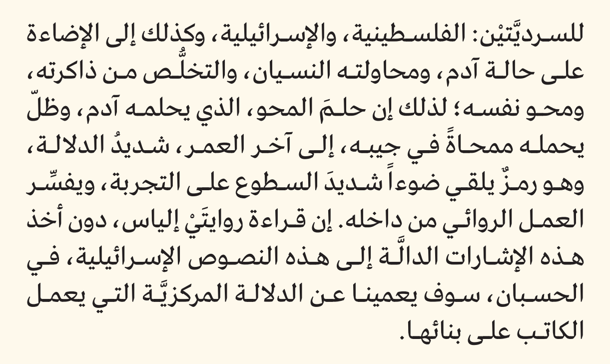
الواقع (حيث أقامت الضحيّة غيتوات للفلسطينيين شبيهة بغيتوات اليهود في أوروبا، كما مارست الضحيّة عمليّات إبادة جماعية بحقّ أصحاب الأرض الأصليين)، إلّا أن هذا النفي لا يصمد كثيراً أمام التركيز الكبير، (خصوصاً في «نجمة البحر») على الألم اليهودي وتجربة الهولوكوست المروِّعة، في ضوء محاولة آدم الدخول في الجلد اليهودي، والتخلُّص من ذاكرته الفلسطينية، بكلّ ما تحمله من تروما، وألم، ورغبة في النسيان، وفي العيش في الحاضر.

3

يمكن فهم محاولة آدم، الذي يكرّر كثيراً، وعلى مدار صفحات الروايتَيْن، أنه لا يريد التحوُّل إلى رمز، أو استعارة، رغم أنه يحاول كتابة رواية هي بمنزلة استعارة أو رمز موارب لحال الفلسطينيين بعد هزيمة 1948، ورغبتهم في إدارة الظهر للذاكرة، ونسيان ما حصل، والبدء، من جديد، في إطار الدولة الجديدة التي تتعامل معهم بوصفهم أشباحاً، لا مرئيِّيْن، من منظور ما بعد كولونيالي، حيث تتمثَّل المقاومة، مقاومة الامّحاء، في الهُجنة والتمويه والتماهي مع هويّة المستعمِر، بلغة «هومي بابا»، ونقّاد ما بعد الكولونيالية. لكن هذا الميكانيزم الدفاعي، أو المسعى الوجودي للمغلوب، يصطدم في الحالة الفلسطينية بكون الاحتلال الإسرائيلي إحلالاً لشعب محلَّ شعب؛ إنه تطهير عرقي ثقافي، يستبدل البشر بالبشر، ويقوم بمحو الأسماء ليُحِلَّ محلَّها أسماء أخرى، كما يُحِلّ تاريخاً محلّ تاريخ، ويحلُّ رواية أسطورية توراتية مستعادة محلَّ الرواية الفلسطينية. وهو ما يجعل مسعى آدم إلى الاندماج في هويّته اليهودية الملفَّقة محكوماً بالفشل، كما يكتشف هو بنفسه، في نهاية الأمر، وكما تقول له حبيبته اليهودية «داليا»، في ذروة العلاقة بينهما، أن ذلك شيءٌ مستحيل؛ وكما يخبره أستاذه اليهودي العراقي، حزقيل قصَّاب، الذي يحنُّ إلى بلده الأصلي (العراق)، ويشعر بالغربة واستلاب الهويّة في الدولة الجديدة. فالأخير يناور، مثله مثل آدم، فيقاوم من خلال استخدام لغة المستعمِر، وثقافته، غيرَ قادرٍ على نسيان أنه يهوديٌّ عراقيٌّ، عربيُّ اللّغة والثقافة.

4

يمكن القول إن «أولاد الغيتو» هي نوعٌ من إعادة الكتابة، والتأمُّل في عدد كبير من الأعمال الروائية التي كُتبت حول المسألة الفلسطينية، حول النكبة والعلاقة مع الآخر الإسرائيلي، وتجربة الحاضرين الغائبين، ومآل هذه النكبة الفلسطينية التي ما تَنِي تتجدَّد، وتضاف إليها فصولٌ أكثر قسوةً ممّا سبقها. من هنا، يتكرَّر ذكر «المتشائل» لإميل حبيبي، و«رجال في الشمس» و«عائد إلى حيفا» لغسّانٍ كنفاني، و«أرابيسك» لأنطون شماس، بوصفها أعمالاً طرحت الأسئلة نفسها، التي يطرحها إلياس خوري هنا، كما فعل هو نفسه في «باب الشمس».
في هذا السياق من البناء على أعمال روائية وأدبية سابقة، في لعبة تناصيَّة تعمل على توسيع أفق الأسئلة التي



ثمّة إشارات عديدة إلى رواية «باب الشمس»، وشخصيّاتها (يونس، ونهيلة، وأمّ حسن، وخليل أيوب)، وبعض أحداثها، بوصفها طباقَ هذين النصَّيْن الروائيَّيْن، أو- ربَّما- جذرهما المُستعاد، أو استئنافَ الكاتب على الحكاية، ومآلِ الشخصيات، والتراجيديا الفلسطينية، أو الاستعارة الكبرى للفلسطينيين، في اشتباكها مع الحكاية الأخرى للشعب الذي حاول محوَ شعب آخر

طرحتها تلك الأعمال، يناقش الكاتب استراتيجية التمويه، والتماهي - (mimicry) في صورة الآخر: العدوّ. يفعل خوري ذلك من خلال تكرار الإشارة إلى تلك الروايات الفلسطينية الكبرى، التي انشغلت بمحاولة الإجابة على الأسئلة الفلسطينية الملتاعة، وعبر مناقشة رسالتها، ومعناها الضمني، ورمزيَّتها في مسار صراع السرديَّات، وتصادم الحكايات. لكنه يميِّز أسئلته، وكذلك أجوبته، عن أسئلة غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، مقترباً- بصورة مواربة- من الأسئلة التي طرحها محمود درويش في شعره، الذي طمح إلى كتابة حكاية فلسطين، وإدراجها ضمن التراجيديات الكبرى في تاريخ الإنسانيَّة، لأنَّ (... من يكتب حكايته يرثْ/ أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً!)»[5]؛ وربَّما من كتابات إدوارد سعيد حول الكولونيالية، وسجالِه حول دور الخطاب الاستشراقي والكولونيالي في طمس هويّة فلسطين، وعدمِ إعطائها الإذن بالكلام، وفرضِ الصمت عليها، وعدمِ السَماح لها بتمثيل نفسها، وتبريرِ احتلالها، في المخَيال الغربي الحديث والمعاصر.



5

هناك، أيضاً، إشارات متكرّرة لعدد من النصوص السردية الإسرائيلية: «خربة خزعة» ليزهار سميلانسكي، و«ميخائيلي» لعاموس عوز، و«أمام الغابات» لأبراهام يهوشواع، وهي نصوص تصوِّر الفلسطيني أخرسَ، عاجزاً عن الكلام، مقطوعَ اللسان؛ إنها تمحو الفلسطيني، وتتعامل معه بوصفه حاضراً غائباً، تماماً، كما فعلت الدولة الإسرائيلية في قانون الحاضر الغائب. ويسعى إلياس من خلال الإشارة إلى هذه الأعمال، واقتباسه من بعضها، ونقده لها، وتأمّله المعانيَ الضمنيةَ فيها، إلى تقديم «قراءة طباقيَّة - Contrapuntal Reading» (بحسب إدوارد سعيد) للسرديَّتيْن: الفلسطينية، والإسرائيلية، وكذلك إلى الإضاءة على حالة آدم، ومحاولته النسيان، والتخلُّص من ذاكرته، ومحو نفسه؛ لذلك إن حلمَ المحو، الذي يحلمه آدم، وظلّ يحمله ممحاةً في جيبه، إلى آخر العمر، شديدُ الدلالة، وهو رمزٌ يلقي ضوءاً شديدَ السطوع على التجربة، ويفسِّر العمل الروائي من داخله. إن قراءة روايتَيْ إلياس، دون أخذ هذه الإشارات الدالَّة إلى هذه النصوص الإسرائيلية، في الحسبان، سوف يعمينا عن الدلالة المركزيَّة التي يعمل الكاتب على بنائها.

6

يقيم خوري توازياً بين الواقع والمتخيَّل؛ بأن يجعل من موت آدم شبيهاً بموت الشاعر الفلسطيني راشد حسين، في بداية سبعينيات القرن الماضي، محترقاً، في شقَّته الصغيرة في نيويورك، مذكّراً بقصيدة محمود درويش عنه «كان ما سوف يكون»[6]، في محاولة واضحة لمَفصَلةِ وتظهيرِ هذه العلاقة التي يقيمها بين الشخصية المتخيَّلة والشخصية الواقعية؛ وهو ما يشدِّدُ على الاستعارة الكبرى للتراجيديا الفلسطينية، ويشحنها بالدلالة، ويشبك هاتَيْن الروايتَيْن بالسرديَّة التاريخيَّة الفلسطينيَّة، وكذلك بالمتخيَّل، والمنجز الثقافي للفلسطينيِّين.

7

ثمّة إشارات عديدة إلى رواية «باب الشمس»، وشخصيّاتها (يونس، ونهيلة، وأمّ حسن، وخليل أيوب)، وبعض أحداثها، بوصفها طباقَ هذين النصَّيْن الروائيَّيْن، أو- ربَّما- جذرهما المُستعاد، أو استئنافَ الكاتب على الحكاية، ومآلِ الشخصيات، والتراجيديا الفلسطينية، أو الاستعارة الكبرى للفلسطينيين، في اشتباكها مع الحكاية الأخرى للشعب الذي حاول محوَ شعب آخر، والحلولَ محلَّه، ودفْعَه نحو أرضِ الصمت، والخرسِ التامّ. لكن، إذا كانت «باب الشمس» تركّز على دور الحكاية في الإحياء والبعث من أرض الكوما، أو الموت، فإن هاتَيْن الروايتَيْن تسعيان إلى تصوير ذهاب آدم، بملء إرادته، إلى أرض الصمت والخرس، بلسان مقطوع، متماهياً مع المحتلّ، ومتَّخذاً اسمَه وصورتَه؛ وقد تجلَّى ذلك في محاولته كتابة حكاية رمزية، أو استعارة، تتمثَّل في صمت الشاعر «وضّاح اليمن» الذي مات في صندوقه، دون أن يصرخ، حفاظاً على سرِّ حبِّه، لكن آدم يفشل في التخفّي خلف وضّاح اليمن، فيتخلّى عن استكمال مشروعه الروائي حول العاشق الذي دُفن مع سرِّه، في الصندوق؛ فتلك- أيضاً- محاولةٌ مستحيلة.

هوامش:

1 - يعمل إلياس خوري على كتابة الجزء الثالث من هذه الثلاثيَّة، كما أخبرني بنفسه.

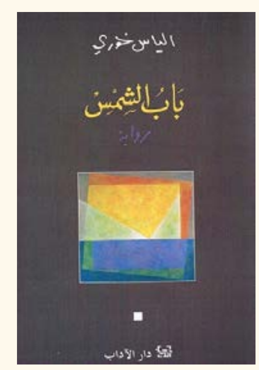
2 - إلياس خوري، أولاد الغيتو، اسمي آدم، دار الآداب ، بيروت، 2016.

3 - إلياس خوري، أولاد الغيتو، نجمة البحر، دار الآداب، بيروت، 2019.

4 - إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب ، بيروت، 1998.

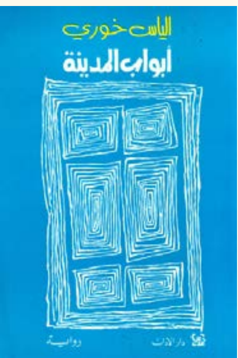
5 - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995.

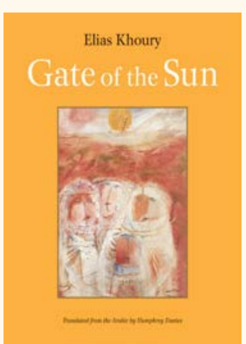
6 - محمود درويش، أعراس، دار العودة، بيروت، 1977.

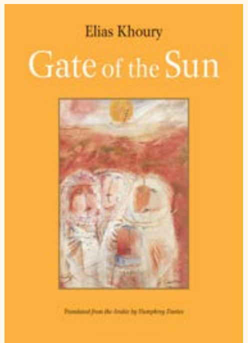


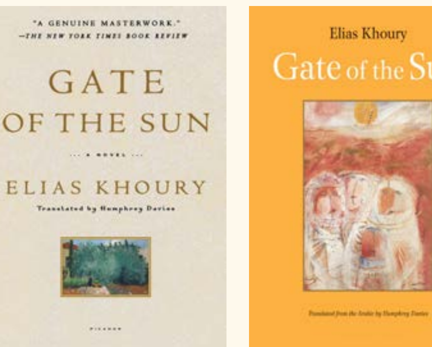












أحمد هاشم الريسوني

في «هذا البيت»

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية الحياتية، والرموز التاريخية، والأسماء الشخصية، والأنا المرجعية التي تحيلُ على ذات الشاعر.



الذات، وهي تؤانس اللحظة الراهنة، سرعان ما ستجد، أيضاً، في التاريخ وفي أمكنة أخرى، أسطرة للاسم الشخصي، وسيعرف مسار الكتابة، عند الشاعر، بدايةَ تحوُّل جذريّ، سيرسمه عبر مجموعته «الجبل الأخضر» الذي يعتبر -بشكل ما- استعادةً لصفحات ملحمية من تاريخ الجَدّ، في عصيانه وتمرُّده على سلطة الاستعمار الإسباني

السير ذاتي مزعج، بحسب قول مكين لـ«فليب لوجون»؛ فقد تسبَّب في مُضايقة الدرس الأدبي في فرنسا، خلال أكثر من قرن، على المستوى الفكري، والمستوى الجمالي، والمستوى الانفعالي. ويرى «دافني بودوان» أن السير الذاتية للكُتَّابِ هي -بالضرورة- ميثولوجيات، تنطلقُ بشكل مستقيم، من خارج قاموس الأفكار التي يتمّ تلقّيها...»، وقد أبانَ «لوجون»، في مغامرته النقدية، عن إمكاناته التأويلية الحيوية في مقاربة السردي، في هذا الجنس الأدبي، على نحو ما تبدّى من تنظيراته، لكنه تنبَّه، بعد ذلك، إلى فجوة تخلَّلت إرساءاته الأولى؛ تجسَّدت في نسيانه أو إغفاله للسير ذاتي في الشعر، وهو ما سيتداركه لاحقاً؛ وهو تدراك سيسعفنا لإضاءة جوانب من تجربة الشاعر أحمد هاشم الريسوني، بالاعتماد على هذا الموقع القرائي، فالمدخل السير ذاتي يمكن أن يقودنا، بسهولة، إلى تتبُّعِ مسار وفاء الشاعر لكتابة القصيدة؛ مسار يوازيه، أيضاً، انشغال بقديم الشعر، وحديثه، وقد أثمر مجموعته الشعرية الأولى «مرتيليات» عام 1997، تلك المجموعة أخضعها للانتقاء، بما يترتَّبُ عليه من تعديل، وتخلٍّ، وتشذيب، وعياً من الشاعر بحيويّة التضحية في الكتابة الشعرية، وبحيويّة الصرامة، وعدم التردُّد في حذف ما لا يحقّق للتجربة إضافةً وإغناءً...

لقد تبدّى، منذ المجموعة الأولى، انجذاب الكتابة، لدى الشاعر، إلى بناء المعنى، اعتماداً على التفاعل مع أمكنة حيّة؛ أمكنة مادّيّة ملموسة لا متخيَّلة، لكنها محمَّلة برؤية الشاعر إلى الأشياء وإلى الحياة، وبطريقته في توليد المعنى؛ أي محمَّلة بما يبني حساسية الشاعر المحددة لنبرته، لربَّما الأمكنة التي تحكَّمت في صوغ المعنى في «مرتيليات» هي التي ظلَّت تتَّسع لاستيعاب البناء الشعري في المجاميع الشعرية التي ستليها، بل تتَّسع لتصوُّره الشعري، ولنماء المعنى في المسار الكتابي، هذا الاتِّساع في الاستيعاب الشعري -ربَّما- كان يوازيه، على مستوى التعامل مع الأمكنة، تكثيف يجعل هذه الأمكنة جميعها تنمو كي تتحوَّل إلى بيت، أو كي تتجمَّع فيه، كما لو أن مسار العلاقة مع الأمكنة التي تسري في كلّ ما كتبه الشاعر، كان يقودها لتصير «هذا البيت»، الذي تشير إليه المجموعة الأخيرة الحاملة للعنوان ذاته.

ففي «مرتيليات»، استعاد أحمد هاشم لحظات منفلتة من زمن ينغرس عميقاً في وجدانه، كذات تتلمَّسُ الطريق نحو الضوء، ولعلَّ الإحالة المكانية على مدينة (مرتيل) تشي بالبعد الأتوبيوغرافي للنصّ، باعتباره شاهداً على تاريخ شخصيّ لذاتٍ، في عنفوانها وقمّة توُّهجها، بل إن الشاعر، في ديوانه، لا يكتفي، فقط، بالإحالة المكانية، بل يقرنها بإحالات على الذات، بضمير المتكلِّم، بل الإحالة، بأسماء العلم، على الرفقة والخلّان الذين صاحبوا الذات، في متاهتها الوجودية، وهي ترسم خرائط طريقها. لكن هذه الذات، وهي تؤانس اللحظة الراهنة، سرعان ما ستجد، أيضاً، في التاريخ وفي أمكنة أخرى، أسطرة للاسم الشخصي، وسيعرف مسار الكتابة، عند الشاعر، بدايةَ تحوُّل جذريّ، سيرسمه عبر مجموعته «الجبل الأخضر» الذي يعتبر -بشكل ما- استعادةً لصفحات ملحمية من تاريخ الجَدّ، في عصيانه وتمرُّده على سلطة الاستعمار الإسباني، هو الذي لم يقبل أن يخضع لتحالف القوى الاستعمارية المتمركزة في طنجة، والتي ضغطت، بكلّ قواها، لإبعاده عن محيطها الدبلوماسي المليء بالدسائس والمؤامرات، وطنٌ تواطأت فيه مصالح الاستعمار، لتقوده إلى المسلخ، وتفتّته، وبذلك تكون مجموعة «الجبل الأخضر» استعادة لصورة الجَدّ-الرمز الثائر، ولجوئه الملحمي إلى جبل بوهاشم، معلناً تمرُّده وثورته؛ صورة سيعمِّقها الشاعر في أعمال لاحقة، علماً أن المجموعة الثانية، «النور»، تعتبر تجربة شعرية برزخية بين ديوانَيْن،



أحمد هاشم الريسوني ▲

تستشرفُ أفقاً ذاتياً ينبض بمعاني الحبِّ الصوفي الذي يمزج بين الرُّؤيا وسموّ الروح في الأعالي، وهيامها في أرجاء الكون، بحثاً عن معنى للوجود والإشراق الذاتي، يقف فيها الشاعر متأمِّلاً الحياة بمعناها الدنيوي الآفل، والمتلاشي...

عبر متوالية شعرية مكثَّفة، تصير صورة الجدّ امتداداً لصورة الذات، عبر لغة تستمدّ طاقتها من الاستعارات، متَّخذة من السير ذاتي، في لحظاته التاريخية، والواقعية، السند القوي، يحيلنا «الجبل الأخضر» على معنى المقاومة والتمرُّد، وعلى العطاء والخصب.. عودة دائمة للجذور لإعادة صياغة حاضرٍ آفلٍ يكتب صفحاته الخوَنة والمهرولون، وهم يوثِّقون الماضي بحبر الأكذوبة والزيف. والشاعر -وهو يؤسطر صورة الجَدّ- يجعل من السير ذاتي كتاباً شعرياً مفتوحاً ومزعجاً، كما يقول «فليب لوجون»، لأنه يرفع الصورة إلى مرتبة الرمز الأسطوري الشامخ... لكن الشاعر، في مجموعتَيْه الأخيرتَيْن: «لا» (2012)، و«هذا البيت» (2019)، يمضي عميقاً في نسج خيوط قصيدته من حيث تيماتها، إذ تغدو أكثر تعقيداً ومزجاً، في علاقتها بالإنساني وبالعميق من مشاعر الذات في تنويعاتها على تيمات الحبّ، والصحبة المباركة، والذكرى، والحزن، والبعد المأساوي للزمن والصور التي يرسِّخها الرمز في فتونه وتألُّقه... هكذا، يستكملُ الشاعرُ الصورة التي يربط فيها الحاضر بنُتَفٍ ملتمعة من ذكريات الماضي...

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية الحياتية، والرموز التاريخية، والأسماء الشخصية، والأنا المرجعية التي تحيلُ على ذات الشاعر.

يقول الشاعر في قصيدة «أريج»:

أيُّها الناسُ...
أيَّتُها الناسُ...
خذوا حِذركم
فانفروا مثنى وثلاث
وسباع...
ثم اقضموا غسق النعيم
هاكمو غبق الحياةْ.
ولا تشربوا غير أريج
البلاغة
أو كأسَ روحٍ
طفحتْ بين القبيلة
والصلاةْ.

إنه خصبٌ يستنفر الآخر، ويحذِّره من التفريط في غسق النعيم أو غبق الحياة، كلاهما يختزله الأريج العجيب، أريج البلاغة، أو كأس الروح الطافحة في (الما بين)... وتستمرّ الأمكنة في ممارسة سطوة سحرها وفتنتها على القارئ، من الارتفاع المُشْرِفِ على شموخ البحر، وعلى المدينة الجاثية في الهضبة، حيث يختلط الشروق والمحيط بالذاكرة، أو بصور الذكريات الطفولة الولهانة للشاعر، هضبة الأبدية التي تقترن في ذهن الشاعر بذكرى افتتان الجدّ بمرغوبته؛ تلك الأرض الخالدة، التي سيخصُّها الشاعر بثلاثية شعرية:

تسكبُ طفولتي الولهانة
آهٍ يا مرغوبة...!
يا هضبة العيون السفليّة
المفعمة بالشموخ البحري
مرغوبة جدّي
أحفرُ الآن في تاريخك المَسْبِيّ
رويداً... رويدا.
أزرعُ السواقي حواليك
أزرعُ الحنين...
والريحُ تأتيني...
خفيفة مبلَّلَةً...
الأغصانُ في ظلالي مُخضَوضرةٌ
دائماً...

كما يستحضر الشاعر، في «هذا البيت»، صورة الأمّ في قصيدة تحملُ العنوان نفسه، تضيء سماء الذات بومضات إشراقاتها التي تبتغي إقامة قياس لا يستقيم إلّا في منطق الشاعر:

الأم والبحر قطعتان من سماء.

البحر معبدي.
الأمُّ غابة مآذن
أو مساءُ قبلة، لها بقيَّة الزَّمان...
أمام البحر، أَجلِسُ،
كما العشيَّة الفرحانةْ...
أمُدُّ خاطري...
ألامِسُ الحنَان...

ولعلّ القصيدتَيْن المعنونتين بـ «هذا البيت»، و«كتاب الأثر» تشكِّلان العمود الفقري لهذا الديوان الشعري، إذ لديهما امتداد نسبي مقارنةً بالقصائد الأخرى، وتضطلعان بدور أساسي في استلهام السير ذاتي الذي ينتظم المتخيَّل الشعري، فالتخييل الذاتي يهيمنُ على امتداد القصيدتَيْن، وتتخلَّله التماعات من سيرة الجَدّ، على شكل ومضات، يستلهمها الشاعر من إيحاءات المكان، ومن إحالاته على التاريخ والجذور، يحضر التاريخ الشخصي، من خلال الجَدّ، باستحضار صورة «إيون بيرديكاريس»، الشخصية الأميركية اليونانية الأصل، والتي اختطفها جَدّ الشاعر، للضغط على الأميركيين كقوّة صاعدة، وإثارة انتباههم إلى ما يحدث في المغرب من دسائس ومؤامرات استعمارية لغزوه بذريعة الحماية، وهو ما شهد به الأسير نفسه، حين قال: « أنا أذهب أبعد من ذلك، إلى حَدّ القول إنني لست نادماً على أني كنت أسيراً لديه (أي لدى الريسوني) بعض الوقت ... إنه ليس قاطع طريق، وليس قاتلاً، إنه وطنيٌّ أُجبر على ارتكاب أعمال قطّاع الطريق لإنقاذ الأرض التي شهدتْ مولده، ولإنقاذ شعبه من نير الطغيان والجبروت»، في ثلاثة مقاطع متتالية تستعيد قصيدة «هذا البيت» صورة «بيرديكاريس»:

12

نسيرُ الهوينى
نشمُّ الغابة...
إيُّونُ... يا إيُّونُ...
آهٍ يا عشق
بيرديكاريس!
لو كنتَ هناك...
طنجة في يدي.

13

أرقبُ الجَسَد الذي
أشعلَ الميدان...
إيُّونُ... يا إيُّونُ!
هذا الفِناءُ السَّماوي...
الأزلُ الهاربُ...
صمتُ النَّعيم...
هو ذا قصرُ الرميلات
دونه السَّماوات.

14

إيونُ... يا إيُّون!
عشقٌ في ضيافة الجبل
أقطفُ: الأخضرَ
الأزرقَ
الأصفرَ
في ظلال
طنجة ها هُنا...»

هكذا، يستعيد الشاعر، في حضرة طنجة، صفحات من تاريخ جدّه، في علاقته بحادثة «برديكاريس»، فكلّ مظاهر الجمال في طنجة تحيل على «بيرديكاريس»، القصر، والمتنزَّه، والغابة (غابة الرميلات)؛ ولهذا يصير مقام الشاعر مرتهناً بملاحم الجَدّ وتحدِّياته، لكن «بيرديكاريس» يلحُّ، أيضاً، على الذاكرة كلَّما يمَّمَ الشاعر قصيدة ارتحاله إلى الجبل: إلى غابة بوهاشم، أو تازروت، أو خميس العروس. يقول الشاعر في قصيدة «كتاب الأثر»:

قمرٌ وحيدٌ في غابة بوهاشم
والصخرة لمّا تزل،
مذ أقام بها بيرديكاريس،
تنفثُ آهات غابة الرميلات
آهٍ، وأنا أقبضُ أثرَ العشق
فوق تلك النافذة!

[...]

نحنُ قبض ماء
ليس فيه أثر..
ولا بدَّ أن نعودَ لهذا الأثر.
هو البيتُ المعلَّقُ في الجبل
رأيتُ الشَّريف
يضعُ الوسام على صدر
بيرديكاريس،
ويقول له:
تمتَّع بهذا العشق هنا.
جبلُ طنجة خانَ عهدك.
فجئت هائماً ترتجي رعشة
من جبل تازروت.
هو العشق، يا صاحبي!
والعشق لا بيت له.

■ خالد الريسوني



Fenêtre à Tanger, 1912 par Henri Matisse (1869-1954)

فدوى طوقان

رسائل حبّ إلى سامي حداد

بعد «رسائل فدوى طوقان مع ثريّا حدّاد» (دار طباق- رام الله، 2018)؛ صدرت -حديثاً، عن دار «أزمنة» في عمان- رسائل تنشر، لأوّل مرّة، في كتاب بعنوان «رسائل حبّ إلى سامي حدّاد» أعدّها للنشر سمير حدّاد، وقدّم لها كاتب هذا المقال.

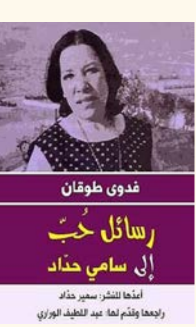
بدت فدوى طوقان، وهي تودع أسرار عاطفتها في هذه الرسائل، كأنّها تُبعَث من جديد، وكأنّ هذه الرسائل: «تُرجع لي ذكرى الزمن الضائع من أيّام العمر»؛ فقد عاشت قصّة حُبّ حقيقية، غير التي كانت بينها وبين أنور المعداوي، عن طريق الرسائل فحسب، وذلك على غرار رسائل جبران ومي زيادة ذائعة الصيت. فهما - كما يقول رجاء النقّاش- «لم يلتقيا على الإطلاق، وإنما اكتفيا بتبادل الرسائل وكتابة الأشعار حول هذا الحبّ»، ولو أنّ فدوى تعترف - فيما بعد- بأنّه «كان هناك حبّ حقيقي، وعبّرت عنه بأكثر من قصيدة». بيد أنّ الحبّ الذي تعالجه، في هذه الرسائل، وتكتب عنه ببهجة وحرقة، في آن، هو حبٌّ حقيقيٌّ، متعيّن، ومعيش بالحواس كُلّها، بينها وبين الأديب والإعلامي الفلسطيني- الأردني سامي حدّاد.

بدأت قصّة هذا الحُبّ في العام 1975؛ وذلك بعد أن زارت فدوى إنكلترا، والتقت بسامي، وسعدت بالتعرُّف إليه، كما تذكر في رسالتها الأولى، ثم توطّدت العلاقة بينهما أكثر، عندما بادرت فدوى إلى مساعدة سامي في أثناء إعداده رسالة جامعية عن شاعر العامّية الأردني المعروف نمر العدوان، إذ توسّطت له عند عائلة الشاعر من أجل جمع قصائده المُدوّنة. وكتبت فدوى: «سأكون سعيدة جدّاً لو استطعت أن أفعل من أجلك أيّ شيء يمكن أن يساعدك بهذا الخصوص».

وبعد أن وثقت الشاعرة بهذه العلاقة، وأحكم الحُبّ وثاقه عليها، لم تتورّع عن البوح والاعتراف بما كانت تشعر به، كسائر أبناء شعبها، من عقابٍ جماعيٍّ مثل إغلاق الجسر، حيث تحكي فدوى طوقان، في إحدى رسائلها، أنّه في طريق عودتها من رحلة صيف، أخذ المحتلّ الرقيب على الجسر إحدى قصائدها، وقرأها بفضول، وكتبت: «خرجت من الغرفة وأنا ألعن هذا الزمان الرديء، وأتساءل بمرارة: «ترى هل خُلق الإنسان ليقع في فخّ عالم يحكمه الشرّ والعبث؟». كانت الأيّامَ تتشابه، ولا ترى في الأشياء التي حولها إلّا وجهها المظلم، وكان الطّوفانُ «الكاكيُّ» يهجم على طرق الإسفلت، في كلّ يوم من أيّامَ السبت، الذي هو يوم العطلة في إسرائيل، حيث يتدفّق فيه الإسرائيليون على بلدها المُحتلّ ويجوبون الشوارع بحماية جنود الاحتلال، على نحو يُكثّف عندها الشعور بغربتها في الوطن المحتلّ، وفي إحدى الرسائل، نسمعها تصرخ بملء فيها، شعراً: «ها أنا أغرق، يا سامي، من نهر الوقت/ مَنْ ينقذني؟ من ينقذني من هذا الموت؟». لكنّ الحبّ الوليد، والضروري إلى واحدةٍ في مثل سنّها وحظّها العاثر، سرعان ما لان واغتنى بالشعر والفنّ والموسيقى، سواء عبر ما يتبادلانه من رسائل وبطائق بريديّة، ومن كتب وأشعار جديدة، أو أغانٍ وتسجيلات شعرية عبر إذاعة (بي بي سي)، عن بعد، بما في ذلك (خاطرة الصباح) التي كانت تقدّمها فدوى شعراً، لمدّة شهر، أو -كذلك- عبر ما يحضرانه من عروض مسرحية وفنّيّة في أثناء وصالهما، في لندن: «بالنسبة إليّ، ليس هناك شيء أجمل من أن ألتقي، في درب الحياة، بإنسان يحمل في أعماقه روح شاعر، وقد اكتشفْتُ هذا الشاعر فيك وأنت تقرأ لي من أشعارك في تلك الأمسية من أماسيّ الصيف المضيئة، في لندن».

من نابلس إلى لندن، أو العكس، كانت الرسائل التي يتبادلها المُحبّان ترياقاً، وجسراً من العواطف الحيّة؛ فهذه فدوى تتلقّى الرسالة بذراعَيْن مفتوحتَيْن، وتستكين روحها إلى دفء المشاعر المتدفّقة فيها، وتنهض للردّ، في الغد أو بعده: «حيث أكون قد لملمتُ بعض الأجزاء من نفسي المبعثرة هنا وهناك». فرسائل فدوى - كما يظهر- لا تكتبها تحت طائلة الردّ السريع، بل على مزاجها وتوقيت قلبها؛ لهذا نظفر، من رسائلها، بأبعاد فكرية وفنّية لا تخلو من صدق وإمضاء شخصي...

عدا هذا الجسر الذي تمدُّه مع من تُحبّ، وتُبادله شجون مخدعها الخاصّ، تجد الشاعرة في راديو (بي بي سي) الذي ينقل إليها صوت المحبوب ترياقاً آخر، إذ دأبت على الصّحْو مبكّراً لتصغي إلى البرامج التي يقدّمها منذ (هذا الصباح)، ويسافر بها، من خلالها، في أروقة المتاحف وقاعات المحاضرات والحفلات الموسيقية الشرقيّة، كأنّه نوع من الحضور الأثيري الذي يُشعرها بالفرح، وتحاول أن تستجمعه من رعشة الموجات. تقول: «في حلقة «هذا الصباح» التي قدّمْتَها اليوم (...) أحسستُ بك إحساساً بعيد الغور. حقّاً، إنّ إحساسي بك يتّخذ عندي صفة



رسائل فدوى - كما يظهر- لا تكتبها تحت طائلة الردّ السريع، بل على مزاجها وتوقيت قلبها؛ لهذا نظفر، من رسائلها، بأبعاد فكرية وفنّية لا تخلو من صدق وإمضاء شخصي





هذه الرسائل هي شرط كينونة، ودليل شهادة حيّة على قصّة وجود شاعرة إنسانيّة مؤثِّرة مثل فدوى طوقان، وعلى قصّة حُبّها الصادق الذي يجمع في ثناياه، جمال الأنثى إلى هشاشتها الشفيفة، ورؤيتها الحسّاسة، ثُمّ محيطها وعصرها المصطخب بالأحداث

الديمومة، لكنّه، في بعض الأحيان، يشتدُّ بشكل تسلُّطيّ ومسيطر»...

كانت فدوى صادقةً في حبُّها، ومن أجل حُبّها؛ الحُبّ الذي نعتته بأنّه على «توقيت الديمومة»، ولم تنبس بكلمة تعكِّر صفاءه، وتكدّر ماء بحيرته التي تتماوج بأجمل الأقمار، وأنقى البجع، إلى أن انفتح -بصورة مفاجئة- «جُرْحٌ ملمومٌ»، وتراءى لها أنّ كلَّ الأشياء الجميلة أخذت تتعذّب، بل «يتشوّهُ وجه العالم». لقد ظهر «الشخص الثالث»، المُسمّى (ياجو)، على المسرح، وأخذ يؤذي تلك الأشياء في الصميم.

تولّد في نفس الشاعرة تردُّد، فكانت تشكّ حيناً، وتسخر حيناً آخر، غير مبالية بعالم غريب مليء بالتناقضات. ومنذ هذه اللحظة، توقَّفت عن تعرية روحها على أوراق المراسلات، بعدما ساءت علاقتها برسائل الحبّ، وبالمرسَل إليه.. وقد ترك الغياب في نفسها أذىً ونزيفاً داخليّاً، ظلّتْ حريصة على إخفائه. لكن قصّة الحُبّ الحالمة تحوّلتْ إلى مأساة حكمت على كلّ شيء بالانتهاء: «كان مبعث حزني الصورة الكئيبة التي انتهت إليها صداقتنا الجميلة، دون مُبرّر أو سبب. فقد كان كلُّ شيء على أكمل وجه من الوئام والتفاهم المتبادل. ثم، وبدون مقدّمات، توقّفتْ حركة الحياة بيننا».

في رسالة، هي الأطول بين الرسائل، تنتهي فدوى إلى هذا الدرس البليغ، هو «القدرة على أن نُحبّ !». تستحضر، في الرسالة، حكاية رفيقة ترجع الصُّحبة بها إلى أيّام الطفولة. لكن هذه الرفيقة لم تكن إلّا فدوى نفسها، فدوى الصدق والعفويّة، وفدوى القول الذي لا يصدر إلّا عن إحساس حقيقي عميق، وفدوى العاشقة التي كانت تملك ديناميكية عاطفية عجيبة إلى ما قبل حرب حزيران (1967)، وكانت تنشغل بالحبّ انشغالاً أبديّاً، وذلك قبل أن تصبح واحدةً من شخصيّات «تشيخوف»، التي يعجُّ باطنها بالمشاعر المتلاطمة وغير القابلة للفهم. وقبل أن تتحوّل إلى (ميديا) الأسطورية، وإلى الفتاة النابلسيّة التي تلتمع على وجهها دراميّة الدمعة؛ الدمعة التي تزخر بعنفوان التيّار وهو يجري تحت الماء، والشاعرة التي تنقطع عن العالم الخارجي بأخيلتها وانفعالاتها، تحاول أن تتعلّم من شرط كينونتها الخاصّ، وأن تحافظ على جدارة الحبّ واستحقاق الحياة، رغم مصاعبها الجمّة: «القدرة على أن نُحبّ !»؛ هذا كلّ شيء، وما تبقّى مجرَّد تفاصيل في صميم الحكاية الإنسانية.

ضمّنت فدوى طوقان رسائلها جوانب مهمّة من سيرة حياتها، وشعرها، ومواقفها من الأشياء والوجود، فبالنظر إلى تاريخ الرسائل؛ أي أواسط السبعينيّات (75، و76، و77)، كانت تشعر بـ«الدوار» الذي أخذ يلفُّ حياتها على الصعيدين: الخاصّ، والعامّ. فهي تدين الاحتلال الإسرائيلي وما يفرضه من عوامل القهر والاستلاب، وتدين الزمن العربي الرديء والمتخاذل وسط مؤامرات لا نهاية لها، تعمل دائبةً على سحب عصب القوّة من أُمّتها العربيّة، ولكنّها تقف مشدوهة بما يجري وتحاول أن تبحث عن معناه.

لقد كان الواقع السياسيّ أو الصعيد العامّ يؤثّر في حياتها الخاصّة، ويؤذيها أيّما إيذاء، كما تُؤثّر فيها هموم الناس من أهلها القريبين: «ولماذا أحملُ هموم النّاس؟ وهل يحمل أحدٌ همومي؟ لقد عشتُ حياتي كلّها أتألّم وحدي، وأشقى وحدي، وأبكي وحدي، دون أن يشاركني القريب أو البعيد في حمل شيء من همومي. ولكن، ماذا أصنع بهذه الرُّوح التي يُعذِّبها، دائماً، شقاء الآخرين؟»

تحاول أن تجد سبيلاً للتصالح مع النفس، وأن تختار ما يمليه عليها نزوعُها الشّخصي، وأن تستعيد الانسجام والتناغم، ولكن هيهات؛ فالصراع مع النفس لن يهدأ إلّا في لحظة الموت، وهي التي تصدع في لحظة تجَلٍّ مهيبة: «يا له من بَرْقٍ ضربَ غابات النفس بالصاعقة، فأشعلها!»

هذه الرسائل هي شرط كينونة، ودليل شهادة حيّة على قصّة وجود شاعرة إنسانيّة مؤثِّرة مثل فدوى طوقان، وعلى قصّة حُبّها الصادق الذي يجمع في ثناياه، جمال الأنثى إلى هشاشتها الشفيفة، ورؤيتها الحسّاسة، ثُمّ محيطها وعصرها المصطخب بالأحداث والأكاذيب والخسارات الجماعية؛ ولهذا من غير المقبول أن تبقى «طيّ الكتمان» في أدراج النسيان، أو في عداد السجلّات المحروقة.

■ عبد اللطيف الوراري

«جنازة جديدة لعماد حمدي»

عوالم المسجّلين خطراً

تبدأ رواية «جنازة جديدة لعماد حمدي» للروائي المصري وحيد الطويلة، الصادرة عن دار الشروق 2019، بسؤالٍ وجَّهه الضابط/ الراوي لنفسه: «إلى أين أنت ذاهب؟»، وتنتهي بإجابة: «ربَّما يعرف، الآن، جيّداً، إلى أين هو ذاهب»، وبينهما يستعرض خلال ثلاثين فصلاً، عالم المجرمين الأشدّ إجراماً، المسجّلين خطراً، هذا العالم الغامض الجريء المغلق على نفسه، والذي تحكمه قوانين صارمة، لا يستطيع أحد الخروج عليها، وإن خرج فالثمن حياته نفسها.

لماذا اختار المؤلِّف اسم الفَنَّان الراحل عماد حمدي؛ ليكون ضمن تركيبة عنوان رواية تستعرض عالم المجرمين؟ ما علاقة عماد حمدي بهذا العالم؟ وكيف يخدم الرسالة التي أرادها؟

ذُكِر اسم (عماد حمدي) في الرواية عشر مرَّات: ثلاثاً منها متتابعة، حين كُلِّف الضابط/ الراوي بتأمين جنازته: «أنت واقف هنا منذ ثلاث ساعات، أمام جامع عمر مكرم، في انتظار وصول جثمان الفَنَّان الكبير عماد حمدي»، «تفاجئك، على الحائط، صورة عماد حمدي وهو يحمل الجوزة، يدخِّن بشراهة، والدخان يندفع من أنفه في فيلم «ثرثرة فوق النيل»، «أنت تعرف أن ابنك فنَّان، نسي نفسه، وربَّما نسي مهمّته، وذهب خلف جثمان عماد حمدي ليدفنه بنفسه».

الرابعة، حين استدعته حبيبته لأن قطّها أصاب قطَّتها بنصف عمى، حين خمشها بأظافره من شدّة الوله، فأشرفت على الموت: «كدت أقول لها إن هذا هو ما حدث لعماد حمدي في آخر أيّامه، مع اختلاف الأسبا،ب لكنني تراجعت»، في المرَّتَيْن: الخامسة، والسادسة، ضمن حكاية الظروف التي قادت الضابط المزيّف إلى انتحال الشخصية: «عاش يكره عبدالحليم حافظ الذي استجدى الناس بصفعة عماد حمدي، كان الضعف والاستجداء يصيبه بالقيء، ويصيب أقرانه بالدموع. قرَّر أن يكون بلا دموع وأن يتركها للآخرين. موقع عماد حمدي أفضل، رغم خشونته». والمرَّات الأربعة الباقية، كانت إشارات إلى صورة عماد حمدي على جدار المقهى الذي يجلس فيه، في انتظار (عبقرينو)، ليذهبا- معاً- إلى سرادق العزاء، صورته وهو يدخّن المعسّل، في فيلم «ثرثرة فوق النيل»، بجلباب مقلَّم فقير، جالساً تحت أرجل مرتادي العوّامة.

لكن المرّة العاشرة والأخيرة، التي أتى فيها تركيب العنوان نفسه، كان يتذكَّر أن (ناجح)، كبير المسجّلين خطراً، وكبير المرشدين- كذلك- قصَدَه في خدمة كبيرة. في البداية، تصوّر أنه أراد أن يناسب ضابط شرطة، فيزوّج ابنه (هوجان)- المسجّل- من ابنة ضابط، لكنه فوجئ بما هو أكبر، حين قال (ناجح): «أريد ان تتوسَّط لنا ليدخل هوجان كليّة الشرطة». في هذه اللحظة يقول الراوي شارحاً ردّة فعل الضابط: «تتذكّر ذلك الآن، أنت من يحتاج أن يهرش. تقوم من مقعدك ثانية، تقف أمام صورة عماد حمدي، وتقول بصوت تكاد تسمعه: لا بدّ من جنازة أخرى لعماد حمدي».



أتصوَّر أن حضور «عماد حمدي»، في الرواية، يستند إلى تاريخه، فقد التحق بالتمثيل في عمر متقدِّم، نسبيّاً، مقارنة بزملائه، وملامح وجهه عاديّة كسائر المصريين، وليس كنجوم عصره، و- مع ذلك- لعب أدواراً مهمَّة، لن تنساها ذاكرة السينما، أهمَّها دوره في فيلم «ثرثرة فوق النيل» الذي يفضح فساد مجتمع الستينات الخفي، المضادّ لخطاب القومية والاشتراكية والتقدّم الاقتصادي والعدالة الاجتماعية والشفافية...، ودوره في فيلم «الخطايا» مع عبد الحليم حافظ، حين صارحه بأنه لقيط، وصفعه تلك الصفعة الشهيرة، يضاف إلى ذلك أنه مات فقيراً، لا يجد ثمن علاجه ودوائه.

«عماد حمدي»، هنا، هو (المعادل السينمائي) للواقع الذي تصوّره الرواية؛ واقع عالم الجريمة، باعتبار أن شخصية الضابط قريبة منه، ومن إحباطه وانكساره وافتقاده للحبّ والبيت والأسرة؛ لهذا تأتي دلالة جملة العنوان «جنازة جديدة لعماد حمدي»- ربَّما- لتشير إلى موت القيم، مرّة جديدة، حيث بلغ الفساد مدًى لم يبلغه من قبل، عندما يفكّر المجرم العتيد أن يصير ضابط شرطة!.

شُيِّدَ البناء الفنّي للرواية على عدّة مفارقات: الأولى أن ضابط المباحث/ الراوي، لم يحب وظيفته يوماً، ومع ذلك كان متفوّقاً فيها. والثانية أن أقرب شخص لهذا الضابط هو المجرم المسجّل خطراً (ناجح)، زعيم

المجرمين، وهو- في الوقت ذاته- المرشد الذي يشي بصبيانه، إن استلزم الأمر، كما يشي بمنافسيه. هذه العلاقة الملتبسة انتقلت من شكلها الوظيفي الإجرائي المعتاد، إلى شكل من أشكال الصداقة. والثالثة أن الضابط فنَّان تشكيلي، في الأصل، وكان حلمه أن يلتحق بكلّية الفنون الجميلة، لكن أباه الضابط أجبره على دخول كلّيّة الشرطة، لنكون أمام حكايات عن عالم المجرمين، تُحكى بذهن الفَنَّان وأحاسيسه. وفي المرّة الأخيرة أن المجرم/ المرشد/ الواشي هو من وشى بالضابط، صديقه المفترض، وتسبَّب في خروجه من الخدمة مبكّراً. وقد أتاحت هذه الخلفيّات، للكاتب، سرد عوالم المجرمين بعين فنَّان يتعاطف مع الظروف التي قادت المجرم إلى مصيره.

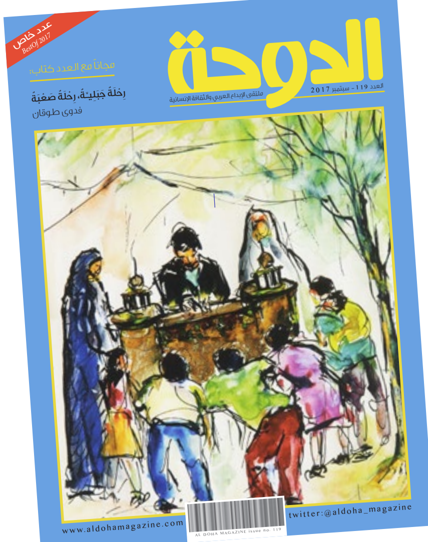
صحيح أن الضابط هو السارد الرئيسي في معظم فصول الرواية، لكن ثمّة رواة آخرين، منهم، وأهمّهم (ناجح)، ومنهم الكاتب بنفسه وصفته، الذي يقتحم السرد ويخاطب القارئ بشكل مباشر. من بداية الرواية وحتى آخرها، يدور صراع داخل الضابط/ الراوي حول سؤال يحيِّره: هل من الأنسَب أن يذهب إلى سرادق العزاء الفخم الذي أقامه (ناجح) لولده الشابّ، الذي قُتِل غدراً، دون أن يعرف مَنْ قتله؟ هل ينسى أنه من وشى به، ويعلو فوق هذا الموقف، ويشاركه لحظة حزنه؟ هو يعلم أنه- ربَّما- يحتاجه لحلّ لغز القضية، فهل يذهب وحده، أم يصطحب معه المحامي «عبقرينو»؛ ثالث ثلاثتهم الذي كان يعيش دور ضابط المباحث، رغم أنه لم يتمكّن من دخول كلّيّة الشرطة. هذه الحيرة في مواجهة السؤال الرئيسي، مكَّنت الروائي من الحكي، فيترك العنان لذاكرته التي تلتقط المسجّلين، واحداً وراء الآخر، ولكلّ منهم حكاية، لنجد أنفسنا أمام بناء فسيفسائي ضخم يتكوَّن من جُمَّاع تلك الحكايات المتناثرة، التي- ربَّما- لا يربطها سوى هذا العالم الخفيّ الإجراميّ وشخصية (ناجح)، الذي يبدأ الراوي بتقديمه: «(ناجح) كبير مسجّلي خطر البلاد، وربَّما البلاد العربيّة، الذي اعتزل، وتحوَّل إلى كبير مرشدي البرّ كلّه (...) الدكتور هو لقبه الذي يقدِّم نفسه به، المسجّلون أطلقوا عليه لقب الفيلسوف (...) لم يعد يدخل بيده في أيّه عملية، بل يكتفي بوضع الخطّة السنوية، ويراقب التنفيذ، ولا يتدخَّل إلّا في الحالات المتعسّرة، فقط».

لا يقتصر هذا التقديم للمجرمين على (ناجح)، فحين قدَّم الروائي ابنه المقتول (كلابش)، فعل الشيء نفسه، يقول: «منذ نعومته- إن كانت له نعومة- وهو يلعب بالقيود الحديدية، يفكّها ويربط بها أيدي غرمائه، (ولا أجدع ضابط). لكن مع الزمن، ومع تغيُّر الجريمة، ووصول برامج المصارعة وإذاعتها في التليفزيون الوطني، بدأ اسم (كلابش) يتلاشى، لم يعد يليق بالمرحلة الجديدة، أطلقوا عليه (هوجان)». هنا، نحن أمام مجرم تليفزيوني، استفاد من أدوات عصره، فصبغت شخصيَّته وأداءه معاً، ويمكن تصوُّر أن ابن (هوجان) سيصير مجرماً، أيضاً، لكنه سيستخدم الوسائط التكنولوجية ليكون له أسلوبه المميَّز، وقدرة على جني ثمار المرحلة، بأدواتها!.

■ سمير درويش

نحن أمام مجرم تليفزيوني، استفاد من أدوات عصره، فصبغت شخصيَّته وأداءه معاً، ويمكن تصوُّر أن ابن (هوجان) سيصير مجرماً، أيضاً، لكنه سيستخدم الوسائط التكنولوجية ليكون له أسلوبه المميَّز، وقدرة على جني ثمار المرحلة، بأدواتها!







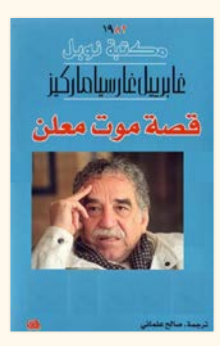


غابرييل غارسيا ماركيز ▲

غابرييل غارسيا ماركيز

الصورة العربيّة

تشكّل دول أميركا اللاتينية بوتقة، ينصهر داخلها مزيج من الثّقافات المختلفة، من بينها الثّقافة العربيّة التي تغذّي هذه البؤرة بشتّى تنويعاتها: الإقليمية، والجغرافية (لبنانية، سورية، مصريّة، مغربيّة وغيرها). ولربَّما لا نحتاج إلى الاستدلال على أهمِّيّة المساهمة الاجتماعية، والاقتصادية، والثّقافيّة لهذا الحضور، العربي في دول أميركا اللاتينية، إذ تكفي الإشارة إلى الوجه الأكثر شعبيّةً لهذا الحضور، والمتمثّل في بعض المشاهير ذوي الأصول العربيّة، الذين سطع نجمهم في عدد من المجالات، من المغنِّية الحسناء «شاكيرا»، إلى الكاتب الأديب «لويس فايد» [1]، وكلاهما كولومبي مثل «غابرييل غارسيا ماركيز». هذا الأخير (وإن لم تكن له أيّة جذور عربيّة)، أصول زوجته «ميرسديس بارشا باردو»، تنحدر من عائلة مصريّة مهاجرة.





أفلحت رواية «قصّة موت معلن»، لـ «غابرييل غارسيا ماركيز»، في تصوير المكانة التي بلغها بعض التجّار العرب، وقدرتهم على الاندماج في الحياة الاقتصادية لساكنة المناطق التي استوطنوها

يُحكى، قديماً، إبّان اكتشاف أميركا، أن القوارب الكولومبية كانت تحمل غرباء من أصل عربي، من بينهم الموريسكي «رودريغو دي تريانا»، وهو أوّل مَنْ صاح عند وصوله: (أرض، أرض!)، واليهودي المستعرب «لويس دي توريس» الذي كان يحاول، عبثاً، عندما التقى بالسكّان الأصليين، مخاطبتهم باللّغة العربيّة. ومع تدفّق الهجرات على الأراضي القابعة وراء المحيط الأطلسي، كان للأندلسيين حضور وازن ضمن هذه الهجرات الاستكشافية، وكان أغلبهم ذوي أصول وثقافة عربييَّيْن، حملوا إلى «العالم الجديد» تقاليد وممارسات جديدة، كمعمار المنازل المغلقة من الخارج، والمنفتحة على أفنية داخلية، وغيرها من العادات التي تتأقلم، تماماً، مع طبيعة البيئة والمناخ الجديدَيْن، ومنها الحمّامات العمومية التي غدت موضوعة مطّردة في أعمال «غابرييل غارسيا ماركيز» [2].

تلكم الهجرات الأولى، التي شاركت فيها أقوام متعدّدة ومختلفة الأعراق والثقافات، من بينهم العرب، كانت -أساساً- بدافع الرغبة الجامحة في المغامرة والاكتشاف، أو من أجل تحسين ظروف العيش، غير أن دوافع الهجرة، سرعان ما تحوّلت، على امتداد القرن العشرين، إلى حركات قسرية بفعل ضغوطات الحرب وحدّة النزاعات الإقليمية المختلفة. وقد تَمَّ في هذا الصدد، إحصاء 400 ألف مهاجر عربي حلّوا بأراضي دول أميركا اللاتينية، خلال الثلث الأول من القرن العشرين. ولنا أن نتخيّل كيف تضاعفت هذه الأعداد في السنوات اللاحقة.

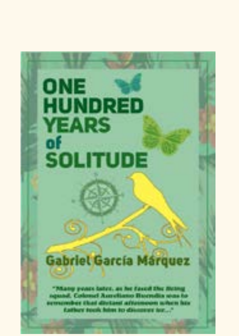
وقد أفلحت رواية «قصّة موت معلن»، لـ «غابرييل غارسيا ماركيز»، في تصوير المكانة التي بلغها بعض التجّار العرب، وقدرتهم على الاندماج في الحياة الاقتصادية لساكنة المناطق التي استوطنوها. فبطل الرواية، «سانتياغو ناصر» الذي مات ضحيّة جريمة قتل جائرة، هو شابّ من أب عربي كما توحي كنيته العائلية، ومن أمّ مسيحية كما يتّضح من اسمه الشخصي، تقدّمه أولى المقاطع الوصفية من الرواية كما يأتي: «أكمل عامه الواحد والعشرين في الأسبوع الأول من كانون الثاني. كان فتى نحيل البدن، شاحب اللون، بجفون عربيّة، وشعر مجعَّد مثل أبيه .. تعلّم من والده، منذ الصغر، استعمال السلاح الناري وحبّ الخيل، كما تعلّم منه الحذر وكلّ فنّ رفيع. كانا يتواصلان فيما بينهما، باللّغة العربيّة، لكنهما يتحاشيان ذلك في حضرة «بلاثيدا لينيرو»، أمّ «سانتياغو»، حتى لا تشعر بالاستبعاد». (ص 83). وبفضل خلقه المستقيم وشخصيَّته الجذّابة، كان «سانتياغو ناصر» محطّ احترام وتقدير من الجميع الذين كانوا يحاولون، بلا جدوى، تحذيره من نهايته المحتومة وغير المرغوب فيها، إذ يسقط «سانتياغو» قتيلاً، ضحيّة إثم لم يقترفه. ولعلّ هذه المسحة «الجبرية» التي تلفّ أحداث الرواية، لا تخلو من دلالات تحيلنا على أعمال «لوركا»، المتجذِّرة في خلفيّاتها

العربيّة، كما تحيلنا على فكرة «القدر المحتوم» التي يتردّد صداها في كثير من الحكايات ذات الأصول العربيّة، خاصّة منها قصص وروايات أدب أميركا اللاتينية.

وعلى الرغم من تركيزنا، في هذا المقال، على تحليل العناصر العربيّة في رواية «مائة عام من العزلة»، لا بأس من الإشارة إلى أنّ الملامح العربيّة نفسها، الحاضرة في الرواية قيد المعالجة، يمكن ملاحظتها في أعمال روائية أخرى للكاتب نفسه، كما لو أن «غابرييل غارسيا ماركيز» قد كتب رواية عظيمة واحدة، تمّ نثرها إلى روايات عدّة، بعضها طويل، وبعضها الآخر وجيز، لكنها تتقاسم جميعها، في النهاية، المنظور نفسه، والكونية نفسها التي تميّز الهوية الأميركو - لاتينية، الأصيلة تارةً، والمتجدّدة تارةً أخرى، والتي يقدّمها ماركيز بطريقة وأسلوب، هما غاية في الإمتاع والإدهاش.

ففيما يخصّ رواية «ليس لدى الكولونيل مَنْ يكاتبه»، هناك من يقول إن «ماركيز» إنما كتب «مائة عام من العزلة» ليعلّل فحوى هذه الرواية القصيرة الصادمة التي نواجه فيها شخصية عربيّة سورية، تحمل اسم «موسى». ويصفها السارد، متلاعباً بالدلالة التوراتية لاسمها: «كان على السوري «موسى» أن يبذل مجهوداً حتى يترجم الفكرة إلى عربيّته المنسيّة. كان رجلاً شرقياً هادئاً، تكسوه بشرة ناعمة مشدودة حتى الجمجمة. وبفضل حركات الغريق المكثّفة، التي كان يقوم بها، يبدو وكأنه ينجو -فعلاً- من الماء» (ص 82).

بعد ذلك، بصفحات قليلة، تصف الرواية شخصية «موسى» بأنه «يتكلّم خليطاً من العربيّة والإسبانية». (ص 88). ومن الواضح أن هذه الشخصية هي من التجّار العرب، الذين تحفل بهم روايات «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ ففي هذه الرواية، كما في رواية «مائة سنة من العزلة»، يتمّ التلميح، في أكثر من موضع، إلى الحيّ التجاري العربي (حيّ الأتراك)، وإلى البضائع المعروضة في مخازن السوريين (ص 74). وهي الإشارات نفسها المذكورة في روايات أخرى (رواية «جنازة الأمّ الكبيرة» مثلاً)، حيث يدفع الخصاص وقلّة ما في اليد، بالكولونيل إلى بيع كلّ ما تملك يداه، فيبوح لزوجته «بأنه قصد حتى حيّ الأتراك». (ص 67)، طمعاً في بيع تلك اللوحة التي لم يرغب أحد في شرائها. ومن التلميحات الأخرى التي نجدها في رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» والتي تتكرَّر في رواية «مائة سنة من العزلة»، تلك الإحالات المستمرّة على «بساط الريح». (ص 35) وعلى «البابوجات القماشية» (ص 26).







وقبل ختام هذا المدخل، لا بدّ من الإشارة إلى رواية تلفت انتباه القارئ، بحضور العناصر العربيّة فيها، على الرغم من حجمها القصير؛ ويتعلّق الأمر برواية «عن الحبّ وشياطين أخرى». في هذه الرواية، نلاحظ وجود عالمين يتعايشان داخل بلدان أميركا اللاتينية: عالم المسيحيين، وعالم المسلمين، ويُرمز إليهما، في الرواية بالجلباب الإسلامي، وبالقبّعة النصرانية (ص 142). وبما أنّ الرواية مسرودة من وجهة نظر مسيحية، فهي لا تخلو من أحكام متحيّزة، كنعتها اليهود والمسلمين بـ «المارقين» (ص 172)، وعقدها لبعض التشبيهات السلبية، من قَبيل «كأرض المسلمين»، (ص 103). المسألة تتعلّق، في نهاية الأمر، بالمنظور الروائي، فكما أن اليهود والمسلمين «مارقون»، في نظر المسيحيين، كذلك المسيحيون هم «مارقون» في نظر المؤمنين المسلمين.

إذن، كلّ هذه التلميحات المتنوّعة: «الإشارات العربيّة المتواترة، والعادات ذات المرجعية الإسلامية كالحمّامات العمومية، والألبسة الشعبية كالجلباب القروي» (ص 18)، تبيّن الأثر العربي في حياة الشخصيات، وسلوكاتها وتفكيرها، داخل العوالم الروائية لـ«ماركيز»، بل إنّ نصوصه الروائية تتضمَّن إحالات جغرافية، وأخرى تاريخية، على العالم العربي، كتلك التي تحكي عن شخصية الراهب العاشق، الذي كان حامل لواء الحرب في المغرب، فكان لتجربته أثرها البالغ في ممارسته الدينية (ص: 74 - 75).

«ماركيز» ورواية «مائة عام من العزلة»

لندخل، الآن، إلى صلب النصّ الذي يشكّل محور تحليلنا للعناصر العربيّة في محكيّات «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ يتعلّق الأمر برواية «مائة عام من العزلة» التي يحيط بها كثير من السحر والافتتان. إنها رواية تبدو عظيمة بدءاً من عنوانها، وهي -في تقديري الشخصي- أفضل رواية مكتوبة باللّغة الإسبانية، بعد «الكيخوتي» لـ«سيرفانتيس». وكان «بابلو نيرودا» الحاصل على جائزة «نوبل» للآداب، سنة 1971، يُطلق عليها - هكذا - اسم (دون كيخوتي هذا الزمان). ولم يتورّع كبار الكتّاب المعاصرين ممَّن هم بقامة «ماريو باغاس لوسا» و«ماريو بينيديتي»، عن اعتبارها (عملاً سردياً رائداً). عموماً، تعَدّ الرواية من الأعمال الأدبية الأكثر أهميّةً من بين كلّ ما كتبه روائيّو أميركا اللاتينية.

وفضلاً عن الاحتفاء النقدي بالرواية، حقَّقت «مائة عام من العزلة»، منذ ظهورها، نجاحاً جماهيرياً منقطع النظير؛ فما إن صدرت عن إحدى دور النشر الأرجنتينية، بالعاصمة «بوينوس آيريس»، في شهر يونيو/ حزيران، من عام 1962، حتى بيعَ منها 8000 نسخة في الأسبوع الأوّل، فقط، ليرتفع هذا الرقم، خلال السنوات الثلاثة اللاحقة، إلى نصف مليون نسخة. بعدها، سوف تُترجَم الرواية إلى عشرات اللّغات، وتحصل -بعد ذلك- على أربع جوائز أدبية دولية رفيعة. آخر الإحصائيات تتحدَّث عن رقم ثلاثين مليون نسخة، قد بيعت داخل حوالي أربعين لغة، تُرجمت إليها الرواية.

هذه الرواية، التي كتبها «ماركيز» في مدينة «ميكسيكو»، بإمكانات متواضعة، وبدعم شخصي من زوجته، لم تكن بداية شهرة الكاتب، فحسب، بل كانت -أيضاً- بداية تكريس لنوع أدبي، أو -بالأحرى- لأسلوب أدبي هو، في نهاية المطاف، جامع لأساليب متعدّدة. أسلوب أدبي يُحاكي ولا يُحاكى، أطلق عليه المتخصِّصون اسماً لا يخلو من مفارقة: (الواقعية السحرية)، وهو الاتّجاه الأدبي الذي غيّر مجرى الرواية المكتوبة بالإسبانية، في القرن العشرين، وفتح أمام الروائيين مساراً لابتكار ظاهرة أدبية جديدة استأثرت باهتمام عالميّ كبير، كما تُوّج مبتكرها «ماركيز»، بحصوله على جائزة «نوبل» للآداب، عام 1982. وكانت العشرون سنة، الفاصلة بين نشر الرواية وبين حصولها على «نوبل»، مساحة زمنية رحبة أمام «ماركيز» ليدوّن، خلالها، أروع الصفحات، وأكثرها التماعاً في السرد الأدبي المعاصر المكتوب بالإسبانية.

هذه بعض المبرّرات التي دفعتنا إلى قصر الاختيار على «مائة عام من العزلة»؛ الرواية المركزية بين الأعمال السردية لـ «ماركيز».

الحضور العربي في «مائة عام من العزلة»

عندما نعيد قراءة «مائة عام من العزلة»، نلاحظ أن الحضور العربي يتجلّى على ثلاث واجهات:

- الشخصيات الروائية، سواء منها الشخصية الجماعية كالتجار العرب، أم الشخصيات الفردية، أمثال «خوسي



أركاديـو سـيغوندو» و«بيتـرا كوتيـس».
- الإحالات الأدبيـة المتعـدّدة، خاصّـة منها مـا يشير إلى «ألف ليلـة وليلة».
- المعجـم اللغـوي الـذي يحيـل على أشـياء وأدوات مـن الحياة اليومية.

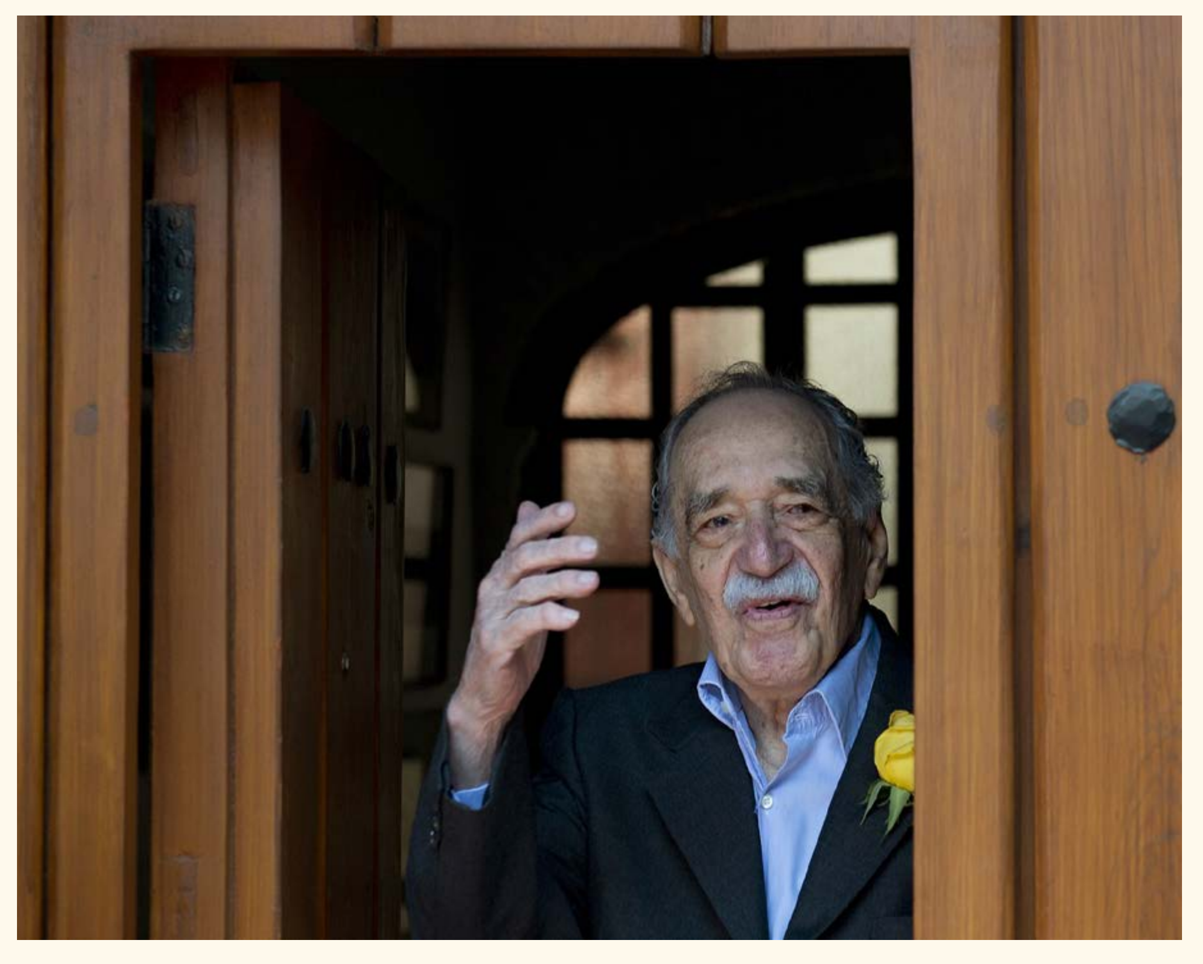
«العربي» بوصفه شخصية جماعية

إلـى جانـب السـكّان المؤسّسـين لـ «ماكونـدو»، تحضـر، فـي الروايـة، أصنـاف مـن الشـخصيات الدخيلـة علـى المدينـة، كـ«الغجـر»، و«اليانكـي»، و«العـرب». ويمتـاز «العـرب»، عـن غيرهـم مـن الغربـاء، بامتلاكهـم لمسـاكن قـارّة بــ «ماكونـدو»، فـي حيـن يكتفـي «الغجـر» بزيـارة المدينة من حيـن لآخر؛ بغية ترويـج بضائعهـم وتقديـم عروضهـم الفرجويـة. أمّـا «اليانكـي» فيظهـرون، فـي الروايـة، كمجموعـة مهمَّشـة تقطـن «ماكونـدو»، فـي انفصـال تـامّ عـن بقيّة السـكّان، وقـد ارتبط وجودهم بنشـاط شـركة جَنـي المـوز التـي حلّـت بالمدينـة. يمثِّـل «العـرب»، فـي الروايـة، جـزءاً لا يتجـزّأ مـن سـاكنة «ماكونـدو»، ويعكسـون، بصـدق، كلّ نجاحـات المدينـة، وإخفاقاتهـا، كمـا سـنرى فـي النصـوص المستشـهَد بهـا؛ وعليـه يكـون «العـرب» هـم الجماعـة غيـر الأصليـة الوحيـدة التـي تسـجِّل حضـوراً ثابتـاً ومسـتمرّاً بـ«ماكونـدو»، وعلـى الرغـم مـن أنهـا تقطـن أحيـاء سـكنية خاصّـة بهـا، فهـي منخرطـة، تمامـاً، فـي الحيـاة العامـة للمدينـة.
وصل «العرب» إلى «ماكوندو» منذ السـنوات الأولى لتأسيسـها ونشـأتها، وكانـوا، دائمـاً، عنصـراً فاعـلاً في التطـوُّر الاقتصادي، والتطـوُّر الاجتماعـي للمسـتوطنة، وهـذا مـا تؤكّـده الفقـرة الآتيـة مـن الروايـة: «القريـة التي كانـت صغيرة، ذات يوم، قد أضحت، اليـوم، بلـدة نشـيطة، تحفـل بالمتاجـر وبوَرْشـات الصناعـات التقليديـة. كمـا تتوفَّـر علـى طريـق تجـاريّ قـارّ، قدمـت منـه طلائـع العـرب وهـم ينتعلـون الأخفـاف، ويعلّقـون أقراطـاً فـي آذانهـم. كان العـرب يقايضـون الببغـاوات بقلائد مـن الزجاج». (ص 127). ونلاحـظ مـن خـلال هـذا الوصـف للتجّـار العـرب، أنـه يركـز علـى ألبسـتهم ومجوهراتهـم (الأخفـاف والأقـراط)، وعلـى أولـى عمليّاتهـم التجاريـة القائمـة علـى المقايضـة (كانوا يعرضـون قلائـد زجاجيـة مقابـل الببغـاوات)، في إشـارة إلى هذا النمـط مـن التبادل الاقتصادي البدائي الذي كان سـائداً، وقتها، فـي «ماكونـدو». بعدهـا، سـتتطوَّر عمليـة مقايضـة الببغـاوات لتصيـر مقابـل «سـاعات رائعـة مـن الخشـب المنقـوش». (ص 128)، وهـي سـاعات كان يقـوم بصنعهـا، وضبـط عقاربهـا، أحد أبطـال الروايـة الرئيسـيين، ويُدعـى «أركاديـو بويـن ديـيّا». هـذه المبـادلات، تعكـس فـي النهايـة، كمـا يؤكِّـد «جـاك جوزيـت»، ناشـر إحدى طبعات الرواية[3]، التطـوُّر والنمـوّ اللذيـن شـهدتهما مدينـة «ماكونـدو». وهنـاك أكثـر مـن إحالـة، فـي الروايـة، علـى النشـاط التجـاري الذي كان يمارسـه العرب، إذ نقرأ، في النصّ، أنّ «خوسـي أركاديـو» كان يرتـدي لباسـاً اقتنـاه مـن المتاجـر العربيّة» (ص 494).
هكـذا، يتبيّـن لنـا أن النشـاط الاقتصـادي الرئيسـي، الـذي كان شـائعاً بيـن العـرب، هـو التجـارة، وبهـذه الصـورة يحضـرون فـي روايـة «مائـة عـام مـن العزلـة»، إذ كانـوا يتجمّعـون داخـل أحيـاء وأزقّـة تؤلّـف أسـواقاً حقيقية، كمـا تذكر الرواية في أكثر مـن فقـرة. ومـع الازدهـار الطـارئ الـذي شـهدته «ماكونـدو»، بوصـول الغربـاء ومعهـم شـركة جَنـي المـوز، ظلّ الحـيّ العربي

النشاط الاقتصادي الرئيسي، الذي كان شائعاً بين العرب، هو التجارة، وبهذه الصورة يحضرون في رواية «مائة عام من العزلة»، إذ كانوا يتجمّعون داخل أحياء وأزقّة تؤلّف أسواقاً حقيقية، كما تذكر الرواية في أكثر من فقرة

مركزاً لهذه الحيوية الاقتصادية التي تشهدها المدينة، بل إنه تحوّل إلى فضاء للمتعة والتسلية، أيضاً: «حيّ الأتراك، المزدحم بالمخازن المضيئة والمليئة بالبضائع القادمة من وراء البحار، والتي حلّت محلّ متاجر «الكولورين» العتيقة، يكسّر رتابة السكون بحشود المغامرين وهم يتدافعون بين طاولات ألعاب الحظّ، ومنصّات الرماية، وأزقّة التنجيم وتفسير الأحلام، وموائد الأكل والشراب».(ص: 337، 338)
ولم يقتصر امتهان العرب على التجارة، فحسب، بل كانوا يمارسون الفندقة أيضاً؛ فعند وصول عمدة «ماكوندو»، الدون «أبولينار موسكوطي»، «سوف ينزل بفندق يعقوب» الذي أقامه أحد أقدم العرب النازلين في البلدة، بحثاً عن البغاوات مقابل الحلويات». (ص148). وعلى الرغم من أن الفندق يحمل اسماً بإيحاءات عبرية، إلّا أن «يعقوب»، كغيره من الأسماء العبرية، شائع الاستعمال بين العرب المسلمين، كإبراهيم وإسماعيل وموسى، وغيرها.
وفي اللحظة التي تصنع فيها الشخصية العربيّة الجماعية حدث البطولة، في الرواية، تحلّ بـ«ماكوندو» كارثة الفيضان التي أعقبت المذبحة التي اقترفتها شركة جَني الموز. وهكذا تصف الرواية ما حلّ بالحيّ التجاري العربي بعد الفيضان، كما يأتي: «عاد حيّ الأتراك إلى سالف عهده؛ إلى زمن العرب القادمين بالأخفاف المنتعَلة، والأقراط المعلّقة في الآذان، وهم يجوبون الأرض مقايضين البغاوات بالحلويات، ليجدوا، في «ماكوندو»، خير مأوى يتحلّلون فيه من عناء مصير الهجرة الطويل. كانت الأمطار الطوفانية قد أتلفت البضائع داخل المتاجر، الأبواب المفتوحة تعلوها طبقات الطحالب، المكاتب يمخرها النمل الأبيض، الحيطان تأكلها الرطوبة .. لكن عرب الجيل الثالث لا زالوا يقتعدون المكان نفسه، كما هم آباؤهم وأجدادهم، صامتين مطرقين، رابطي الجأش، صامدين ضدّ الزمن، وضدّ الكارثة» (ص: 448، 449)
هذا الاستشهاد الطويل يوضِّح كيف أن غريزة البقاء، لدى الشخصيات العربيّة، تكمن في الإصرار والصبر اللذين اتَّخذوهما فضيلتَيْن في حياتهم. كما يشير السارد، في الأسطر اللاحقة، إلى (شدّة بأس) هؤلاء العرب في مواجهة النكبات. وعندما سألهم «أوريليانو سيغوندو»، منبهراً ببسالتهم، كيف استطاعوا النجاة من هول العواصف والطوفان، أجمعوا على الإجابة نفسها: «واحداً تلو الآخر، ومن باب إلى باب، كانوا يبادلونه نفس الابتسامة الماكرة، والنظرة الحالمة، ويردّون عليه، دون سابق اتِّفاق بينهم، بنفس الإجابة: «بفضل السباحة» (ص 449).
هكذا، كانت الشخصيات العربيّة، في الرواية، خير شاهد على انهيار «ماكوندو»، وقد قاومت هذا الانهيار بفضل فلسفتها الخاصّة في الحياة: (حيّ الأتراك قد صار ركناً مهجوراً، حيث لازال أواخر العرب الفارّين من الموت، متشبّثين بعادة الجلوس عند الأبواب، وهي عادة متجذِّرة في تقاليدهم، رغم أن سنين طويلة قد مرّت على بيعهم لآخر قطعة قماش، فلم يعد بواجهات محلّات العرض غير دمى معوّقة» (ص 532).
في هذا النصّ، نلاحظ الإحالة على صفة الصبر والتجلّد

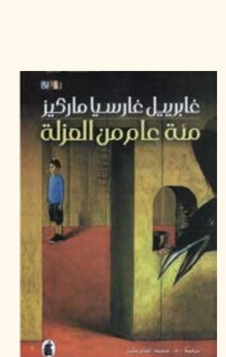
تجدر الإشارة إلى بعض نقاط الالتقاء بين «ألف ليلة وليلة» وبين «مائة عام من العزلة»: أوّلها المبالغة الزمنية في عنوان كلا العملَيْن الأدبيَّيْن: «ألف ليلة وليلة» من جهة، و(مائة عام)، من جهة أخرى. وثانيها الأثر البارز للثقافة الشفوية في الحبكة السردية لكلا النصَّيْن. وثالثها المزج السلس بين الواقعي والسحري، دون حاجة إلى تقديم تعليلات منطقية. كما تجدر الإشارة، أيضاً، إلى أنّ عدداً من الرموز الواردة في «ألف ليلة وليلة»، كبساط الريح، مثلاً، يتواتر ذكرها، كذلك، في رواية «غابرييل غارسيا ماركيز».



التي يعكسها المثل العربي: «الزم باب دكانك، وانتظر مرور جثّة عدوّك»، كما نلاحظ هذا الإصرار، مرّة أخرى، من لدن التجّار العرب، على بيع (آخر قطعة قماش)، لذلك لم يبقَ للمحلّات التجارية ما تعرضه.

الحيّ العربي، الذي يسمّى، في الرواية، (حيّ الأتراك)؛ ما يولّد نوعاً من اللبس لدى القارئ، يُذكَر مرّتين في واحد من أكثر مواقف الرواية دراميّةً: الموت الغامض لـ«خوسي أركاديو» (زوج «ريبيكا»): «فخيط الدم الذي اندلق من تحت باب بيته، يسير في طريقه غير المؤكَّد، عبر (حَيّ الأتراك)، ليرسم السبيل الذي سوف تسلكه «أورسولا» في الاتِّجاه المعاكس، إلى أن تصل إلى مكان القتيل.

ويبدو غريباً هذا الخلط بين «العرب» و«الأتراك»، ذلك أن الرواية تسمّي الحيّ الذي تقطنه الشخصيات العربيّة، داخل مدينة «ماكوندو»، بـ(حيّ الأتراك)؛ ففي الواقع، وخارج مجال الأدب، نعلم أن كلمة «أتراك»، تُطلَق، في دول أميركا الجنوبية، على التجّار العرب القادمين من سوريا ولبنان، وهذا الخلط بين «العرب» وبين «الأتراك»، مردّه إلى عدّة عوامل تاريخية، وأخرى اجتماعية ترتبط بتدفُّق الهجرات التركية على القارة الجديدة إبّان القرنين: التاسع عشر والعشرين، خاصّة بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية ونهاية الحرب العالمية الأولى. سنوات بعد ذلك، أعقبت هذه الهجرات التركية موجات أخرى عربيّة، سميّت بـ«التركية»؛ نظراً لتشابهها مع سابقاتها. ومن باب الطرافة، الرئيس الأرجنتيني السابق ذو الأصل السوري «كارلوس منعم»، كان يُلقّب هناك بـ«التركي».





ولم يكن الحَيّ العربي مقتصراً على التجّار العرب، فحسب، بل يستقرّ فيه كلّ من كان يحترف التجارة، أمثال الإيطالي «بييترو كريسبي» الذي يقول عنه سارد الرواية: «أقام متجراً لبيع الآلات الموسيقية بنفس المنطقة التي يعيش فيها العرب الذين جاؤوا، قديماً، يقايضون الببغاوات بحليّ زهيدة، وهو الحيّ الذي اشتهر باسم «حيّ الأتراك» (ص 167)، كما نجد في الرواية، شخصيات تمتهن حِرَفاً عربيّة أصيلة، منها -مثلاً- صياغة الفضّة التي تعاطاها «أوريليانو»، وهي من الصناعات التقليدية العربيّة الصرفة.

«العربي»، بوصفه شخصية فردية

لا يقتصر الحضور العربي، في الرواية، على الشخصية الجماعية، إذ نجد بعض الشخصيات الفردية التي لها صلة وطيدة بالصفات العربيّة، خاصّة منها «خوسي أركاديو سيغوندو»، و«بيترا كوتيس».

يعتبر «خوسي أركاديو سيغوندو» من أكثر شخصيات الرواية شفافيَّةً ورصانةً وحكمةً. إنه ابن السيّد «أركاديو» والسيِّدة «سانتا صوفيا دي لا بيداد»، والأخ التوأم لـ«أوريليانو سيكوندو». هذه التوأمة، كانت تثير حفيظة الجدّة «أورسولا» التي تفترض أن التباساً ما قد حدث بين التوأمين، منذ الطفولة، وأن «خوسي أركاديو» هو -في الحقيقة- «أوريليانو»، بحجّة طبعه المتأمّل الكتوم. ولابدّ من التذكير بأن «خوسي أركاديو» كان الناجي الوحيد من المذبحة التي اقترفتها شركة جَنْي الموز في حقّ العمال الذين نفذوا ضدّها إضراباً احتجاجيّاً. بعد هذا الحادث المهول، الذي لم يكن «خوسي أركاديو» قادراً على تقاسم أسراره مع أحد، ما داموا لن يصدّقوه، ومادامت الشركة قد أذاعت بين الناس خبراً ملفّقاً عن الحادث، سوف يقرّر «خوسي أركاديو» تكريس ما تبقّى من أيّامه، معتكفاً على دراسة مخطوطات «مالكياديس»، وتربية الصغير «أوريليانو» (ابن «ميمي» و«موريسيو بابيلونيا»). وعند موته، تزامناً مع موت شقيقه التوأم، سوف يؤكِّد «خوسي أركاديو» موقفه بوصفه شاهداً على الفاجعة، بقوله: «تذكّر أنّ عددنا كان يفوق الثلاثة آلاف، لكنّهم ألقوا بهم جميعاً إلى البحر» (ص 475).

يوصَف «خوسي أركاديو»، في الرواية، بأنه شخصية «متأمّلة تعلوها مسحة من حزن المسلمين» (ص 347)، ولعل مردّ هذا الحزن العربي إلى الفقد المأساوي للأندلس، في أواخر القرون الوسطى، وهي المأساة التي وجدت لها صدًى واسعاً في العديد من الأغاني والأشعار والنصوص الأدبية التي تؤرِّخ لزمن الأسى والحنين والضياع. كما يمكن تفسير هذا الحزن بنوعية الطباع العربيّة التي يوحي هدوءُها وتأمُّلها المجرَّد، في الحياة، بما يشبه الحزن والحسرة.

يصرّ السارد على وصف الملامح العربيّة لشخصية «خوسي أركاديو سيغوندو»، إذ يشير، في بعض مقاطع الرواية، إلى «عيونه العربيّة» (ص 428)، ويَرِد هذا الوصف في أثناء إحدى اللحظات الأكثر توتُّراً في الرواية؛ فعند مطاردتهم لـ«خوسي أركاديو»، بغرض قتله، يجد المسلَّحون أنفسهم أمامه، دون أن يستطيعوا رؤيته. ولعلّ لرباطة جأشه وهدوئه العربي صلة ما بقدرته السحرية على الاختفاء من أمام أعين المسلَّحين الذين أهدروا دمه.

أمّا «بيترا كوتيس»، فهي الشخصية الروائية الثانية التي تعكس الأثر العربي في «مائة عام من العزلة». وهي بمنزلة (الصهر) لـ«خوسي أركاديو سيغوندو»؛ نظراً للعلاقة الوطيدة التي كانت تربط شقيقه «أوريليانو سيغوندو» بهذه المرأة؛ على الرغم من زواجه الرسمي بـ«فرناندا ديلكاربيو». كانت «بيترا» امرأة، شديدة الحيوية والخصوبة، إلى درجة أنّ كلّ شيء من حولها يزهر ويثمر بسرعة مذهلة: الحيوانات تتناسل بكثافة، وعشيقها «أوريليانو سيغوندو» يبلغ حدّاً من الغنى يجعله قادراً على كساء جدارن منزله بأوراق نقدية. وعندما حلّ الخراب بـ«ماكوندو»، ظلَّت «بيترا» تقاوم الانهيار، وهكذا يصفها السارد بقوله: «لعلّ بيترا كوتيس» كانت الوحيدة، من بين سكّان البلدة، من يملك قلباً عربياً. لقد عاينت، عن كثب، ما تبقى من حطام إسطابلاتها التي جرفتها سيول العاصفة، لكنها استطاعت أن تحافظ على بقاء منزلها» (ص 449).

الإحالات الثّقافة والأدبية على «العرب» / «ألف ليلة وليلة» بين الحضور والغياب

تقدّم لنا «مائة عام من العزلة»، على امتداد صفحاتها، بعض الإحالات الثّقافيّة العربيّة التي تزكي الحضور العربي في النصّ، وأهمِّيّته في حياة شخصيّات الرواية. وتتنوَّع هذه الإحالات بين أدبية وفنِّيّة، وسينمائية. ولعل أبرزها تلك الإحالة على كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي ألهم عدداً من الكتاب والفنّانين، بمختلف بقاع العالم، ومن بينهم -على وجه الخصوص- كتّاب وأدباء أميركا اللاتينية [4].

في البداية، تجدر الإشارة إلى بعض نقاط الالتقاء بين «ألف ليلة وليلة» وبين «مائة عام من العزلة»: أوّلها المبالغة الزمنية في عنوان كلا العملَين الأدبيَّيْن: «ألف ليلة وليلة» من جهة، و(مائة عام)، من جهة أخرى. وثانيها الأثر البارز للثقافة الشفوية في الحبكة السردية لكلا النصَّيْن. وثالثها

المزج السلس بين الواقعي والسحري، دون حاجة إلى تقديم تعليلات منطقية. كما تجدر الإشارة، أيضاً، إلى أنّ عدداً من الرموز الواردة في «ألف ليلة وليلة»، كبساط الريح، مثلاً، يتواتر ذكرها، كذلك، في رواية «غابرييل غارسيا ماركيز».
إن الكتاب المبتور الدفَّتين، الذي قرأه «أورليانو سيغوندو»، عندما كان طفلاً، لم يكن شيئاً آخر غير «ألف ليلة وليلة» [5]. وتصفه رواية «ماركيز» كما يأتي: «رغم أنه بلا دفَّتين، ولا يحمل أيّ عنوان، إلّا أن الطفل كان يستمتع بحكاية المرأة التي تجلس إلى المائدة، ولا تأكل غير حبات أرز تلتقطها بالدبابيس. وحكاية الصيّاد الذي اقترض شبكة صيد من جاره، ثم يردّ له الجميل بسمكة تحمل، في أحشائها، قطعة من الماس. وحكاية المصباح الذي يحقِّق الرغبات والمتمنَّيات، والبُسط الطائرة، وغيرها». (ص 290).
سنوات بعد ذلك، وقد صار «أورليانو سيغوندو» رجلاً محنَّكاً بالتجارب، ترد على لسانه عبارة «بساط الريح» في أثناء استحضار ذكريات قراءاته لكتاب «ألف ليلة وليلة»، إذ يقول: «في زمن كنت أقرأ داخل غرفة «مالكياديس» حكايات مدهشة حول بساط الريح».
ويتجلّى التداخل بين الواقعي والعجائبي في الحوار الذي يدور بين الطفل المندهش بما يقرأ، وبين «أورسولا» التي تحاول إقناعه بأن ما يقرؤه حقيقي، لكنها حقيقة تنتمي إلى الماضي. ولا صلة لها بالواقع الحاضر، فالماضي والذكريات لا يمكن اعتبارهما إلّا معطيات غير واقعية. ويتأكَّد هذا المنحى، في الرواية، عندما نقرأ كيف تعمد «أورسولا»، بخيالها الفانتازي، إلى تحويل بعض المبتكرات البدائية لشعب الغجر (قطع معدنية ممغنطة، وصفائح جليدية، وغيرها)، إلى ما تحفل به «ألف ليلة وليلة» من أدوات سحرية عجيبة، كالبساط الطائر والمصباح السحري. إن عالم المستقبل، كما تؤكِّد «أورسولا»، يمشي في اتِّجاه الدمار، والقضاء على كلّ ما هو عجائبي: «سأل أورليانو سيغوندو» عمّا إذا كان كلّ ذلك حقيقة واقعية، فأجابته «أورسولا»: نعم؛ إذ كان الغجر، في غابر الأزمان، يحملون إلى «ماكوندو» مصابيح سحرية وزرابي تحلّق في السماء. ثمّ أردفت -متنهّدة- أنّ العالم، اليوم يمضي -شيئاً فشيئاً- إلى الزوال، لذلك لم نعد نرى مثل هذه الأشياء» (ص 290).



يظهر «بساط الريح» في مواضع أخرى من الرواية، كمقابل لـ«المنطاد الهوائي»، إلى درجة أن سكّان «ماكوندو» كانوا يفضّلون البُسط الطائرة على المنطادات الهوائية. ويؤكِّد الراوي، بلمسة من الواقعية السحرية، أن سكّان «ماكوندو» ما كان لهم أن يفضّلوا البُسط الطائرة، ويرفضوا المنطادات الهوائية إلّا لسهولة استعمالها (بعد أن رأوا وخبروا البُسط الطائرة التي استقدمها الغجر» (ص 335).
وهكذا، يشكِّل «بساط الريح» جزءاً من هذا العالم السريالي، الجامع بين الواقع والخيال، الذي تستعرضه «مائة عام من العزلة»، بكامل السلاسة والبداهة. وعلاوة على الزرابي المحلّقة في الهواء، نواجه في الرواية القسّ الذي يطير في الفراغ كلّما التهم قطعة الشوكولاتة (الراهب «نيكانور رينا»)، والفتاة التي تعلو من تلقاء نفسها إلى السماء (كما تدّعي «ريميديو لا بيلا»).
فيما يتعلَّق بالأدوات والمصنوعات ذات الأصل العربي (سنقف على نماذج منها، عند تحليلنا للحقل المعجمي في الرواية)، تكفي الإشارة، هنا، إلى «القلادات العربيّة» التي تحضر في الرواية من بين الحليّ والمجوهرات، التي كان الأطفال، في أثناء لعبهم الشقي، يتسلّون بتعليقها على جسد العجوز «أورسولا» (ص 451).
أمّا بخصوص التلميحات السنيمائية، فإن الكاتب لا يتردَّد في إحالة قارئه إلى واحد من أشهر الأفلام السنيمائية ذات العلاقة بالعالم العربي، والذي تَمَّ عرضه -لأوَّل مرّة-سنة 1962، خمس سنوات، فقط، بعد صدور رواية «مائة علم من العزلة»؛ إنه فيلم «لورانس العرب» الذي قام بدور البطولة فيه «بيتر أوتول»، وهو الممثّل الذي سبق أن لعب دور (شخصية ميّتة ومدفونة في فيلم سابق، أسالت -بمحنتها- كثيراً من دموع الأسى، ليعود إلى الظهور حيّاً، من جديد، في الفيلم اللاحق» (ص 333).
بالفعل، لو ألقينا نظرة على قائمة الأعمال السنيمائية السابقة التي شارك فيها «بيتر أوتول»، نجد أنّ دوره في فيلم «لورانس العرب» هو ما رفعه إلى مرتبة الشهرة العالمية. التلميحات إلى العالم العربي تغدو، كذلك، جزءاً من بلاغة «مائة عام من العزلة»؛ فعند وصف منزل «أورليانو سيغوندو» وقد غلّفته الأوراق المالية، يقول الراوي: «اكتسى هيئة ملتبسة شبيهة بمسجد». (ص 333). ولا يمكن استيعاب هذه الصورة البلاغية إلّا بالعودة إلى طبيعة الزخرفة العربيّة التي تكره الفراغ، وتعمد إلى سدّ كلّ فجوة تبدو على جدران المعمار؛ ولعل هذا ما يرمي إليه الكاتب بهذا التشبيه.

المعجم العربي في «مائة عام من العزلة»

من المعلوم أن اللّغة الإسبانية تحتوي على عدد كبير من المفردات العربيّة، يقدّرها البعض بخمسة آلاف كلمة (كما يرى رافاييل لابيسا) [6]. هذا المعجم العربي، نراه مبثوثاً



في كلّ الأعمال السردية لـ«غابرييل غارسيا ماركيز». ورغم تركيزنا على رواية «مائة عام من العزلة»، لا بأس من ذكر بعض النماذج من هذا الحضور للمعجم العربي، في روايات أخرى لـ «ماركيز»، مثل كلمة (المجبّنات -Almojábanas) الواردة في رواية «جنازة الأمّ الكبيرة»، في الصفحة (117). وكلمات (التنوّر - Atanor)، و(القرطبان Cordobán)، و(الجلابة Chilaba) في رواية «عن الحبّ وشياطين أخرى».
أمّا «مائة عام من العزلة»، فهي تحتوي على ذخيرة متنوّعة من المفردات العربيّة، بما فيها المفردات القليلة الاستعمال، نظراً لارتباطها بمجالات خاصّة كالفلاحة والعمارة والأشغال المنزلية، والمفردات المهجورة التي تشير إلى أدوات وعادات منقرضة. وهذه، فقط، بعض النماذج من هذه الكلمات[7]، في انتظار إنجاز بحث مفصّل ومتكامل حول الموضوع:
- النفيخ - Anafe: فرن صغير من الطين أو المعدن. خفيف ومتنقل. يُستعمل، عادةً، لطهي الأطعمة، وتسخينها. يرد ذكره في أوّل صفحات الرواية (ص 82)، في أثناء تعداد الأواني المعدنية التي تتزحزح عن مواضعها، بفعل التأثير القوي للقطع الممغنطة التي كان يمتلكها «مالكياديس». وقد أشار أحد الكتّاب، وهو «مورينو فييّا»[8]، إلى وجود «النفيخ»، الأداة المنزلية في التقاليد العربيّة، في بيوت أكثر الشعوب عزلةً، داخل غابات أميركا الوسطى: تبدو مسألة هجرة المفردات عجيبة ومبهرة؛ فكلمات من قبيل «النفيخ - Anafe» و«البندقة - Albóndiga»، قد قطعت سواحل الشمال الإفريقي في اتّجاه أوربا، لتستقرّ في إسبانيا، وتدخل اللّغة القشتالية. وبعد تمسيحها، تبحر تلك المفردات في اتّجاه أميركا الجنوبية، عابرةً مياه المحيط، لتنتشر في ربوع ووديان هذه القارّة».
- التنّور - Atanor: (ص: 110 و167): أنابيب وقنوات من الطّين المتحجِّر، تُستعمل لتوصيل المياه، وهي تعكس اهتمام العرب بالزراعات المسقية، وتفوقهم في ابتكار تقنياتها ومصطلحاتها الخاصّة.
- البابوج - Babucha: صنف من الأحذية والأخفاف المنزلية، التي يمكن استعمالها خارج البيت، أيضاً، وتشير الرواية إلى هذه الكلمة في أكثر من مناسبة؛ فعندما تعقّبت «أورسولا» آثار الدماء التي قادتها إلى جثّة ابنها، لم تنتبه إلى أنها كانت «لاتزال ترتدي مئزر المطبخ، والبابوج المنزلي». (ص 233). إن صفة (المنزلي) تلمِّح إلى التمييز بين الأخفاف المستعملة داخل المنازل، والنعال المستعملة خارجها.
عند موت «أمارانتا»، كانت (بابوجات القماش البسيطة) ضمن جهاز جنازتها المعدّ سلفاً؛ نظراً لانشغالها، قبل الوفاة، بمسألة الحذاء الذي سوف تنتعله وهي تشرف على وداع عالم الأحياء. وكان الكولونيل «أوريليانو بوينديّا» قد وعدها (بشراء أحذية جديدة». (ص 395)
«البابوجات القماشية» و«أحذية القرطبان» (هذه الأخيرة تشير إلى مدينة قرطبة، حيث تُصنع هذه الأحذية من الجلد الطبيعي)، كانت -أيضاً- من بين الأمتعة التي تسافر بها «أمارانتا أورسولا» في رحلاتها التعليمية إلى أوروبا. (ص 473)
- البدو - Bedouinos (العرب رُحّل): «يتقنّع الغرباء بلباس البدو». (ص 309)؛ يتعلّق الأمر، في هذا الاستشهاد، بحفل تنكُّري فانتازي لا يقلّ عجائبيّةً عن جلّ الأحداث التي تتألّف منها الرواية؛ فارتداء اللباس العربي غدا، في مثل هذه المناسبات، قناعاً شائعاً يوحي بالترف الباذخ، ويطلق العنان لخيال مغرق في الغرابة. من جهة أخرى، لا بدّ من استحضار المعنى المعجمي الذي يقدّمه قاموس أكاديمية اللّغة الإسبانية لكلمة (بدوي - beduino): إنه (شخص فظّ ومندفع)، وهذا يتوافق مع أجواء المبالغة التي تتولّد عن الحفل الموصوف في الرواية، والذي ينتهي بـ «طلقات البنادق».
- البنج - Benjuí : ويعني، حسب قاموس أكاديمية اللّغة الإسبانية: «بلسم عطريّ يُستخرج عن طريق شقّ لحاء الشجر». ومن غريب الصدف أن هذه الكلمة الرنّانة ذات الوقع الموسيقي، ترد في نهاية واحدة من أكثر المقاطع مأساويَّة في الرواية؛ انتحار «بييترو كريسبي»: «معصماه مقطوعتان بالموسى، وكلا يديه غامستان داخل طست من البنج» (ص 208).
إلى هنا، تنتهي جولتنا في أدب «غابرييل غارسيا ماركيز» الذي حاولنا مقاربته من منظور العلاقة بينه وبين الثّقافة العربيّة. نخلص إلى أنه يمكن الحكم بأن المكوّن العربي، في كثير من تمظهراته، يشكلّ عنصراً أساسيّاً داخل فسيفساء رواية «مائة عام كم العزلة»، فضلاً عن حضوره في روايات أخرى للروائي الكولومبي. وفيما يخصّ أسلوب الكتابة لدى «ماركيز»، يثري المعجم العربي صفحات نصوصه الروائية ليضفي على سرده نكهة خاصّة، كما عاينا ذلك في الأمثلة التي أوردناها في سياق هذا المقال.

المكوّن العربي، في كثير من تمظهراته، يشكلّ عنصراً أساسيّاً داخل فسيفساء رواية «مائة عام كم العزلة»، فضلاً عن حضوره في روايات أخرى للروائي الكولومبي

■ كونسويلو خيمنيس دي ثيسنيروس (*)
□ **ترجمة:** رشيد الأشقر

هوامش

1 - لويس فايد Luis Fayad (بوغوتا 1945): كاتب وصحافي ومترجم. يعتبر، حاليّاً، من أبرز الأدباء الكولومبيين المعاصرين.
2 - في «مائة عام من العزلة»، يمثِّل الحمَّام مكان اللقاء الغرامي بين «ميمي» و«ماوريسيو بابيلونيا». بينما، في الرواية القصيرة التي تحمل عنوان «القصّة الحزينة التي لا تُصَدّق لإرينديرا البريئة وجدتها القاسية»، يتحوّل الحمّام إلى مسرح للجريمة. أمّا رواية «عن الحبّ وشياطين أخرى»، فهي -أيضاً- لا تخلو من إشارات مغالية في ذكر الحمّام: «كانت المرّة السادسة التي يستحمّ فيها بماء ساخن وصابون معطّر». (ص 87)
3 - وهي الطبعة التي تحيل الكاتبة على صفحاتها، في أثناء الاستشهادات النصِّيّة الواردة في هذا المقال:
Cien años de soledad. García Márquez, Gabriel, Edición de Jacques Joset, Editorial: Cátedra, Madrid, 2007.
4 - يمكن الاطّلاع على مقالنا «امتداد الزمن الإسلامي لدى خورخي لويس بورخيس»، المنشور في العدد (22) من مجلّة (العجمية - Aljamía)، ص: 11 ، 22. وخلاله، نقارب العلاقة بين الكاتب الأرجنتيني «بورخيس» وبين «ألف ليلة وليلة».
5 - لقد أكّد «غابرييل غاريبا ماركيز»، في أحد حواراته، أن الأمر يتعلَّق، فعلاً، بـ«ألف ليلة وليلة».
6 - «رافاييل لابيسا» (1908 - 2001): من أهمّ علماء اللّغة الإسبانية في القرن العشرين. وكان عضواً بارزاً بالأكاديمية الملكية للّغة، والأكاديمية الملكية للتاريخ، في إسبانيا.
7 - بعض هذه الكلمات التي تستشهد بها الكاتبة ليست من أصل عربي، ولكن يبدو أن انتقالها إلى أميركا الجنوبية، جاء عن طريق العرب والعربيّة.
8 - «خوسي مورينو فييّا» (1887 - 1955): من ألمع أدباء ومثقَّفي جيل الـ(27) في إسبانيا. والفقرة التي تستشهد بها الكاتبة، مقتبسة من كتابه الشهير الذي يحمل عنوان (التنوُع المكسيكي - Cornucopia de México)، وهو منشور في عدد من المواقع الألكترونية، منها المكتبة الافتراضية «ميغيل سيرفانتيس»: http://www.cervantesvirtual.com
* - كونسويلو خيمنيس دي ثيسنيروس - Consuelo Jiménez de Cisneros: كاتبة إسبانية معاصرة. لها عدد من الأعمال الأدبية (مقالات، شعر، روايات الأطفال والشباب)، أشهرها رواية «لازال هناك قراصنة بشاطئ الموت» الذي نالت به جائزة «ألاديلتا» لأدب الشباب. والمقالة قيد الترجمة، منشورة في مجلّة (العجمية - Aljamía) التي تصدرها مستشارية التربية بالرباط التابع للسفارة الإسبانية في المغرب- وزارة التربية والثّقافة الإسبانية، العدد (26) - أكتوبر 2019 - ص: 35 - 44.

بِيجَن إلهي

معلّقة القمرِ على حقولِ دمشق

بأسلوبه الفريد والبديع، في الشّعر والترجمة معاً، يمكن القول: لولا وجود «بيجن إلهي»، لكان الشّعر الفارسي في حاجة إلى تجربته، وإنتاجه الأدبي. ولد «إلهي» عام 1945، في طهران. تعّرف، منذ مراهقته، إلى أعمال أهمّ الفنّانين الغربيّين الحداثيّين، لاسيّما الرّسامين منهم. كشف عن عالمه الشعري، لأوّل مرّة، في مجلّة «جُزوِه شعر» (كرّاس الشعر) في بدايات ستّينيات القرن المنصرم، وشبّه النقّاد تأثيرَ «إلهي» في شعراء تلك المرحلة، بتأثير «عزرا باوند» على السورياليّين. يُعَدّ «إلهي» من مؤسّسي تيّارَيْ «الشّعر الآخَر»، و«شعر الحجم»، وهما من أهمّ التيّارات الشعرية المؤثّرة في تاريخ الشعر الإيراني الحديث، وقد أسّسا على الجهة المقابلة للّغة واللهجة الشعرية الرسميَّتَيْن والطاغيتَيْن في إيران. وبموازاة ترجماته المهمّة والممتازة للشّعراء الغربيّين، من أمثال رامبو، وهنري ميشو، وهولديرلين، وكافكا، ولوركا، حاول «إلهي» أن يفتح طريقاً مختلفاً للتفكير في ساحة الشعر الفارسي، وقد استمرَّ على هذه الطريق، إلى أن وافته المنيّة عام 2000، في طهران.

الطائرة الورقية

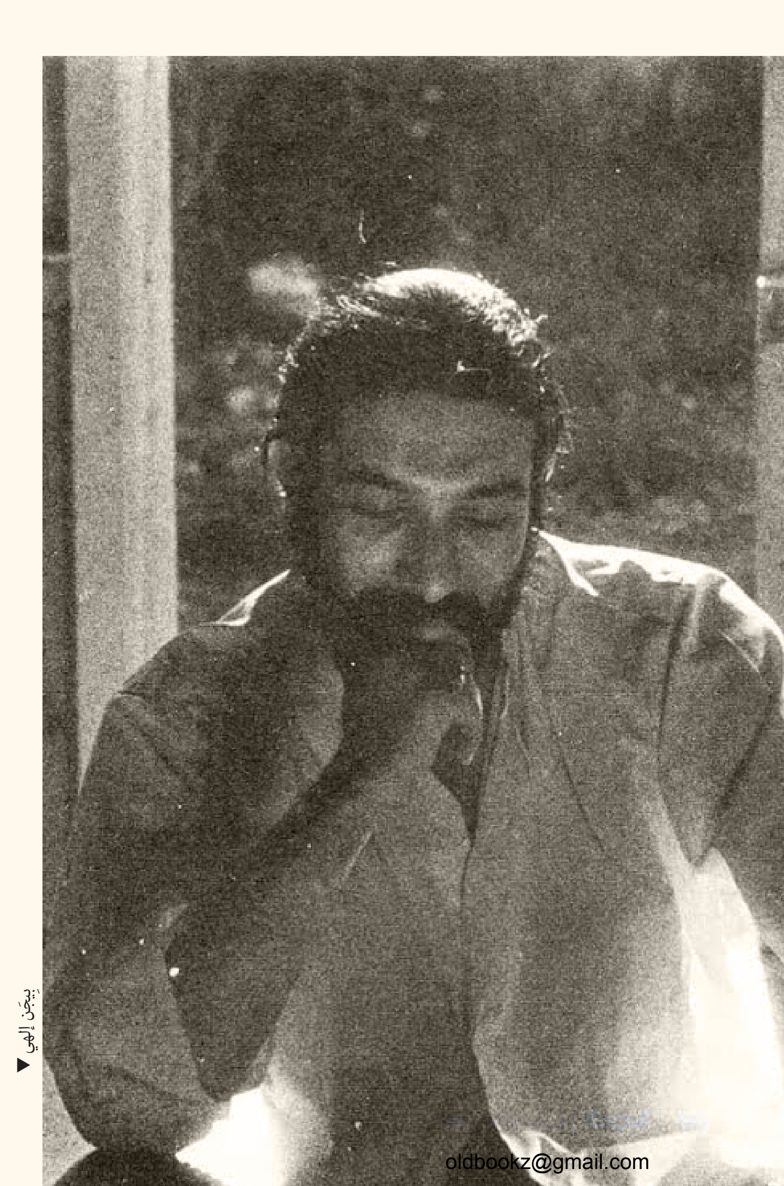
بعوضةٌ كانت لديّ، قرَصتْني.
عند نهاية تلك المشاهد، كان خيطٌ في يدي.. وذاك، أيضاً، انقطع:
يا للمشاهد التي امتلأتْ بالشمس!
يا للمشاهد التي
طارتْ!

أنا...
لكنّني بلا جدوى أطير
أعلى من هذه البعوضة،
وعالقٌ بطرفِ العُمر.

اليراعة

أين أبي؟ أين أمّي؟
لا أستطيع النوم من فرط ما أنا نديّة.

لماذا لا أحترق من هذا الضوء
الذي نسجتُه؟
ولكن، ذات ليلة،
سوف تجدني الأمّهاتُ بين الأعشاب
متعافية.



▶ بيجَن إلهي

عندما حلّ العصر

وألّا تأخذي قطعةَ سكّرٍ
سيكون لي، أن تضحكي
في وجه العشب الأبيض، خلف السّياج. والنافورة الدائرة التي
في هذا الجانب من السياج،
تصلُ رذاذاً.

حين حلّ العصر،
تحت النافورة المغبشة،
على الرواق الأمامي،
أعمى من شعاع برعمٍ، أعمى
مثل برعمٍ سينفتح.

الثلج

مرّة واحدة، فقط،
كانت بالإمكان
أن يحضنوها،
وكانت تعرف، بعد ذلك،
أنها سوف تنهار
مثل الجليد..
وكانت تريد
أن تأوي إلى حضني!

كان اسمُها الثّلج.
جسدها، ثلجيٌّ
وقلبُها من الثّلج
وخفقانُها
صوتُ هطولِ الثّلج
على سطوح من طينٍ وقشّ...

وأنا..
كنت أحبّها
مثل غصنٍ
مكسورٍ
تحت انهيارِ الجليد.

الطائر نحو الأسفل

من يصطدم بالجدار
ليسقطَ، ليعرفَ،
لا يرى.

من يمدّ يدَ الودّ، وحيداً،
نحو من يقضي عليه:

سوف يسير
بيدٍ تلمس الجدار. أبداً، بيدٍ تلمس الجدار؛
وقد يزيح ستارةً
دون أن يعرفَ ما الستارةُ،
ويضيء كلَّ، كلَّ من يتقدّم
سوى نفسِه.

آ. ر.

الرّياحُ عتبٌ دائماً،
لكنني
بشَعرٍ طويلٍ
أُدفَن؛
Car je Est un autre [(1)].
هنا،
تغيبُ نجمةٌ
لها خمسة آفاق
ونافذة
لتطلّ على أفولِ نفسِها.

ليلاً

بصمتٍ بليغ يمسك
نبضَ غَصّة صغيرةٍ
لا تكسرها أيُّ نجمة،
فيك، صورةُ التّمرِ،
جميلة، كصورةٍ فلكية.
كاللّيل أنتِ..
وإن شئتُ،
أشدّ حلكةً!

عشبة الأيّام

(1)
يا لطفولاتٍ لم تعِشْها...!
أردتَ ألّا يرى النهرُ أسرارك،
النهرُ المظلم الذي يمرّ، ويترُكُك.

ماذا فعلت، ماذا فعلت
«ألف ليلة وليلة»، دون قمر؟
سمعتَ كثيراً من القصص.

في الليلة المقمرة،
إن لم ترَ ضوءَ القمر
فلا ضوءَ في عينك.

(2)

وأنت الإنسانُ
لأنك تنسى.

ولا تشيخ، ولا يشيخ
أبناؤكَ
تحت ظلّ الدّلب.

تحدّث معي، أيّها الإنسان!
أنا، أيضاً، واحدٌ من أبنائك.

أنا الذي، تصبح حوضاً، عنقي المكسورةُ
لصورةِ الشجرةِ الهرمة.

التي تنسى،
ألّا تجعلنا نشيخ.

وأنت تروي لي
قصّة عن شجرة الدّلب
تشبه النَّوم.

(3)

إذاً، ذات ليلة، يولَد
- يا لَها من ليلة! - حين تغمض عينيك:

لستَ معقّماً أنت.
نَم..
ونَم أكثر!
لن تُلام.

النور، النورُ المسافرُ دائماً،
الذي عليك أن تزيلَ التعبَ عنه..
أنت.



الأعمال الفنية: Nasser Ovissi (إيران) ▲

معلّقة القمرِ على حقولِ دمشق

والحقول التي تخضرّ بالعُشب
لتُنسى،
ولكن الذكرى تذهب نحو عشبِ الحقول.
أيّها الفتى، الحقول الخالية من العشب!

لماذا تظنّ دائماً،
كلّ هذه الحُرقة؟ -يا قمرَ دمشق!
وليس إلّا النور
من يخمد النّارَ في
حريق الغابات... الحبّ.

نجمةُ الفجر
تعرف إلى أين تؤول.
تعرف، ولا تعرف.

(1)

تشرئبّ من كلّ حقلٍ قصبٍ،
رغم أنك لستَ قمراً.

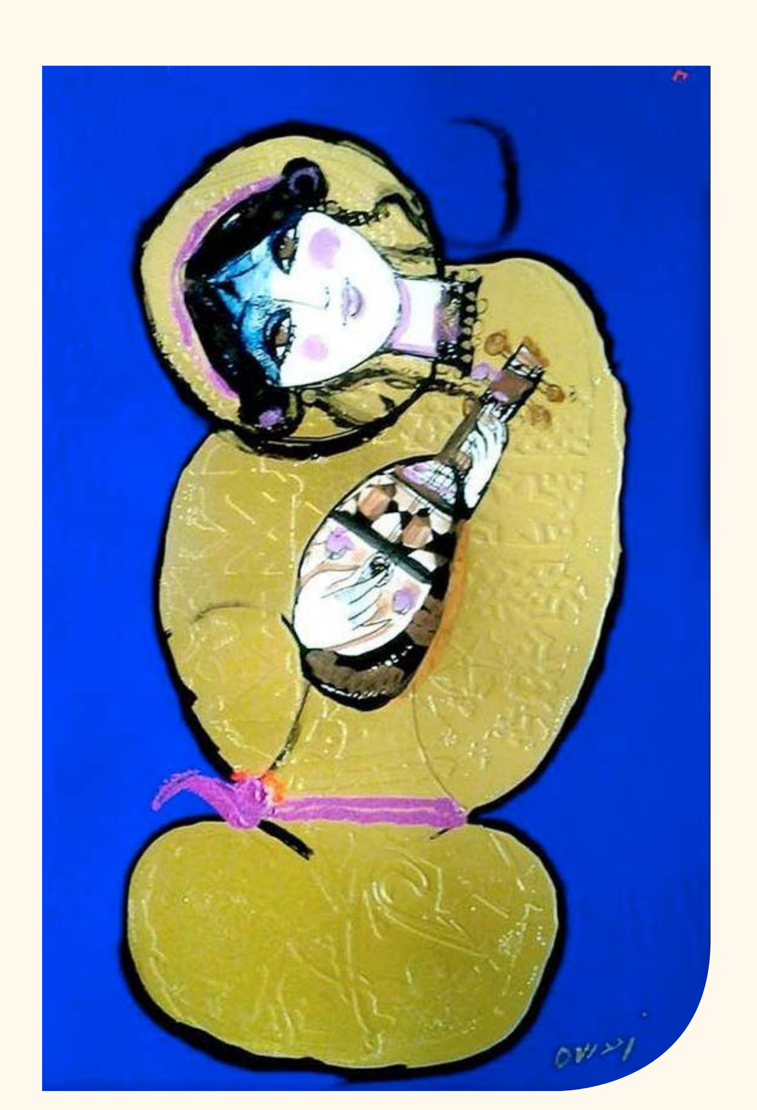
وأعرف حشراتٍ سوداء
تتحوّل إلى قمرٍ،
لفرط ما تخشى القمر.

(2)

ومع ذلك، لا نومَ يأتيك!
ليل طويل أنت، ولا نومَ لك!
نهارٌ، وليس لك شمس.

الغنيُّ
كنتَ أنت
ضوءَ العين!
في الشموس..

ومع ذلك، لابدّ أنك،
مرّةً واحدةً، كنتَ
ارفاً بالعطش. مرّةً واحدة،
قد صنعتَ سراباً
وسطَ البحر.



(3)

بغتةً، اعتراني الخوفُ
من أن تكوني سقطتِ من الجدار.
انحنيت لأمسكك فرأيتُك
معلّقةً؛ عنقوداً
عنقوداً.

الربيع القديم
اخضوضب، جافّاً،
مع النّوار
الذي بقي في الستائر القديمة
والمتّسخة قليلاً.

□ **ترجمة:** مريم حيدري

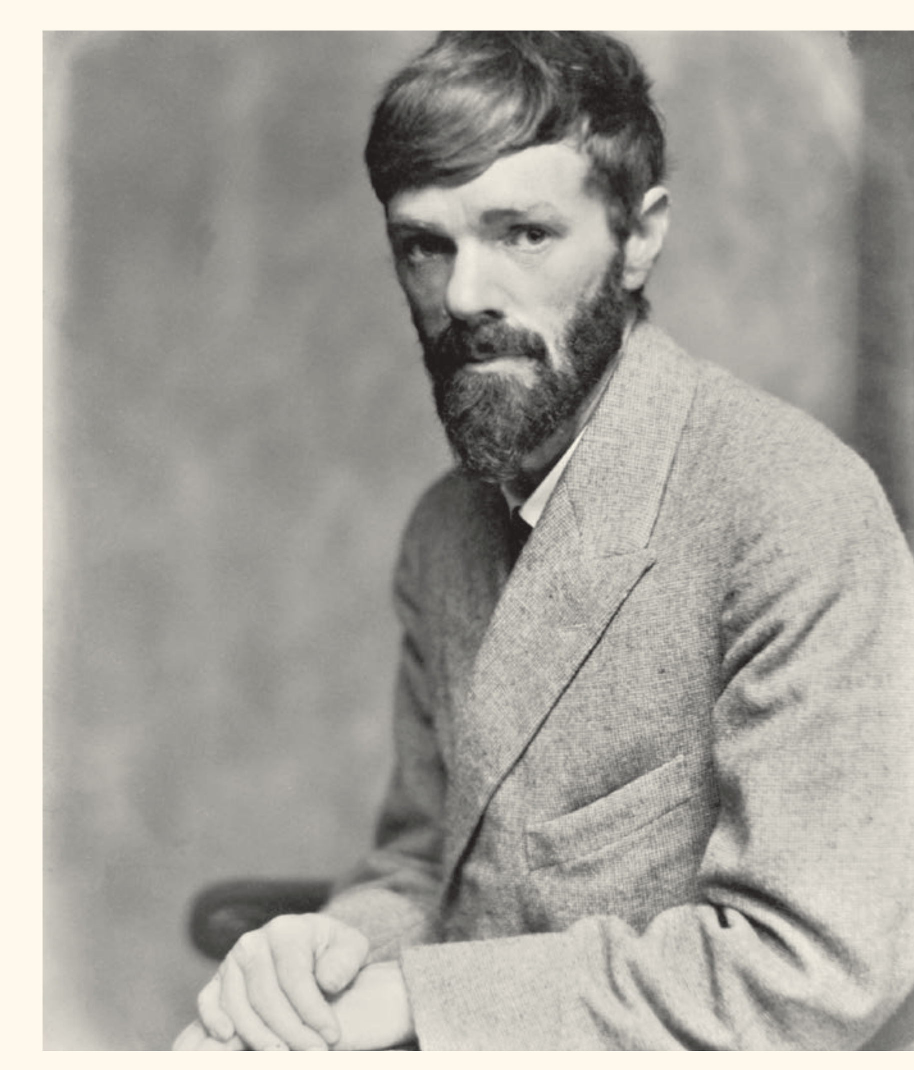
هامش

1 - عبارة «أنا هو الآخر»، من رسائل «آرثر رامبو».

ديفيد لورانس

أكاذيبُ عن الحُبّ

كثير مِنْ أعمالِ «ديفيد لِورانس» لم تَصْدُرْ في حياته؛ إذ لم يتَّسع عُمرُه القصير لنشر إبداعاته المتنوّعة التي استمرَّ نشرُها، تباعاً، لعدّة عقود، بعد وفاته. ورغم ترحاله الدائم بين منافيه الاختيارية، تعقد بلدة «إيستوود»، مسقطَ رأسه، مهرجاناً سنويًّاً، منذ عام 2008م، للاحتفاء بسيرته وإبداعاته.



«ديفيد هربرت لورانس - David Herbert Lawrence» (1885- 1930م)، شاعر وروائي ومسرحيٌّ وناقد بريطاني. وُلِدَ في بلدة «إيستوود - Eastwood» في مقاطعة «نوتنجام - Nottingham»، في أسرة فقيرة، لأبٍ عاملٍ في منجم فحم، وأُمٍّ عاملة في مصنع، لكنها كانت متعلِّمةً وعاشقة للأدب، فغرستْ في ابنها حُبَّ المعرفة والاطّلاع. تخرج في جامعة «نوتنجام»، عام 1908م، وعمل بالتدريس حتى عام 1912م، حيث غادر الوظيفة ليحترفَ الكتابة. في العام نفسه، أَحَبَّ «فريدا فون ريشتوفن - Frieda Von Richthofen» (1879- 1956م)، وهي- حينئذٍ- زوجة «إرنست ويكلي» أستاذ «لورانس» في المرحلة الجامعية. كانت «فريدا» تكبر «لورانس» بستّة أعوام، ولديها ثلاثة أطفال، لكنها بادلتْه الحُبَّ، وهربتْ معه إلى منزل أسرتها في «ميتس - Metz» بألمانيا، وهي بلدة قريبة من النقطة الحدودية المتنازَع عليها مع فرنسا. وقد تزامنتْ إقامتهما، هناك، مع بدء التوتُّر بين الدولتين، فقُبِضَ على «لورانس» بتهمة التجسُّس لصالح بريطانيا، ثم أُطْلِقَ سراحُه على أثر تدخُّل والد «فريدا». بعد ذلك، سافر «لورانس» و«فريدا» إلى إيطاليا، وبعد حصولها على الطلاق من «إرنست»، تزوجها لورانس في بريطانيا عام 1914م.

في أثناء الحرب العالمية الأولى، بقي «لورانس» وزوجه قيدَ الإقامة والمعاناة المادِّيّة في مقاطعة «كورنوال»، وواجها شكوكاً من الجيران، بسبب جنسية «فريدا»، ومعارضة «لورانس» للحرب، إلى أنْ طُردا من المقاطعة، عام 1917م، بتهمة إرسال إشاراتٍ إلى الغوّاصات الألمانية. وقد أقاما بقية فترة الحرب في لندن، وداربيشاير.

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، غادر «لورانس» بريطانيا إلى غير رجعةٍ (باستثناء زيارتين خاطفتين) ليقضي بقيّة حياته في منفًى اختياريّ، وترحالٍ دائم، أَطلَق عليه رحلة «الحَجِّ الوحشيِّ - Savage Pilgrim-



ديفيد لورانس مع زوجته فرايدا ▲

age»، فانتقل إلى إيطاليا عام1919م، ثم إلى ألمانيا، ومنها إلى سيلان، ثم أستراليا، ونيوزيلاند، وتاهيتي، وفرنسا، وأميركا، باحثاً عن وطن. وبعد معاناةٍ طويلةٍ مع مرض السلّ، توفّي «لورانس» في مدينة «فِنْس»، بفرنسا في الثاني من مارس/ آذار، عام 1930م، عن عُمر يناهز أربعة وأربعين عاماً.

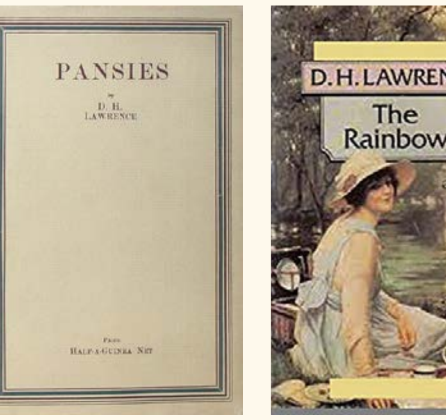
رغم عمره القصير، نسبياً، كان «لورانس» غزير الإنتاج في مجالات الإبداع المختلفة. صدرتْ له أربع عشرة مجموعة شعرية، واثنتا عشرة رواية، واثنتا عشرة مجموعة قصصية، وثماني مسرحيات، وأربعة كتب في أدب الرحلات، وأحد عشر كتاباً ضمَّت مقالاته النقدية وتأمُّلاته الفكرية، وكتابٌ يضمُّ لوحاته الفنِّية. تَرجم، إلى الإنجليزية، ستَّ كتب، معظمها عن الإيطالية، كما صدرتْ خطاباته في سبعة أجزاء.

اتَّسمت بعضُ أعماله الروائية بالجرأة الحسِّية؛ ما جعل روايته الرابعة «قوس قزح - The Rainbow»، المنشورة عام1915 م، تُحاكَم، وتُصادَر، ثم تُحرَق، استمرَّ منعها أحد عشر عاماً، في إنجلترا، بينما كانت متاحة في أميركا. أمَّا روايته الحادية عشرة «عشيق الليدي تشاترلي - Lady Chatterley's Lover» التي نُشِرتْ في إيطاليا، عام 1928م، فقد ظلَّت محظورة، في أميركا، حتى عام 1959م، وفي بريطانيا حتى عام 1960م.

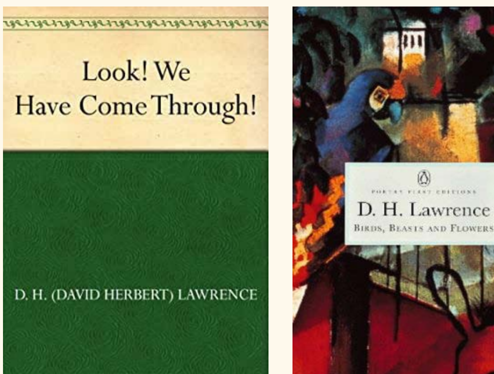
لم يكن «لورانس» روائياً يتسلّى بكتابة الشِّعر، بل كان شاعراً متميِّزاً يسعى لتطوير نفسه. كانت قصائده الأولى غير دالّةٍ على بصمته الخاصّة، وكان بها أثرٌ من صوت «عزرا باوند - Ezra Pound» (1885- 1972م)، كما كان شِعرُه أقلّ انطلاقاً؛ لالتزامه القافية. لكنه تمكّن من تطوير قصيدته، على نحوٍ لافت، وقد ساعده على الانطلاق مواكبته لحركة الشِّعر الحُرّ.

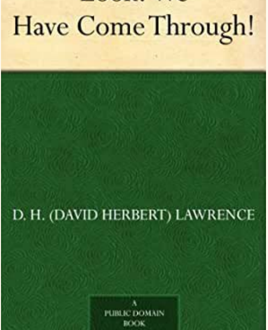
وكما كان لـ«لورانس» تجارب روائية تشير إلى سيرته الذاتية (مثل رواية «الكَنْغَر - Kangaroo» (1922))، كتب- بالمثل- مجموعته الشعرية «انظري! لقد تخطَّيْنا الصعاب - Look! We have come through» (1917م)، وهي قصائد حُبٍّ موجَّهة إلى «فريدا».

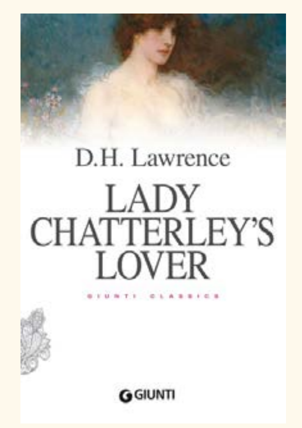
كَتَبَ «لورانس» حوالي ثمانمئة قصيدة موزَّعة على أربع عشرة مجموعة شعرية، لكن مجموعته «الطيرُ والوحْشُ والأزهار - Birds,Beasts and Flowers» (1923م) تظلّ علامةً شِعريةً غيرَ مسبوقةٍ في شِعر الطبيعة، وقد استوحاها من مشاهداته في منطقة البحر المتوسِّط، وجنوب غرب أميركا. وكما تعرَّضتْ بعضُ أعماله الروائية للملاحقة والحظر، تعرضتْ مجموعته الشعرية «أزهارُ الثالوث - Pansies» (1923م) للمصير نفسه، وصودرتْ فور طباعتها في بريطانيا.













طفلٌ يَجري حافياً

أقدامُ الطفلِ العارية
وهي تتقافزُ في مساحاتِ العشب،
تخفقُ مثل زهورٍ بيضاء تتمايلُ في الريح
ترفرفُ، تجري مثل الموج على صفحة الماء.
مَنظرُ لعبهما الساطعِ عبر العشب،
مُبهجٌ كتغريدِ أبي الحنَّاء.
كأنَّ القدمينِ فَراشتان بيضاوان
تحطّانِ على تاجِ الزهرة
ثم تطيران، وأجنحتهما ترفرف.

أكاذيبُ عن الحُبّ

كُلُّنا كاذبون
لأنَّ ما كان حقيقةً، بالأمس،
سيصبحُ كذبةً غداً
بينما الكلماتُ كما هي،
ونحن تُحيينا الحقيقة
إنَّ حُبي لصديقٍ، هذا العام،
لا يشبه الحُبَّ الذي شعرتُ به العام الماضي!
لو لم يَسِر الأمرُ على هذا النحو،
فإنه محضُ كذب.
ما أكثر ما نتشدَّق بلفظ «الحُبّ»
كما لو كان عملةً معدنية قيمتها ثابتة،
بينما هو زهرةٌ تموت
ليتفتحَ برعمٌ جديد.

نحنُ حياةُ الحياة

نحنُ حياةُ الحياة
وهي تحيا بنا إذ نعيش.
وعندما نفشل في العبور بها،
تتيبّسُ في داخلنا.
...
إنه تدفُّقُ الحياة.
المختَّثون لا يبعثون شيئاً.
ولو أننا حين نعمل،
نبثُّ الحياةَ في العمل،
لأسرعتْ الحياةُ تكافئنا،
وصرنا نموجُ بها عبر أيّامنا.
المرأةُ التي تصنع فطيرة التفاح
والرجُلُ الذي يصنعُ مقعداً للمرضى،
لو سَرَت الحياةُ فيهما
ستَلَذُّ الفطيرة
ويَجْمُلُ المقعد
غنيّةٌ هي المرأةُ، بالحياة الطازجة
التي تموجُ فيها.
غنيٌّ هو الرجُل.
«أعْطِ حتى تُعطَى»،
هذه حقيقة الحياة.
أعرفُ أنَّ العطاءَ ليس سهلاً..
أنا لا أعني المَنْحَ للحقيرِ الأحمق
أو أنْ تدعَ الأحياء الموتى يقتاتون عليك،
بل أعني أن تُذكي روعة الحياة حيث تُفتَقَد،
حتى لو تَجَسَّدتْ في نصاعة
منديل جيبٍ مغسول.

الأحـــلام

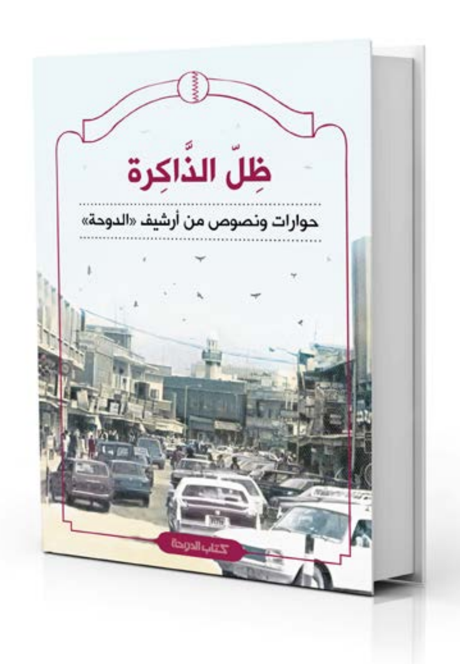
يَحْلُمُ الناسُ كلُّهم، لكنهم لا يستوون؛
فالذين يحلمون بالليل،
في تجاويف العقل المعتمة،
يستيقظون صباحاً
وأحلامهم هباءً.
لكنَّ الحالمين نهاراً هم الخطِرون؛
إنهم يحلمون وعيونهم مفتوحة،
ويجعلون أحلامهم تتحقَّق.

■ **ترجمة وتقديم:** بشير رفعت

صدر في

كتاب الدوحة











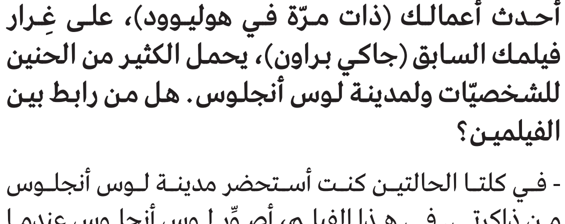
كوينتن تارانتينو:

أفضّل أن أختار نهايتي

حاز المُخرج الأميركي الشهير كوينتن تارانتينو جائزة «غولدن غلوب» لأفضل سيناريو عن فيلم الكوميديا «Once Upon a Time in Hollywood» (ذات مرّة في هوليوود) الذي يتغنَّى فيه بهوليوود الستينيات، وبسينما طفولته. في هذه المقابلة يستحضر حبّه لمدينة لوس أنجلوس، حيث قضى طفولته، وتحدّيات منح شارون تيت حياة جديدة على الشاشة، وما إذا كانت تقارير اعتزاله الوشيك مبالغاً فيها - أم لا؟



كوينتن تارانتينو▲



أحدث أعمالك (ذات مرّة في هوليوود)، على غِرار فيلمك السابق (جاكي براون)، يحمل الكثير من الحنين للشخصيّات ولمدينة لوس أنجلوس. هل من رابط بين الفيلمين؟

- في كلتا الحالتين كنت أستحضر مدينة لوس أنجلوس من ذاكرتي. في هذا الفيلم، أصوِّر لوس أنجلوس عندما كان عمري 6 أو 7 سنوات. كان من السهل تذكُّر كلّ هذه الأشياء. أفكِّر في والدي كارمان غيا، واللوحات الإعلانية، وما كان يُذاع على الراديو. أتذكَّر البرامج التي كنت أشاهدها، والرسوم المُتحرِّكة. كانت رواية «جاكي براون» تستند إلى قصّة واقعية بولاية فلوريدا. لقد اخترت منطقة «ساوث باي» مسرحاً لها، حيث كبرت في الثمانينيات، وأردت التعبير عنها.

الفيلم يعود للعام 1969، الفترة الرائعة لهوليوود، ولكنه أيضاً حدث مميّز للغاية. هل أثار ذلك مخاوفكم من توظيف جرائم القتل كخلفية؟

- فكَّرت مليّاً. يمكنك تجربة ذلك، وربَّما لن تستطيع التوقُّف. ربَّما يقع ذلك في خانة الذوق السيئ، يبدو الأمر قبيحاً وانتهازياً. كنت على علم بكلّ هذه الأشياء. لكن هذا لا يعني أنني لا أريد المحاولة. كنت أعلم أنه إذا كنت سأقوم بذلك، كان يتعيَّن عليّ اكتساب الحقّ في القيام بذلك في مرحلةٍ ما. لذلك خاطرت بالتجربة. لأخبرك بالحقيقة، ربَّما كنت أنهيت هذا الفيلم قبل خمس سنوات. وضعته جانباً، وتساءلت ما إذا كنت أرغب في السماح لعائلة مانسون بأن تسكن أفكاري بهذا القدر. كنت على وشك التخلّي عن المشروع بأكمله، لأنني لم أكن أعرف إنْ كنت أرغب في ذلك في حياتي أم لا.

هل تعني بأنك وجدت طريقك إلى القصّة عبر شارون تيت؟

- هذا ما حدث تحديداً. أعتقد أن السبب وراء تراجعي من قبل هو أنك لا تعرف كلّ شيء في البداية. أنت لا تعرف



كيف ستسير الأمور. كنت أعلم أنني أردت سرد قصّة ريك وكليف، وأدركت أنني أرغب في سرد قصّة شارون، لكنني كنت بحاجة إلى القيام بكلّ الأبحاث لمعرفة السبيل إلى ذلك.

قدَّمت شارون تيت عدداً قليلاً من الأفلام قبل وفاتها. يعرفها معظم الأشخاص فقط على أنها «ضحية مانسون»، لكن عملك يمنحها حياةً جديدة على الشاشة، رغم بعض الانتقادات بأن روبي لا يتحدَّث إلّا قليلاً. ما طبيعة الحوار الذي تحتاجه الشخصيّة لتعيش الفيلم؟

- كان من السهل التوصّل إلى قصّة من نوع ما لشارون، بالنسبة لهذا الفيلم، حيث سيكون هناك المزيد من الشخصيّات الضرورية لتحريك القصّة والدفع بها إلى الأمام. والشيء نفسه بالنسبة لريك وكليف، لكنني مررت بموقف فكّرت فيه، لسنا بحاجة إلى قصّة. الشخصيّات تصنع القصّة. لنعش يوماً واحداً في حياة تلك الشخصيّات. وبالتالي فإن الفكرة تكمن في أنك تتابع الأشخاص الثلاثة وهم يعيشون يومهم. في حالة شارون، اعتقدت أنه كان هناك شيء رائع حول هذا الشخص الذي عاش لفترةٍ معيَّنة، وتم تعريفها لاحقاً بمأساة وفاتها. مجرَّد فكرة أنها تتجوَّل وتقوم بمهامها، وتنهي الأشياء التي قد يقوم بها شخصٌ ما في لوس أنجلوس تجعلها تعيش حياتها، كما لم يتسنَ لها ذلك في الواقع.



لم أتزوَّج ولم أنجب أطفالاً. أمضيت كلّ وقتي في إنتاج الأفلام. أنا محظوظ جدّاً لأنني تمكّنت من العمل بمستوى عالٍ من الفرص، لأن معظم منتجي الأفلام -على الأقلّ في هوليوود-، لا يتمتعون بترف العمل الذي عشته، وأنا سعيد بذلك

هل كان من الصعب التقاط جوهر الشخص الذي اختفى بهذه الطريقة المأساوية؟

- في الفيلم، إنها شخصيّة حقيقيّة، وحاضرة أيضاً. إنها لحم ودم، لكنها فكرة أيضاً. الكثير من صفات الشخصيّة تعلّمتها من خلال التحدُّث إلى أشخاصٍ عرفوها.

مثل مَنْ؟

- لقد تحدَّثت مع وارن بيتي. وتحدَّثت إلى أختها ديبرا. تحدَّثت إلى ثلاث ممثِّلات كن جزءاً من مجموعتها وعرفنها جيّداً. قابلت أشخاصاً عرفوها، وكذلك رومان وجاي سيبرينج. الجميع يتحدَّث عنها كحضور جميل بشكل لا يُصدَّق، وهذا جيّد جدّاً لهذا العالم.

لقد تغيَّرت صناعة الأفلام والسينما كثيراً منذ أن بدأت. هل تشعر بالقلق من أن المشاهدين الصغار لن يحصلوا على جميع مراجع ثقافة البوب الخاصّة بك؟

- من ناحيةٍ، الحقيقة بأنهم لا يعرفون أكثر ممّا يعرفون تزعجني. ومن ناحية أخرى، إنهم سريعون - سريعون جدّاً تقريباً للبحث عن كلّ شيء. عندما أطلب من شخص من جيل الألفية -على سبيل المثال-، قراءة كتاب لأحد أفلامي، لن يتمكَّن من ذلك، لأنه سيرمي إلى غوغل بكلّ اسم أذكره. أعني، ليس عليك أن تعرف كلّ شخص أتحدَّث عنه هنا. كلّ كتاب فيلم قرأته، توقَّعت أن يعرفه الآخرون أكثر مني. أنا أبحث عن الأشياء باستمرار، وأشاهد الأشياء. مثل البحث عن عمل سينمائي مُحدَّد، وأي فيلم سبق الآخر؟ ولكن بالعودة إلى الماضي عندما كنت أستخدم «موسوعة أفرايم كاتز للأفلام»، كنت أعرف أكثر، لأنه كان عليك أن تعرف. لم يكنْ الأمر سهلاً بمجرَّد نقرة على الزر. موسوعة أفرايم كاتز- لم يقوموا بتحديثها باستمرار، لقد قاموا بتحديثها في أواخر التسعينيات فقط. كان يعجبني ذلك، في موسوعة أفرايم كاتز، البحث عن شيء ما أشبه بالبحث عن اسم على ألواح موسى.

قلت في إحدى المناسبات إنك ستتوقَّف عند فيلمك العاشر، وقد أنتجت للتو الفيلم التاسع. لماذا تفكِّر في التقاعد؟

- ربّما ألمحت إلى ذلك عندما قلت إنني أريد أن أنتج 10 أفلام فقط. ولكن الآن، الجميع يسأل عن ذلك. أنا أجيب عن السؤال فحسب ورغم ذلك يلومونني كوني أتحدَّث عن الموضوع أكثر من اللازم، ولم أكنْ الشخص الذي بادر بذلك. ليس لديّ إجابة رائعة للغاية. أعتقد أن الفكرة لا تدوم إلى الأبد. لقد أنتجت الأفلام بأسلوبٍ معيَّن لفترةٍ من الزمن. وكرَّست حياتي للقيام بذلك. لم أتزوَّج ولم أنجب أطفالاً. أمضيت كلّ وقتي في إنتاج الأفلام. أنا محظوظ جدّاً لأنني تمكّنت من العمل بمستوى عالٍ من الفرص، لأن معظم منتجي الأفلام -على الأقلّ في هوليوود-، لا يتمتعون بترف العمل الذي عشته، وأنا سعيد بذلك.

اليوم اقتربت نهاية البداية. أريد أن أكون قادراً على فعل أشياءٍ أخرى، وألّا أضطر للعيش كما كنت خلال السنوات الـ 28 الماضية. لا أشعر بالأسف على ذلك. معظم المنتجين ليست لديهم مسيرة 30 عاماً. لقد أعطيت ما يجب أن أعطيه في هذا المستوى. والعمل على مستوى آخر ليس مثيراً للاهتمام بالنسبة لي. مستوى آخر سيكون، جيّداً، أنا لا أحاول الآن أن أجعل كلّ فيلم تحفةً في كلّ العصور. سيكون من الممتع العمل مع هذا أو ذاك، سأقوم بعمل فيلم معه. أو، هذا كتاب جيّد، من شأنه أن ينتج فيلماً جيّداً، لذلك سأقوم بذلك. هذا ما يحدث في النهاية في كثير من المسيرات المهنية للمنتجين، وأود ألّا أكون مثلهم. أُفضِّل أن أختار نهايتي.

■ حوار: ستيفاني زاخاريك
□ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:
مجلّة «بروميير» العدد 499.

ثقافة الجينات المشتركة

لا يتوقَّف البشر، طوال حياتهم، عن التعلُّم، بعضهم من بعض؛ فهم يقلِّدون، ويتكاثرون، ويعيدون الارتباط، ويتناقلون أفكاراً ومعارف مختلفة.

شهدت عملية تطوُّر الجنس البشري مرحلة طويلة جداً، بدءاً بالصيادين الأوائل، ومروراً بالمزارعين، ووصولاً إلى مستعملي الإنترنت، وهي عمليّة لا يمكن تفسيرها إلّا في ضوء هذه الخصوصية التي نسمِّيها «الذكاء الجمعي»، أو- ببساطة أكثر- «ثقافة»، وبدون الوصول إلى هذا المصدر من المعارف المتراكمة على مَرّ الأجيال، والتكيُّف مع البيئات المحلّيّة، لن يتمكّن البشر من البقاء على قيد الحياة.

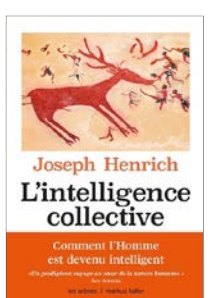
يقول «جوزيف هنريش - Joseph Henrich»، مدير قسم البيولوجيا التطوّرية البشرية بجامعة «هارفارد - Harvard»، في كتابه «الذكاء الجمعي - L'Intelligence collective»، الصادر عن دار النشر (les Arènes) سنة (2019): «إن السمة الرئيسة المميّزة لنا عن بقيّة الحيوانات الأخرى، هي قدرتنا على تجميع المعلومات، ونقلها من خلال مشاركتها مع الآخرين». إن إثبات هذه الأطروحة تطلَّب سنوات من العمل والبحث لعدد من علماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس وغيرهم من ذوي التخصّصات المختلفة. يتتبّع المؤلِّف، في هذا الكتاب، تطوُّر الجنس البشري من خلال أحدث الاكتشافات في علم الأعصاب وعلم الوراثة وعلم الحفريات، معتبراً أن الثقافة هي القوة الدافعة والمحرِّك الرئيس لأنها تؤثِّر في الجسم والعقل والتراث الجيني، ومؤكِّداً أن نقل المعرفة والقدرة على التعلُّم من الآخرين خاصّيّتان للتطوّر البشري، موضِّحاً ذلك بطريقة بارعة ومقنعة، من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي: لماذا يُعَدّ الكائن البشري هو النوع الوحيد، من بين الكائنات الأخرى، الذي وصل إلى هذه الدرجة من التطوّر؟

يشير المؤلِّف إلى عدد من الأمثال من ثقافات متنوّعة تبرز السمة الجماعية المميّزة للكائن البشري:« ومن الصيغ المتداولة صيغة للمثل الإفريقي «نحن وحدنا نمضي أسرع، ومعاً نذهب إلى أبعد من ذلك»، ومن ذلك قول الشاعر الياباني «ريونوسوكي ساتورو - Ryunosuke Satoro»: «فرادى، نحن مجرَّد قطرة ماء، ومعاً نكوّن محيطاً». أمّا الفيلسوف «بيير غرافيل - Pierre Gravel» فيعبّر عن ذلك بصيغة مغايرة: «أن تعتمد على نفسك، فقط، فهذا يعني بأنك تخاطر بأن تكون مخطئاً».

إن هذه الأمثال وغيرها، تجد لها موطئ قدم في خطاب التدبير الإداري، وذلك لتوضيح موضوع أصبح لا مفرّ منه في السنوات الأخيرة، ألا وهو (الذكاء الجمعي)، ولا أحد يشكّ في ما لهذا الذكاء من فضائل. إضافة إلى ذلك، يدعو هذا الذكاء إلى إسقاط الأبراج العالية، وحفز الاستماع على جميع المستويات. لقد فرض الذكاء الجمعي نفسه على أنه وسيلة ضرورية للتنفيذ في أي شركة حريصة على تحقيق كامل إمكاناتها. وفوق كلّ ذلك، وفي سياق أوسع، سيتيح ذلك لمجتمعاتنا، التي تعاني، بشدّة، من الحداثة القاسية، استعادة الشعور بالتماسك والتقدُّم.

قبل بداية الزراعة بفترة طويلة، أو حتى ظهور المدن الأولى أو التقنيات الصناعية، كان أسلافنا منتشرين في جميع أنحاء العالم، من الصحاري القاحلة في أستراليا إلى السهوب المتجمّدة في سيبيريا، وأصبحوا، في النهاية، موطن معظم النظم الإيكولوجية الأرضية الكبيرة. لم يستثمر أيّ حيوان ثدييّ آخر قدراته في مثل هذه البيئات المتنوّعة. والغريب، أن جنسنا ضعيف جسديّاً، وبطيء، بل لا يقوى على مجاراة العديد من الحيوانات، فعندما يتعلَّق الأمر بتسلّق الأشجار، فإن أوَّل قرد عظيم سيتغلَّب علينا في ذلك، وأن أوَّل حيوان مفترس يصادفنا سينقضّ علينا في بضع خطوات. ومن ناحية أخرى، نحن جيّدون بما يكفي للجري مسافة طويلة، ورمي المقذوفات بدقّة كبيرة. وبينما تصارع أمعاؤنا للقضاء على السموم من النباتات السامّة، يواجه معظمنا مشكلة في التمييز بينها وبين النباتات الصالحة للأكل. وإذا كنا مجبَّرين، تقريباً، على تناول الطعام المطبوخ، فإننا نأتي إلى العالم دون معرفة كيفية إشعال النار أو الطهي. ومقارنةً بالثدييّات الأخرى القريبة منّا، من حيث الحجم والنظام الغذائي، فإننا نتميّز عنها بصغر حجم القولون والمعدّة والأسنان. كما يولّد أطفالنا سابقين لأوانهم، بشكل خطير، حتى أن أجزاء جمجماتهم لم تلتحم بعد، ذلك على عكس القرود، مثلاً. كما تظلّ الإناث، من جنسنا متقلِّبة هرمونيّاً، طوال دورة الحيض، ويتوقَّفن عن الإنجاب في سنّ اليأس قبل موتهنّ بفترة طويلة. والأكثر إثارة للدهشة: أننا- على الرغم من عقولنا المتطوّرة- لسنا أذكياء للغاية، وذكاؤنا وحده، في جميع الأحوال، لا يمكن أن يفسِّر النجاح المذهل الذي حقّقته البشرية مع مرور السنين.

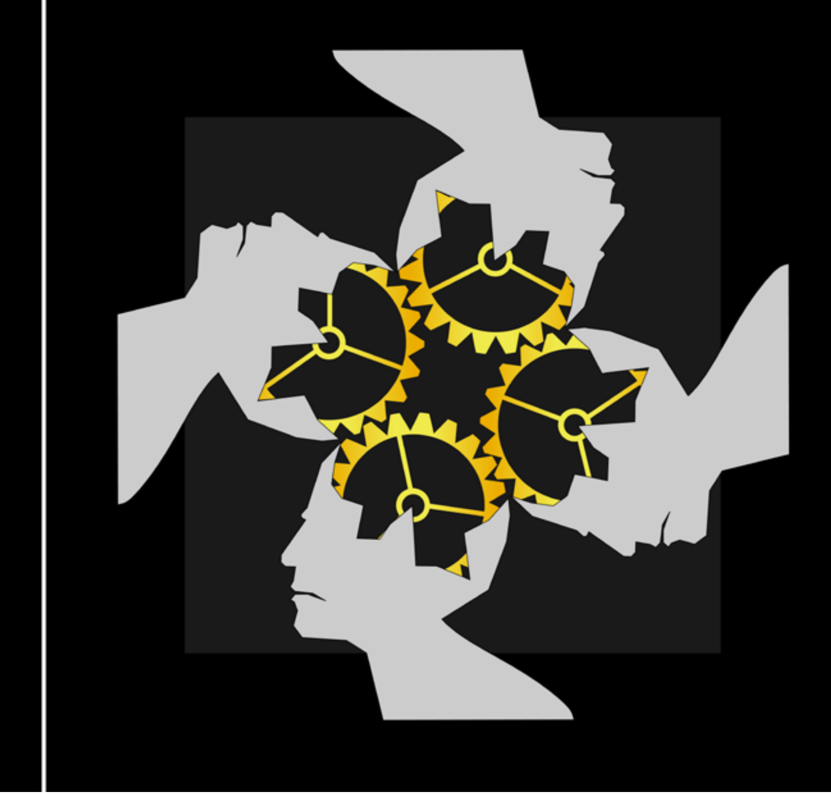
يدعونا المؤلِّف إلى متابعة نزال، نكون فيه طرفاً، فيقول: «تخيَّل أن يُعرض عليك وعلى تسعة وأربعين من زملائك في العمل، إجراء لعبة البقاء على قيد الحياة في بيئة معادية، وسيكون خصومك: خمسون قرداً من فصيلة «كابوتشين - Capucins» الكوستاريكية. سيتمّ إنزال هذين الفريقين من الرئيسات في وسط إفريقيا، هناك في بعض الغابات الاستوائية البعيدة، وفي غضون عامين، سيتمّ عدّ الناجين من كلّ مجموعة، وسيكون الفريق الفائز هو الأكثر عدداً،





يتتبّع المؤلِّف، في هذا الكتاب، تطوُّر الجنس البشري من خلال أحدث الاكتشافات في علم الأعصاب وعلم الوراثة وعلم الحفريات، معتبراً أن الثقافة هي القوة الدافعة والمحرِّك الرئيس لأنها تؤثِّر في الجسم والعقل والتراث الجيني





على أن أهمّ قواعد هذا النزال حظر جميع المعدَّات، و- بالطبع- لا يمكن للّاعبين إحضار الولّاعات أو العلب أو السكاكين أو الأحذية أو النظّارات أو المضادّات الحيوية أو الأواني أو البنادق أو الحبال... ولدواع إنسانية خالصة، يُسمح للبشر (دون القرود) بارتداء الملابس. سيتعيَّن، إذن، على الفريقين، البقاء على قيد الحياة، لسنوات، في بيئة غير معروفة، دون أن يكون بمقدورهما الاعتماد على أيّ شيء آخر غير ذكائهم، والتفاهم بين الشركاء.

يقول «هنريش»: «إذا كان عليك المراهنة، فهل سيكون اختيارك على القرود، أم عليك وعلى زملائك؟ فكّر مليّاً، قبل أن تجيب ... وتساءل إن كنت فعلاً تعرف كيف تصنع القوس والشبكة والمأوى، وكيف تتعرَّف على العديد من النباتات والحشرات السامة، وكيف تعالج نفسك إذا لزم الأمر، وكيف تشعل النار بدون عيدان ثقاب وتطبخ بدون أوانٍ، وهل يمكنك التعرُّف على الثعابين السامة، وكيف تحمي نفسك من الحيوانات المفترسة بمجرَّد حلول الظلام، و- أخيراً- كيف تؤمِّن حاجاتك اليوميّة من الماء. يجب الاعتراف أن نسبة خسارة البشر لهذه اللعبة ستكون مرتفعة، وبأضرار فادحة، وذلك على الرغم من جمجماتهم المتطوّرة، وثقتهم الكبيرة. ولكن، ما فائدة هذه العقول الهائلة التي - ومع ذلك - لا تسمح لنا بلعب دور الصيّادين في هذه الأدغال الإفريقية، وفي هذه القارّة التي شهدت جنسنا البشري؟ وكيف تمكنّا من الانتشار في مثل هذه البيئات المتنوّعة، في جميع أنحاء العالم؟».

يشير المؤلِّف إلى أن الجنس البشري قد تطوّر بمرور الوقت، معتمداً، في ذلك، اعتماداً حقيقياً على الثقافة. ويعني بكلمة (الثقافة) مجموعة واسعة من الممارسات والتقنيات والأساليب والأدوات والدوافع والقيم والمعتقدات التي نكتسبها مع تقدُّمنا، في أغلب الأحيان، عن طريق التعلُّم من الآخرين. وهكذا، «فإن الأمل الوحيد لفريقك هو أن يجتمع ويتواصل مع واحدة من مجموعات الصيادين أو من جامعي الثمار الذين يعيشون في غابات وسط إفريقيا، مثل الأقزام، فهذه المجموعات- على الرغم من صغر حجمها- كانت مزدهرة في هذه البيئة لفترة طويلة جدّاً؛ ذلك لأن الأجيال السابقة قد اكتسبت مجموعة من التقنيات والمهارات التي سمحت لهم بالعيش في الغابة».

إن سرّ نجاح جنسنا لا يكمن في ذكائنا الفطري الخام، ولا في أيّة كفاية عقلية متخصّصة، من شأنها أن تنطلق في وجه الصعوبات المحدّدة التي واجهها أسلافنا من صيّادي الجياد. إن ذكاءنا الفردي يسمح لنا بحلّ المشكلات المعقَّدة نتيجة لقدراتنا العقلية ومعرفتنا المكتسبة ثقافياً.

لقد شهد التاريخ العديد من المنافسين للبشر، طيلة تجربتنا وصراعنا المرير من أجل البقاء؛ فعلى سبيل المثال: إن المستكشفين الأوروبيين كافحوا من أجل البقاء في بيئات معادية، من القطب الشمالي الكندي إلى سواحل خليج المكسيك، وغالباً ما تنتهي الأمور بالطريقة نفسها في مثل هذه الحالات: إمّا أن يصارع المستكشفون من أجل البقاء على قيد الحياة، إلى آخر رمق، أو أن بعضهم يلقى ترحيباً من قِبَل السكّان الأصليين. ولقرون أو حتى آلاف السنين، عاش البشر في هذه (البيئات المعادية)، دون صعوبة.

إذا كنّا نريد أن نفهم كيف تطوّر البشر، ولماذا نحن مختلفون تماماً عن الحيوانات الأخرى، فيجب علينا- أوّلاً، وقبل كلّ شيء أن ندرك أننا نوع ثقافي. لقد بدأت مجموعات من سلالتنا التطوّرية، منذ أكثر من مليون عام، في التعلُّم، بعضهم من بعض، بحيث أصبحت ثقافتهم تراكمية. وبفضل هذا التبادل بين الأفراد، تَمَّ تجميع المعارف المتعلِّقة بالصيد، وصنع الأدوات، وتتبُّع النباتات الصالحة للأكل... حتى يتمكَّن كلّ جيل من استعادة المهارات وصقلها واكتساب الدراية الفنّيّة المنقولة من قِبل الأجيال السابقة، لدرجة تصبح معها هذه العملية تنتج مجموعة من الممارسات والتقنيات الغنيّة والمعقَّدة بحيث لا يستطيع أحد تطويرها بمفرده، حتى لو كرَّس لها حياته كلّها، أو اعتمد- كلّيّاً- على تجربته وذكائه. لا تزال هناك الآلاف من الأمثلة على هذه المجموعات الثقافية المعقَّدة، التي نرى بعض مظاهرها عند شعوب السورما الإفريقية، وهنود حوض الأمازون، والأندرمان في البنغال، والأستراليون الأبورجين...

وبمجرَّد أن تبدأ هذه الممارسات والمهارات القيّمة في التراكم والتحسُّن، على مرّ الأجيال، فإن الانتقاء الطبيعي يرجّح كفّة الأفراد الأكثر موهبةً للتعلُّم الثقافي، أي الذين هم الأكثر فاعليّةً في استغلال مجموعة الموادّ المتاحة بشكل متزايد، والتكيف معها. لقد أحدث البشر مجموعة من المنتجات التي تكشف عن هذا التطوّر الثقافي، مثل استغلال المياه والنار والطبخ والأدوات الحادّة والملابس، ولغة بسيطة مصنوعة من علامات... كلّ هذا قد يصبح مصدراً كبيراً في اختيار الضغوط التي شكّلت، وراثياً، عقولنا وأجسامنا. إن هذا التفاعل بين الجينات والثقافة، والذي يصطلح عليه «هنريش» (ثقافة الجينات المشتركة)، أطلقت جنسنا على مسار جديد من التطوّر، وفي فضاء رحب، لم يسبق له مثيل في الطبيعة، وهذا ما يجعلنا متفرِّدين، ومختلفين جدّاً عن الأنواع الأخرى.

■ **عبد الرحمان إكيدر**

زكي مبارك في مواجهة طه حسين

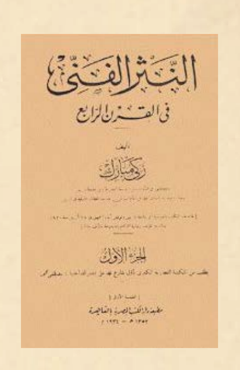
لعنة «النثر الفنّي»

«لقد أصبح طه حسين ممّن يملكون سلطة إجاعة البطون، وإشباعها». هكذا كتب إبراهيم عبد القادر المازني، تعليقاً على رفض طه حسين تجديدَ تعاقد الجامعة المصرية مع زكي مبارك، وغاية زعم طه حسين في ذلك أن «مُبارك» تمَّ تعيينه في فترة تقاعده الجبري والتعسُّفي، الذي فرضته عليه حكومة إسماعيل صدقي، فقال بعد عودته إلى الجامعة: «أنا لم أُستشَر في تعيينه، فلا أُستشارُ في تجديد عقده». وسرعان ما أثار فصل زكي مبارك زوبعةً في الوسط الثقافي، خاصّة بعد أن كتب «مبارك» في إحدى مقالاته: «لو جاع أولادي لشويتُ طه حسين، وأطعمتهم لحمه».

نشر طه حسين في مجلّة «المقتطف»، سنة 1926، مقالاً عن النثر في القرن التاسع عشر، وتحدَّث عن بداية النثر العربي، وعن ابن المقفَّع، وكيف كان يَلحَن ويحرِّف الكَلِم عن مواضعه؛ لأنه- في ظنّه- كان أوّل الثائرين. ولما ذهب زكي مبارك إلى باريس، سنة 1927، وجد هذا الرأي مسيطراً على آراء المستشرقين، خاصّةً المسيو مرسيه صاحب الرأي القائل إن العرب أخذوا مناهج النثر عن الفرس؛ لأن أوّل ثائر عند العرب هو ابن المقفَّع، وكان فارسيّ الأصل، لكن «مبارك» اهتدى إلى أن للنثر العربي أصولاً أخرى.

أصدر زكي مبارك كِتابَ «النثر الفنّي» عام 1934م، واستقبلته جميع الصُحف العربيّة بالترحيب، ولم يقف ضدَّه في البداية، سوى طه حسين وأحمد أمين، ثم تلاهما عددٌ ليس بقليل من الفطاحل. وقد حمل الكتاب في مقدِّمته هجوماً ضارياً على آراء طه حسين لإرجاعه فضل نشأة النثر الفنّي إلى الحضارة اليونانية، حيث يقول زكي مبارك في الفصل الأوّل من كتابه: «وهناك رأي مثقل بأوزار الخطأ والضلال... يقضي بأن العرب في الجاهلية كانوا يعيشون (Primitif) عيشةً أوّلية، والحياة الأوّلية لا توجب النثر الفنّي؛ لأنه لغة العقل، وقد تسمح بالشعر؛ لأنه لغة العواطف والخيال، وهذا الرأي، أعلنه المسيو «مرسيه» منذ أعوام... وقد اختطف طه حسين هذا الرأي، وأذاعه في دروسه بالجامعة المصرية، ثم أثبته في كتاب «المجمل» الذي اشترك في وضعه للمدارس الثانوية. في ذلك العصر، كان النثر الفنّي موجوداً عند أكثر الأمم التي جاورت العرب، أو عرفوها؛ كالفرس والهنود والمصريين واليونانيين، وليس بمعقول أن يكون لتلك الأمم نثر فنّي قبل الميلاد بأكثر من خمسة قرون، ثم لا يكون للعرب نثر فنّي بعد الميلاد بخمسة قرون، كأن العرب انفردوا، في التاريخ القديم، بالتخلّف في ميادين العقل والمنطق والخيال.

وكانت حجّة المسيو مرسيه أنه لو كانت هناك مؤلَّفات نثرية لدوِّنت وحُفِظت ونُقِلت إلينا كلّها أو بعضها كما هو الشأن في آثار الهند والفرس والروم، وقد أجبته، يومذاك، بأن فقدان تلك الآثار لا يكفي لإنكار أنه كان لها نصيب من الوجود... وخلاصة ما أراه أنه كان للعرب، قبل الإسلام، نثر فنّي يتناسب مع صفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم، لكنه ضاع لأسباب، أهمَّها شيوع الأمّية، وقلّة التدوين، وبُعدُ ذلك النثر عن الحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام، ودوَّنها القرآن».



تضمَّن كتابُ «النثر الفنّي» هجوماً على آراء طه حسين، فكثيراً ما كان زكي مُبارك يرى أن طه حسين مغالٍ في انحيازه لبلاد اليونان وثقافتها، خاصّة أنه اعتبر، بكتابه «قادة الفكر»، أن الثقافة اليونانية القديمة مصدرُ حضارات الشرق والغرب

تضمَّن كتابُ «النثر الفنّي» هجوماً على آراء طه حسين، فكثيراً ما كان زكي مُبارك يرى أن طه حسين مغالٍ في انحيازه لبلاد اليونان وثقافتها، خاصّة أنه اعتبر، بكتابه «قادة الفكر»، أن الثقافة اليونانية القديمة مصدرُ حضارات الشرق والغرب، ولم يكن يروق لـ«مبارك» هذا الأمر، وقد علَّق على ذلك قائلاً: «ولو تريَّثَ طه حسين لعرف أن هناك كتباً أجدر بالتلخيص، وهي التي ترى أن الثقافة اليونانية منقولة عن المعارف المصرية، وأن فلاسفة اليونان لم يكونوا إلّا تلاميذ لفلاسفة مصر القدماء. وأنا لا أسوق هذه المؤاخذة تعصُّباً لبلادي، فاليونانيون أنفسهم يعترفون بأنهم تلاميذ المصريين، وكانت زيارة مصر واجبة على كلّ يوناني يريد التفقُّه في درس أسرار الوجود».

وكانت أبرز آراء زكي مبارك، التي أثارت ضدّه أحمد أمين، ومعروف الرصافي، ومحمَّد فريد وجدي، وغيرهم كُثُر، هي: أن العرب كانوا على قدر من الحضارة والعلم، فلمّا جاء الإسلام، ودفعهم إلى الأمام اندفعوا، وأن النثر الفنّي كان موجوداً عند العرب قبل الإسلام... أمّا إبراهيم عبد القادر المازني، فقد وقف ضدّ طه حسين ورفاقه متحدِّياً أن يأتوا بكتابٍ مثله، إن كانوا صادقين. ووفقاً للصحافي محمَّد محمود رضْوان، في كتابه «صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك»؛ أن «المازني» كتب في موضع آخر، يقول: «إني لأحدِّثُ نفسي، أحياناً، بأني لو كنتُ أقول الشعر، في هذه الأيّام، لرثيتُ طه حسين، فإنه يُخيَّل إليّ أنه قد مات طه حسين الذي عرفته، وأحببته، وأكبرته، وجاء غيره الذي أُنكره».

كان مثل هذا الصراع طبيعيّاً في تلك الفترة التي تتشكّل فيها ثقافة الأمّة، ويتمّ التمهيد لطريقها الحضاري، ورويداً رويداً، صارت آراء زكي مُبارك تجد طريقها إلى فرع الدراسات الأدبية، وأصبح يُعتَدّ بدراسة المُخاطبات كجزء من النثر الفنّي، وهي النظرة التي حاول المستشرقون تعديلها لتصنِّف الكلام العربي في ثلاثة أقسام: شعر، ونثر، ومخاطبات؛ وهو ما وضع النثر الجاهلي في مأزق تأريخي، كما يقول زكي مُبارك، بأننا حين

ننكر أن المخاطبات أحد ألوان النثر، ننكر على أمّة، بأسرها، أن تكون لها مكانة تستحقّها بين مثيلاتها في الرقيّ والازدهار الفكري، وإن كانت لهذا الازدهار روحٌ خاصّة ومختلفة.

جوع، وموت، وخراب ديار

لم يجلب كتاب «النثر الفنّي» الضررَ على زكي مبارك، فحسب، بل على أسرته أيضاً؛ فسرعان ما فقدَ وظيفته في الجامعة، ثم تمّ التعتيم على كتابه، كما ذكرَ مُتَّهماً وزارة المعارف، فتمَّ فصله من الوزارة، وما هي إلّا سنواتٍ قليلة حتى لفظ أنفاسه الأخيرة، ليترك أولاده في مهبّ معاناة حقيقية، من أجل الحصول على لقمة العيش، وقد أثارت رسالة نجله، فهمي زكي مبارك، هذه المأساة في مجلّة «الرسالة الجديدة»، عام 1954م:

«حتى وزارة المعارف ضنَّت على أولاد زكي مبارك بالقليل من العون.. ورفضت أن تقرِّر كتاباً أو اثنين من مؤلّفاتها على مدارسها.. فجميع مَنْ في الوزارة خصوم لنا، يرهبهم أن نشبع، ويسعدهم أن نجوع! إننا- يا سيِّدي- نعيش في مأساة.. فمن العسير أن أقنعك بأن لا معاش لنا، ونحن أبناء رجل خدم اللّغة العربيّة، وأضاع شبابه في دراسة الأدب وإعلاء شأنه. من العسير أن أقنعك بأن أحد أبناء زكي مبارك يعمل، بلا أجر، في دار الكتب، منذ ثمانية شهور! مات زكي مبارك، فحاول بعض ذوي النفوس المريضة أن يحطموا ذكراه، ويجعلوا اسمه في طيّ النسيان، فتجاهلته الإذاعة المصرية، كما تجاهلت الصحف كلّها يوم ذكراه!».

كما أشار نجل زكي مبارك، إلى أن خصوم أبيه الذين خاض ضدَّهم معارك فكرية، وأدبية، خاضوا ضدَّ أسرته معارك مادّية وحياتية، هدَّدت حاضرَ ومستقبل أبناء رجل رهنَ حياته برقيّ ثقافة أمّته، وتقدُّمها.

لم يترك زكي مبارك لأبنائه سوى بيت، اكتشفوا، بعد وفاته، أنه مرهونٌ بمبلغ 400 جنيه، وهو رقمٌ كبيرٌ، للغاية، آنذاك. وكتب يوسف السباعي مُعلِّقاً على تلك الرسالة:

«أكادُ أنشر على الناس نصيحة كبرى: إيّاكم واحتراف الأدب.. إيّاكم والاحتراق في سبيل الأدب.. فإن من يحترف الأدب في مصر.. يحترق!!».

لطمات ولثمات

برعَ زكي مبارك في لون نادر، للغاية، في العربيّة، وهو الأدب الوجداني، وهو يمكن اعتباره امتداداً لجبران خليل جبران في العصر الحديث، مع اختلاف غلَبة النزعة السير ذاتية على كتابات «مبارك»، خاصّة كتابه الأشهر «ليلى المريضة في العراق».

لقد أحدث زكي مبارك زخماً وحراكاً في الحياة الثقافية، لطرقه على أبواب مهجورة، وأمور طواها الدهر، منذ زمن بعيد، فجاء كتابه «عبقريّة الشريف الرضي» كأوّل إصدار من نوعه في العصر الحديث يوفّي هذه الشخصية حقّها. أمّا ما كتبه في «التصوُّف الإسلامي» فيظلّ قبلة من نور، أُلقيت في وقت انجرفت فيه بعض العقول العربيّة إلى تيّارات مادّيّة وعدمية مُستمَدّة من الغرب، ومع ذلك يظلّ لكتاباته الوجدانية وهج لا يضاهى.

كان مثل هذا الصراع طبيعيّاً في تلك الفترة التي تتشكّل فيها ثقافة الأمّة، ويتمّ التمهيد لطريقها الحضاري، ورويداً رويداً، صارت آراء زكي مُبارك تجد طريقها إلى فرع الدراسات الأدبية، وأصبح يُعتَدّ بدراسة المُخاطبات كجزء من النثر الفنّي

وقد أصدر، في ذلك، كتاب «ذكريات باريس»، الذي مثَّل قيمة أدبية، وقيمة اجتماعية مهمَّتَيْن، آنذاك، خاصّة للإصدارات التي تناولت، بعد ذلك، وصفَ باريس، ولكن أحد الكُتّاب اختصره في أنه مُجرَّد سجِّل لغراميّات «الأديب الفلّاح» مستنكراً أن زكي مبارك كانت له غراميّات في باريس، من الأساس؛ لأن «زكي مبارك دميم الوجه، فلا يعقل أن تكون له غراميّات».

ولعلّ مقالات زكي مبارك، التي كان ينشرها من العراق في مجلّة «الرسالة»، في أواخر الثلاثينيات، تناولت تلك الآراء بسخرية لاذعة، وما كان يشغله في تلك الكتابات التي جُمعت، فيما بعد، في كتاب «وحي بغداد»، هو أن يفلسف مفهوماً وجدانياً للحبّ.

لقد كان المُقاتل الأدبي كثيرَ السقوط في الحبّ، فصار كفراشة سقطت في بحر من العسل، فلا هي غرقت، ولا هي استطاعت أن تُحلّقَ، مرّة أخرى! خاصّة أنه دُنجوان الأدباء الذي اتَّخذ في كلّ مدينة «ليلى»؛ في باريس وبغداد والقاهرة، فلقِّبَ بـ«سُلطان العاشقين»، ولكن تظلّ أكثرهن تأثيراً في قلبه؛ هي (ليلى المريضة في الزمالك)، التي جرفت مداده ليكتب لنا كُلّ تلك النثريات الرائعة، هي النجمة السينمائية زوزو حمدي الحكيم، وقيل إنه عشقها عشقاً عُذرياً تماماً، قبل أن تتركه لتتزوَّج من الكاتب الصحافي محمَّد التابعي، وقد ألهمته- بما تركته في نفسه من وقائع وهواجس وحقائق وأكاذيب- بواحد من أهمّ كتبه، هو «ليلى المريضة في العراق».

«سيِّدتي، أقدّم إلى قلبك النبيل أطيب التحيّات وأشرف العواطف، وأشكر لك تلك الكلمة الرقيقة التي خطّتها أناملك اللطاف على صفحات الصباح، فقد شرحت بها صدري، وأقنعتني بأن مصر لا تزال- بحمد الله- معدن الذوق... إن همّك كلّه انصرف إلى إقناعي بأنك موجودة، وأنني زرتك، بالفعل، مع محمَّد وسعيد، لكنك لم تذكري العنوان لأعرف، بالضبط، من تكونين، فقد اشتغلت بطبّ القلوب سنين عدداً، وتشرّفت بعيادة نحو سبعين مليحة من ملاح الزمالك، ويسرّني أن أسجِّل أني كنت، دائماً، بلسماً شافياً، وأن البهجة كانت تحلّ حيث حللت، وأن الأفراح كانت تُقام في الأفئدة والقلوب، حيث توجَّهت.. فيا سيِّدتي: من أنت في أولئك المِلاح؟ فقد تكونين أجمل من عرفت، وأشرف من عرفت، وأكون نسيت! وهل يستحيل النسيان على رجل مثلي؟ لقد عشت دهري أتقرَّب إلى الله بتدليل المِلاح. ولا أدري ماذا أنفقت من مالي، ومن شبابي، وكلّ ما أذكر من تفاصيل الحساب أنني كنت فتًى كريماً، فلم أعرف الخيانة ولا الغدر ولا النميمة، ولو شئت لقلت إنني لم أعص الله، قطّ. ولكن، من يصدقني؟ وهل من معصية الله أن نتغنّى بالوسامة والصباحة والجمال؟ ومعاذ الأدب أن أقول إنني رجل صالح، فالرجل الصالح هو الذي لا يؤذي أحداً أبداً، وأنا قد آذيت الأدباء (لعنة الله عليهم)، ولكن يعزِّيني أنني راعيت الأدب مع الله، فلم أقدِّم أيّة إساءة إلى وجه جميل. أمّا الأدباء فهم شياطين، ودمهم مُباح».

■ **محمّد علّام**

هوامش:

1 - راجع: جريدة «البلاغ»، 29 سبتمبر، 1931م. أنور الجندي: المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م.

2 - زكي مبارك: النثر الفنّي في القرن الرابع، ص37.

من أجل تحويل الأمنيات إلى غايات

الساعة الثقافيّة

نتمنَّى أن ننظر إلى الشارع بوصفه مُثقَّفاً مُبدِعاً هو أيضاً، في سبيل تفاعليّة جديدة، أفقيّة لا عموديّة، تتيح للمُثقَّف أن يجعل من جذوره أجنحةً تطير به أعلى وأبعد ولا تشدّه إلى الخلف. أجنحة تمكّنه من إبداع ثقافةٍ وطنيّة فوق أرضٍ خصبة بالحرّيّة وتحت سماءٍ مفتوحة، يحاور في فضائهما ثقافات العالَم من موقع النّديّة لا التبعيّة، ومن موقع التميُّز لا الذوبان، ومن موقع الإضافة لا المُحاكاة.

«يرى الصينيّون الساعة في عيون القطط». هكذا يقول لنا بودلير في قصيدة «الساعة الحائطيّة»، حيث نرى مُبَشِّراً يسأل طفلاً: كم الساعة الآن؟ فيحدِّقُ الطفلُ في عيني قِطٍّ بين ذراعيه، قبل أن يُجيبَ المبشّرَ: إنّها ليست الظهيرة تماماً..

أمّا نحن، فالأرجح أنّنا نرى «ساعتنا» في عيون أطفالنا لذلك نتمنَّى لهم دائماً وقتاً أجمل من وقتنا! خاصّةً حين نكون منسوبين إلى الشأن الثقافيّ، وفي مناسبات معيَّنة، مثل نهاية سنة أو بداية أخرى.

*



آدم فتحي

ما هي «أمنياتك الثقافيّة»؟ سؤال يُعاد علينا ويُستعاد باستمرار في مثل هذه المناسبات، بما يُشبه ضربات المطرقة على أبواب الصحف والإذاعات والفضائيّات العربيّة: بينما الإجابة تتعدَّد في ظاهرها وتتنوَّع، لكنّها في جوهرها ثابتة لا تتغيّر:

نتمنَّى بُنًى تحتيّة ومنظومات تشريعيّة وإمكانات ماديّة تكفل للمُثقَّف حرّيّته وكرامته وتتيح له تحرير طاقاته الإبداعيّة بما تعنيه من فكرٍ نقديّ وحسٍّ جماليّ ووعي إيطيقيّ.

نتمنَّى أن يتمَّ الكفّ عن اختزال الثقافة في هياكلها ومنتجاتها على الرغم من أهمّيتها، كي تحتلّ مكانها الطبيعيّ في المركز من الدورة السياسيّة الاقتصاديّة الاجتماعيّة، باعتبارها جبهة الجبهات، حيث تتغيَّر الذهنيّات وتنتصر القِيَم.

نتمنَّى أن يتمّ النظر إلى الثقافة في صلةٍ بالتربية باعتبارهما وجهين لعملةٍ واحدة، وأن يتمّ ردم الفجوة الفاصلة بين الثقافة والتربية من جهةٍ، وبينهما وبين الإعلام من جهةٍ ثانية، بما يتيح بناء مواطن قادر على الموازنة بين الحقّ والواجب، والحرّيّة والمسؤوليّة.

نتمنَّى أن نستنبط لناشئتنا الجديدَ من الموادّ والبرامج، كي يتدرَّبوا على التعامل النقديّ مع التليفزيون والإنترنت وفضاءات التواصُل الاجتماعيّ، حيث تتدافع ثقافات العالَم بغثّها وسمينها. ولن يحصل شيءٌ من هذا إذا لم تتمّ إعادة نظر جذريّة في المضامين والطرق البيداغوجيّة وجداول الأوقات والموادّ المُقترَحة وضواربها المُستندة إلى منطقٍ تفاضُليّ يرسّخ في الأذهان صورةً خاطئة لسلّمِ الأولويّات.

نتمنَّى أن نجعل من الثقافة خبز الروح حقّاً، بما يتيح التواصل والحوار المباشر بين مكوّنات المجتمع، على أساس أنّ الشيء الثقافيّ عماد الأمن القوميّ، وجوهرُ المواطنة، وضرورةٌ لا ترف.

نتمنَّى أن نعقد صُلحاً حقيقيّاً بين أجنحة المُثقَّف وجُذوره الحضاريّة، التاريخيّة والجغرافيّة. هذا الصلْحُ الذي تمّ الالتفاف عليه بفعل «فَلْكَرَة» الإبداعات الشعبيّة، والنظر إليها بتعالٍ وفوقيّة. ممّا شوّه العلاقة بين المُثقَّف وعمقه الشعبيّ، ورسَّخ في الوجدان ثنائيّات مزيّفة من نوع «ثقافة الصالونات» مُقابل «ثقافة المهرجانات»، و«الثقافة الشعبيّة» مقابل «الثقافة النخبويّة».

نتمنَّى أن ننظر إلى الشارع بوصفه مُثقَّفاً مُبدِعاً هو أيضاً، في سبيل تفاعليّة جديدة، أفقيّة لا عموديّة، تتيح للمُثقَّف أن يجعل من جذوره أجنحةً تطير به أعلى وأبعد ولا تشدّه إلى الخلف. أجنحةً تمكّنه من إبداع ثقافةٍ وطنيّة فوق أرضٍ خصبة بالحرّيّة وتحت سماءٍ مفتوحة، يحاور في فضائهما ثقافات العالَم من موقع النّديّة لا التبعيّة، ومن موقع التميُّز لا الذوبان، ومن موقع الإضافة لا المُحاكاة.

تلك عيّنة من «الأمنيات» التي ما انفكّت تراودنا من سنةٍ إلى أخرى. والغريب أنّها أمنيات السنة المنقضية، والسنة التي سبقتها، والسنة التي قبلها، إلى آخر السلسلة. كأنّنا

وحدنا نحن معشر المُثقَّفين العرب، «محلّك سر»، لا شيء في أمنياتنا يتغيّر ولا شيء منها يتحقَّق. بل لعَلّ بعضنا ما انفكّ يقلّص من منسوب «التفاؤل»، مكتفياً بتمنّي «الحدّ الأدنى»، وكأنّ قدَرَ أمنياتنا العربيّة أن تكون شبيهة بعصافير جميلة، تظهَرُ إلى الوجود مكتملة الريش، ثمّ يشرع بعضُنا (باسم الواقعيّة أو بدعوى البراغماتيّة) في تجريدها من ريشها، الواحدة بعد الأخرى، فإذا نحن نعيش على الحَدِّ الأدنى من الأحلام منتوفة الريش.

وإذا كان هذا شأننا مع الحَدِّ الأدنى من أمنياتنا (أو أحلامنا) الثقافيّة، فماذا عن شأننا مع أمنياتنا الأخرى، السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي يشترك فيها الجميع؟

هل تتحقَّق هذه الأمنيات في السنة الجديدة، أو في السنة التي تليها؟ أتمنّى ذلك. إلّا أن تحقّقها ليس بالأمر الهيّن. فضلاً عن كونه متوقّفاً على عددٍ من الشروط. وعلى رأس تلك الشروط: أن تتوفّر لدى الجميع إرادة قويّةٌ في تحويل الأمنيات إلى غايات، بما تعنيه من خياراتٍ كبرى، توفّر المناخ المناسب لتحديد «حلم جماعيّ» يعمل الجميع على تحقيقه.

لكنّ تحويل الأمنيات إلى غايات ليس بالأمر السهل.

إنّه «نقلة نوعيّة» تتطلّب اختلافاً جذريّاً في النظر إلى الثقافة. وهذا يعني اقتناعاً حقيقيّاً بضرورة القفز بالإنسان العربيّ، ثقافيّاً، من مرحلة الساعات المتخاصمة، إلى مرحلة الساعات المتناغمة:

لقد كان من نتائج تهميش الثقافة في مجتمعاتنا، أن انفصلت الساعة المدرسيّة عن الساعة الأُسَريّة، وانفصلت الساعة الأُسَريّة عن الساعة المهنيّة، وانفصلت الساعة المهنيّة عن الساعة الاجتماعيّة، فإذا نحن أمام ساعات متنافرة، تعملُ كلّ واحدة لحسابها الخاصّ، وتدور عقاربها في الاتّجاه المعاكس للأخرى، ولا تنتج إلّا غرباء يزدادون كلّ يوم غربةً، عن أنفُسهم ومكانهم وزمانهم وواقعهم أيضاً.

شيئاً فشيئاً اكتشفنا أنّنا في شبْهِ حربٍ مع الشارع والأثير والفضاء الرَّقميّ، وأنّ السلطة المعنويّة والرمزيّةَ انتُزعت ممّن يستحقّها. شيئاً فشيئاً بدا فضاءُ التعليم في نظر الناشئة شبيهاً بمغارةٍ خارج الزمان والمكان لا علاقة لها بتعاليم الشارع والإعلام والحياة على أرض الواقع. شيئاً فشيئاً أخذ المُربّون يشعرون بأنّ تضحياتهم تذهب سُدًى، وأنّ كلامهم «في النافخات زمراً»، وأنّهم يُدافعون عن قِيَم تُكذِّبُها السياسة ويخونها الاقتصاد ويُفنِّدُها الإعلام وتنقُضها الأسرةُ.

ليس من تحقُّقٍ لأمنياتنا إذن، ما لم نجعل منها غايات نسعى إلى بلوغها في كلّ «ساعةٍ» من ساعات المجتمع: في الأسرة، في الفضاء الدراسيّ والمهنيّ والسياسيّ، في جمعيّات العمل المدنيّ، في فضاءات الإعلام، إلخ. علينا أن نجعل الساعة الثقافيّة «أُمّ الساعات» كلّها، وعلينا أن نعمل على تعديل هذه «الساعات» كي تتصالح وتتكامل، وتكفّ كلّ واحدةٍ منها عن إحداث ثقبٍ في الزمن الجماعيّ، من ناحيتها، وكأنْ لا غايةَ لها إلّا أن تنسف جهد الأخرى.

*

«يرى الصينيّون الساعة في عيون القطط». هكذا يقول لنا بودلير في قصيدة «الساعة الحائطيّة»...

أمّا نحن فالأرجح أنّنا نرى «ساعتنا» في عيون أطفالِنا لذلك نتمنّى لهم دائماً وقتاً أجمل من وقتنا! لكنْ هل ظلّ في وسعنا أن ننظر في الساعة أصلاً، ونحن نُرجئ الحياة ريثما نتعلَّم ثمّ ريثما نعمل وكأنّنا نُطارد السراب نكاد لا نرى أطفالنا يكبرون ولا نرانا نعيش؟!

في وسع الساعات المُتَخيَّلةِ في الزمن الشعريّ أن «تتراسل» على طريقة بودلير، وأن «تتجاوب» على طريقة رامبو، وأن تكون «رخوة» على طريقة سلفادور دالي، لكنْ ماذا عن ساعاتنا الواقعيّة في هذا الزمن «اللا شعريّ» بامتياز؟

لن تصبح أمنياتنا غايات، ولن يتحقَّق من غاياتنا شيء، ولن يتغيَّر واقعُنا جذريّاً، ما لم نعرف كيف نصبح سادة ساعاتنا، وما لم نجعل ساعة الثقافة «مرجعيّة زمننا القيميّ»، بما يُغلّبُ الكيفَ على الكمّ، كي لا نكتفي من الحياة بقِلَّة الموت!

























خُوان مَانويل زُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة



(اسبانيا) Adrià Fruitós



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 149 - مارس 2020

كتاب الدوحة

مَرَحُ القِراءَة

خالد بلقاسم

صفقة القرن
اللوحة السيريالية

الفلاسفة الأكثر تأثيراً
كواليس القائمة

جوائز أدبيّة
قانون اللعبة

بصمات:
سليم بركات

المرآة الموريسكيّة


منذ 1969 إلى الآن...
الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية


605546182007

في مجلّة «الدوحة»..
جذورٌ ثقافيّة عميقة وفروعٌ ممتدَّة

تُعَدُّ الثقافةُ حيِّزاً كبيراً ومجالاً واسعاً، هذا إذا تكاملت الظروفُ، ولم تتدخَّل المُحدِّدات الخارجيّة، والتدخُّلات غير الموضوعية، التي تحدُّ من هذا الفضاء الفسيح، ومن هنا تأتي أهمِّية حرّيّة التعبير التي تقتضي رفع الرقابة عن الأقلام لإخراج أحسن ما فيها من الإبداع، وعدم وضع القيود على الأدمغة والحرمان من منافعها.

أنطلق من هذه المُقدِّمة إلى مثال ثقافيّ حي، ومعلم عربيّ يشهد على نزاهة الوسط الثقافيّ، ألا وهو مجلّة «الدوحة» التي ربطتني بها تجربة غنية من نوعها. فمجلّة «الدوحة» التي تعود بجذور تكوينها إلى الثلث الأخير من القرن الماضي، حيث صدر العدد الأوّل منها في نوفمبر/تشرين الثاني عام 1969م، أيّ أنها عاصرت جيلين من الأقلام إلى يومنا هذا، أمّا عن الأحداث والظواهر السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، فقد عايشت الكثير في حقبتيها الأولى والثانية، التي تبدأ عام 2007 بعد توقُّفها قرابة عشرين عاماً.

ما يُعطي مجلّة «الدوحة» ميزتها الفريدة في مجال الثقافة ويمهرها بمسيرة ثقافيّة وتجربة مشرقة في عالم المنصَّات الإعلاميّة هو الشفافيّة والنزاهة المُنقطعة النظير، والدلائل كثيرة على هذا الجانب من طبيعة إدارة المجلّة، وطبيعة النشر فيها؛ فقد شارك فيها الكثير من الأشقاء العرب ممَّنْ أسعفتهم كفاءتهم العالية في المُشاركة والنشر بمواضيع ترقى لأن تتصدَّر صفحاتها على مرّ صدورها، ولم يكن ليتفاضل فيه كاتب دون الآخر إلّا بالمهارة والقدرة المعرفيّة.

وما يمدُّ من عمر المجلّة إلى يومنا هذا هو سياسة النشر الرصينة والتحريريّة الدقيقة؛ فالمجلّة مفتوحة على مصراعيها لكلّ التوجُّهات الثقافيّة، وليست حكراً على رأي دون آخر، ولا فريق دون فريق، فهي رائدة في مجال احتواء الأقلام العربيّة، فضلاً عن كونها جسراً يربط بين الثقافتين الغربيّة والشرقيّة، ولا سيما أنها تعاقدت مع بعض الكُتَّاب الغربيّين اللامعين لإثراء منشوراتها بروح التوجُّهات الغربيّة بعد أن استكتبت عدداً غفيراً من الكُتَّاب العرب، وقد نأخذ فكرة عن جاذبية محتواها وتألُّقها الفكري من عدد النسخ التي وُزِّعَتْ شهرياً عام 1979، حيث تجاوزت الآلاف، وهذا مؤشّر على أن جيلاً من القُرَّاء العرب وجدوا ضالتهم في أعمدتها المُختلفة التي تخاطب شتّى الأذواق وتجيب عن أسئلتهم وتروي فضولهم في كلّ مجال.

بمواكبة الأحداث والتركيز على القضايا العربيّة، والأسبقية إلى الأولويات استطاعت مجلّة «الدوحة» استقطاب الفريقين؛ فريق الكُتَّاب الذين وجدوا الميدان الملائم لإفراغ طاقاتهم الفكريّة، وفريق القُرَّاء الذين اختلفت توجُّهاتهم وتطلُّعاتهم، وفي مجلّة «الدوحة» وجد كلّ فريق مشربه.

وخلال الفترة التي كنت رئيساً لمجلّة «الدوحة»، عملت المجلّة بتميُّز في التحرير وتصاعد في جودة الأداء ومواكبة لذروة الحدث الراهن وتضافرت جهود طاقمها الدؤوب والمتواضع، وتوافدت إليها الأقلام الخلَّاقة فيما يُشبه خلية النحل، وهذا الفضل يعود بمجمله قبل مجلّة «الدوحة» إلى القيادة الحكيمة في قطر ذاتها وسياستها الشفّافة في استقطاب المُفكِّرين، واحتضان العقول النيرة حتى صارت قطر أرخبيلاً تجتمع إليه روافد المُثقَّفين العرب، وملتقىً يجتمع فيها شمل العقول العربيّة والعالميّة من شتَّى البلدان.

إنّ الواقع المعاش لا يقبل الفراغ، وما يتبخَّر من الطاقاتِ العربيّة يفترض أن يكون سحاباً لقطر والعرب، ومع ظهور الطفرة من الإعلام الجديد «الميديا»، التي أظهرت قدرات ليست عادية، كل ذلك يفرض على القائمين والمهتمين بالشأن الثقافيّ، رعاية الشباب المُثقَّفين والإعلاميين الناشئين، وتقويم عودهم الغضّ، وتوجيه بوصلتهم التوجيه السليم، وتلقّي أفكارهم الجديدة بصدورٍ رحبة، لبناء رؤية تنمويّة ثقافيّة عربيّة تليق بتاريخهم وبدورهم الثقافيّ العربيّ والعالميّ.

رئيس التحرير

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي
نور الهدى سعودي

التنفيذ والإخراج
رشا أبوشوشة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)



ثـقـافـيـة شـــهــريــة

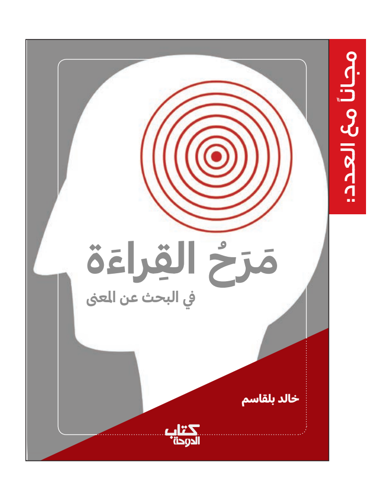
العدد 149

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وتسعة وأربعون
رجب 1441 - مارس 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـــدوحــــة - قــــطـــــر

صـدر العــدد الأول في نـوفمبر 1969، وفي يـنـايـر 1976 أخـذت توجهها الـعــربي واسـتمـرت في الــصـدور حتـي يـنـايـر عــام 1986 لـتـسـتـأنـف الــصــدور مـجــدداً في نـوفـمـبر 2007.





الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمــــــيـــركـــــا	100 دولار
كــنـــدا وأستـرالـيـا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسـل قيمة الاشــتراك بموجب حـوالة مصـرفية أو شـيك بالريال القـطـري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسســة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقـط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسـة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسـة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

في هذا العدد



تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |



حوارات | نصوص | ترجمات





لوحة سريالية بألوان الاحتلال، والدولار

صفقة القرن

حظيت القضية الفلسطينية بأهمِّية خاصّة ضمن نسق السجالات العامّة، في المجال التداولي الفرنسي، خلال العقود الأخيرة: إدغار موران، جاك دريدا، جيل دولوز، آلان باديو... وكان لهم دور كبير في التصدّي للمزاعم الإسرائيلية، ودعم القضية الفلسطينية، بوصفها قضية إنسانية عادلة قبل كلّ شيء. اليوم، ومن منظور العدالة التاريخية والإنسانية للقضية، تشكِّك مجموعة من الرموز الفكرية والقوى الثقافية الفرنسية في مصداقية وفاعليّة العرض الذي قدَّمته الولايات المتَّحدة الأميركية تحت مسمّى «صفقة القرن»، لحلّ الصراع بالمنطقة، من خلال تسليط الضوء على الطابع الاقتصادي المتحكِّم في إنتاج هذه الصفقة. بالإضافة إلى ذلك، يتم التركيز على رغبة قوى الضغط الإسرائيلي في إحياء مقولة «الذنب الغربي» في تنافٍ تامّ مع الشرط التاريخي والإنساني للقضية. فما هي مواقف المثقَّفين والكتاب الفرنسيين إزاء القضية الفلسطينية، وصفقة القرن؟ وهل لازالت هذه المواقف تعكس الالتزام التاريخي لكبار المفكّرين بشرعية القضية الفلسطينية، ونقدهم لاستغلال مقولة «ذنب الغرب» في توجيه البنيات اللاشعورية الأوروبية؟ وأيّ مستقبل لهذه الصفقة، في تفاعلها مع الشروط الاقتصادية لإنتاجها؟



ارتبطت هذه المواقف بقوى اليسار الفرنسي، بشكل رئيس، بالتوازي مع دعمهم لقضايا الهجرة واللجوء والأجانب، ونقد ظاهرة الإسلاموفوبيا

إدغار موران ▲

«لا يمكن فهم القضية الفلسطينية خارج (عقدة) الذنب الأوروبي تجاه اليهود بعد المحرقة؛ لهذا، يظلّ احتلال الأراضي الفلسطينية تعويضاً غير عادل لهذه الفئة»، تلخّص العبارة السابقة الموقف العامّ للفيلسوف والمفكّر الفرنسي «إدغار موران»، من الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي. في الواقع، يعكس هذا التصوُّر، كذلك، توجُّهاً عامّاً لدى بعض النخب الفرنسية لتجاوز النضال الفكري «التقليدي» في سبيل القضية الفلسطينية، نحو قيادة حركات، ومنشورات، وتوقيعات، وحملات لتوعية العموم والنخب السياسية الوطنية بضرورة التدخُّل الدولي للفصل في الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، وردّ الاعتبار للهويّة الفلسطينية التي تعبّر، في نهاية المطاف، عن جزء من الهويّة الإنسانية المستلَبة والمهمَّشة؛ بل منهم مَنْ زار الأراضي الفلسطينية، وقدَّم ندوات ومحاضرات للتعبير عن دعمهم اللامشروط لعدالة القضية الفلسطينية (آلان باديو، على سبيل المثال). على العموم، ارتبطت هذه المواقف بقوى اليسار الفرنسي، بشكل رئيس، بالتوازي مع دعمهم لقضايا الهجرة واللجوء والأجانب، ونقد ظاهرة الإسلاموفوبيا. وإلى اليوم، لازالت القضية تحظى بدعم واسع النطاق ضمن المجال التداولي المحلّي، والإقليمي؛ لهذا، لن تسهم «الصفقة الإسرائيلية-الإسرائيلية»، كما يطلق عليها كبير صحافيِّي جريدة لوفيغارو الفرنسية «تيري أوبرلي - Thierry Oberlé»، إلّا في تقوية موقف النخب الملتزمة، والكشف عن الرهانات الاقتصادية المحرِّكة لـ«صفقة القرن».

انتقدت مختلف الصحف والمكوّنات الثقافية الفرنسية تهميش الجهة الفلسطينية ضمن مسار مفاوضات السلام، الذي عبَّرت عنه «صفقة القرن». صحيح أن رهان تحقيق الأمن والاستقرار في المنطقة يقتضي التعجيل بتسوية سلمية للصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، إلّا أن الصفقة الأخيرة تدلّ على أنه «بعد فشل التفاوض مع الفلسطينيين، أصبح الإسرائيليون يناقشون خطّة السلام فيما بينهم» (بتأطير أميركي)، كما يقول «تيري أوبرلي»، دون الأخذ بعين الاعتبار مصالح الشعب الفلسطيني.

شكَّك الفيلسوف، وعالم السياسة الفرنسي «لوك فيري» في إمكانية نجاح الصفقة؛ من منطلق الرفض الفرنسي (والعالمي) لقرارات «ترامب»، كما أن عدم إشراك الجانب الفلسطيني لم يُكسِب هذه الصفقة المشروعية السياسية المرجوة لتحقيق السلام. مع ذلك، الأمر الوحيد المهمّ، بالنسبة إلى «فيري»، هو حجم الاستثمارات المزمع تنفيذها، والتي ستنعكس، إيجاباً، على تنمية المنطقة. نتيجة لهذا، يظهر أن «فيري» لا يرفض الصفقة من حيث المبدأ، بل يرفض فكرة أن تأتي من شخص «ترامب» وحاشيته، مادامت ستعزِّز مسلسل السلام بالمنطقة. والواقع أن تصريحاته لإحدى القنوات الإسرائيلية تبيِّن، بالملموس، بعض التحيُّز لصالح «الصفقة»؛ كما لو أنها الحلّ الوحيد للصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، بالنسبة إليه، إذا ما تَمّ قبولها من قِبَل الفلسطينيين؛ نظراً لما تعد به من تنمية، وتطوُّر اقتصادي لصالحهم.

من جانب آخر، ركَّز العديد من المهتمّين بالمجال التداولي الفرنسي على ادِّعاءات «ترامب» حول جعل القدس عاصمة

للدولة الفلسطينية، في المستقبل. في الظاهر، تحافظ الصفقة على القدس عاصمةً لإسرائيل، في حين تجعل من القدس الشرقية عاصمة للدولة الفلسطينية. يتعلَّق الأمر، من جديد، بمقولات المركز والهامش: ربط القدس- بحمولتها التاريخية، والدينية- بالوجود الإسرائيلي، وجعل هوامش القدس تابعة للدولة الفلسطينية. يعكس هذا التصوُّر ضرباً للسيادة الفلسطينية على القدس، في ظلّ عدم وجود أيّ ضمان مستقبلي لأن تسيطر إسرائيل، كلّيّاً، على المدينة. وبهذا، يجب الاعتراف بأن الصفقة تجرِّد الفلسطينيين من أيّ حقّ في السيادة على القدس، أو جعلها عاصمة للدولة، وكلّ حديث عن عاصمة لدولتَيْن اثنتَيْن (الفلسطينية والإسرائيلية) خالٍ من الصحّة.

وفي حديثه عن تأثير «صفقة القرن» على الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، بأرض الواقع، يعترف الكاتب والمتخصِّص في شؤون «الشرق الأوسط» «ستيفان أمار - Stéphane Amar» بأن «خطّة السلام (المزعومة) ما هي إلّا باب مفتوح لضمّ إسرائيل مستوطناتِها في الضفّة الغربية»؛ الضمّ الكلّي لهذه المستوطنات في المستقبل، فمادامت إسرائيل تتفوَّق عسكرياً وديموغرافياً، فإن الرهان على الصفقة من أجل ضمان إعادة انتشار الإسرائيليين سيأخذ سنوات، لكن نتائجه ستظلّ ثابتة، بناء ما يسمّيه «ستيفان أمار» بـ«القوّة الصلبة» بالمنطقة؛ لهذا، لن تؤثِّر الألوان السياسية والانتخابات المحلّيّة في هذا الوضع، إذ لم تكن ستسير في منحى تقليص مدّة الانتشار، وإحكام السيطرة الكلّيّة، والانتهاء بضمّ الأراضي الفلسطينية إلى الكيان الإسرائيلي، يضيف أمار.

إن ما يزيد من دقّة هذا التحليل وراهنيته، هو تصريحات «ترامب» بخصوص اللاجئين الفلسطينيين. رفض «ترامب» فكرة عودة اللاجئين، وتحدَّث عن إمكانية اندماجهم في بلدان الاستقبال أو بحثهم عن بلد ثالث للاستقرار فيه. تضرب هذه التصريحات في جهود عقود، في سبيل التأكيد على حقّ العودة، وتسعى إلى تقليص الساكنة الفلسطينية، بالموازاة مع رفع الكثافة الديموغرافية للإسرائيليين، في إطار مشروع الانتشار وضمّ المستوطنات.

في تقرير خاصّ لـ«المؤسَّسة المتوسّطية للدراسات الاستراتيجية بفرنسا»، تمّ التركيز على الطابع الشخصي، والطابع الاستراتيجي للصفقة. يتعرَّض «ترامب» لموجة نقد قويّ داخل أميركا، والأمر نفسه بالنسبة إلى «بنيامين نتانياهو». تبعاً لذلك، تصبح صفقة القرن الحلَّ الوحيد لـ«ترامب»، ونتانياهو من أجل ضمان بقائهما في الحكم، من خلال حَلٍّ واحدٍ من أطول النزاعات الإنسانية، والسياسية في التاريخ المعاصر. ولا ننسى أن التضخيم من حجم المقترح المقدَّم في وسائل الإعلام، وتسميته المستهلكة، ما هو إلّا محاولة يائسة من الرجلَيْن لصرف اهتمامات الناخبين الأميركيين، والقضاء الإسرائيلي عن القضايا الاجتماعية، والاقتصادية المحلّيّة، والأمل في أن تستطيع «الشعبوية»، مرّةً أخرى، من اللعب على اللاشعور الجمعي، وإعادة سيناريو سنة 2016.

ركَّز المفكِّر الفرنسي «كزافييه غينارد - Xavier Guignard» على الطابع التسليعي والتسويقي للقضية الفلسطينية، من خلال «صفقة القرن»؛ فتحديد 50 مليار دولار للتخلّي عن الحقوق السياسية، والتاريخية الفلسطينية عبارة عن لوحة سريالية بألوان الاحتلال والدولار والدبلوماسية القديمة؛ لذا، لا يعدو الأمر أكثر من تحايل على الحقوق الفلسطينية، تحت ثوب مساعدة الفلسطينيين لتحقيق السلام والازدهار، وانتصاراً لديبلوماسية القوّة القائمة التي يقودها «ترامب» خلال السنتَيْن الماضيتَيْن؛ نتيجة لذلك، نجحت هذه الديبلوماسية في إعطاء شرعية أكبر للوجود الإسرائيلي، بالتزامن مع تقوية الموقف السياسي الأميركي في ظلّ ظرفية اقتصادية حرجة تعرف ولادة أقطاب إقليمية جديدة (الصين، الهند، روسيا...).

إن مشروع صفقة القرن لا يهدف، بالأساس، إلى خدمة رهان تحقيق السلام بالمنطقة، ولا إلى إسكات الفلسطينيين بوعد تقديم 50 مليار دولار من أجل تحقيق التنمية وإعادة بناء الدولة، بل يروم إلى خدمة (أجندات) الطرف القوي (إسرائيل)، من خلال نفي الشرط التاريخي، والسياسي لوجود الفلسطينيين، وإسقاط المقولة الكونية للقدس كعاصمة لمختلف الأديان الإنسانية، وضمان «محلّيانية القضية»، بلغة «إدغار موران». وكلّ نفي للحقوق التاريخية والمدنية للشعوب، هو إجهاض للسلام وللأمل في التعايش، والتسامح الكوني.


لوك فيري ▲



كزافييه غينارد ▲

يظهر، إذن، أن مواقف المثقَّفين والمهتمِّين بالقضية الفلسطينية، في المجال التداولي الفرنسي، لم تنفصل عن مواقف النخب المحلّيّة إزاء قضايا الهجرة واللجوء، والإسلاموفوبيا والأجانب. لقد انقسمت إلى اتِّجاهَيْن اثنَيْن يعكسان طبيعة الجدل الدائر، اليوم، حول التوجُّهات السياسية، والاجتماعية العامّة التي تحكم التعاطي مع القضايا الإقليمية، والمحلّيّة الشائكة، في فرنسا، كما في باقي دول الاتِّحاد الأوروبي: الاتِّجاه الأوَّل، يعبِّر عنه موقف اليمين المتطرِّف المعادي للأجانب، والمهاجرين، والمسلمين؛ والذي دافع العديد من أنصاره عن صفقة القرن؛ ليس بهدف خدمة القضية الفلسطينية أو إيجاد حلّ للصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، بل لصرف اهتمامات الناخبين عن القضايا الوطنية، والمحلّيّة، واستمالتهم في الانتخابات المستقبلية من منظور شعبوي، بالأساس. والثاني، يعكسه موقف العديد من قوى اليسار، وبعض المفكِّرين والفلاسفة الملتزمين الداعمين لشرعية القضية الفلسطينية منذ عقود، والذين عبَّروا- من خلاله- عن رفض الصفقة من منطلق عدم شرعيَّتها الإنسانية، والسياسية، وعدم الثقة في المزاعم الشعبوية. حريٌّ بالذكر أن هؤلاء النخب هم من يدافعون عن حقوق المهاجرين واللاجئين، ومن سبق لهم أن اعتبروا ما يقع في غزة «عاراً»، بالضرورة، كما يصفه الأنثروبولوجي والمؤرِّخ «إيمانويل تود - Emmanuel Todd». بطبيعة الحال، يمثِّل التيّار الأخير الاتِّجاه المهيمن على النقاشات السياسية والعمومية حول القضية الفلسطينية، إلّا أن انتشار ظاهرة الشعبوية، وزواج الاقتصاد بالسياسة، وصعود اليمين المتطرِّف قد يقلب الوضع في قادم الأيّام.

لازالت ظاهرة الشعبوية مهيمنة على شروط إنتاج الفعل السياسي في العالم المعاصر. ولازالت هيمنة الاقتصادي على السياسي تعيد تنظيم موازين القوى الإقليمية، والدولية؛ لهذا، تُعَدّ «صفقة القرن» نتيجة حتمية لهذه التحوُّلات الدولية، والتي تجعل من المدخل الاقتصادي والتسليع الاستراتيجي حلاًّ سحرياً وسريالياً للقضايا الشائكة. والخوف، في المستقبل، من أن ينتقل السيناريو إلى معادلة أكثر حدّةً للمهاجرين والأجانب في أوروبا، والتفكير في «صفقات» جديدة لعرقلة مسلسل عقود من سياسات الاندماج الاجتماعي، والثقافي. ■ **محمَّد الإدريسي**

امتثال لخطاب الكراهية وتنكُّر للحقّ الفلسطينيّ

فيروس طروادة الجديد!

يركِّز ديفيد إغناطيوس الروائي الأميركيّ صاحب رواية «كتلة أكاذيب» اهتمامه على قراءة خطاب «ترامب» ومواطن القوة التي يعتمد عليها في خطابه، في مقال في الـ«واشنطن بوست» 29 يناير/كانون الثاني 2020، ففي مجمل النصّ الكثيف للخطّة ثمّة سؤالٍ صارخٍ وغير مُعلَن للفلسطينيّين: إذا رفضتم هذه الصفقة التي تعتقدون أنها سيئة، فما الذي ستحصلون عليه بدلاً منها؟ ويرى أن عبارة «ترامب» «إمّا أن تقبل أو ترفض» تتضمَّن رسالة للفلسطينيّين مفادها بأنه بعد ثلاثة عقودٍ من رفض عروض أفضل أنتم مُعرَّضون لخطر أن يتخلّى عنكم العرب الذين سيذهبون إلى التطبيع مع إسرائيل حتى لو قال الفلسطينيّون لا. وحسب أغناطيوس، فالتطبيع المرتقب هو أحد مواطن القوة التي بدا أن «ترامب» يستند إليها في خطابه.

منذ ثلاث سنوات أعلنت الإدارة الأميركيّة أنها بصدد إعداد مبادرة للسلام بين الفلسطينيّين والإسرائيليّين، وخلال هذه المدّة كانت تظهر بين الحين والآخر تسريبات وتكهنات بشأن المبادرة، غير أن ثمّة مواقف ومؤشّرات كانت تنذر بطبيعة المبادرة التي يعدّها فريق «ترامب» بقيادة مستشاره وصهره جاريد كوشنر، وبدا ذلك في تلك المواقف الأحادية التي اتخذتها الإدارة الأميركيّة، مثل إيقاف المساعدات، وإغلاق مكتب بعثة منظّمة التحرير الفلسطينيّة في واشنطن، وكان أبرزها على الإطلاق نقل السفارة الأميركيّة إلى القدس.

لذلك لم يكن إعلان «ترامب» عن محتوى «صفقة القرن» في الـ 28 من يناير/كانون الثاني الماضي مفاجئاً نوعاً ما بالنظر إلى الوقائع التي سبقت إعلان الصفقة، بالإضافة إلى وجود تاريخ طويل من التحيُّز الأميركيّ لمصالح إسرائيل. وقد تضمَّنت خطّة الرئيس «ترامب» الدعوة إلى إقامة دولة فلسطينيّة في الضفة الغربية وغزّة؛ وأن تكون القدس، بما في ذلك مدينتها القديمة، عاصمة إسرائيل المُوحَّدة؛ وأن تضمّ إسرائيل جميع المستوطنات، فضلاً عن وادي الأردن. ممّا يعني إنشاء دولة أرخبيل فلسطينيّة غير متاخمة يحيط بها بحر من الأراضي الإسرائيليّة، كما يذكر ناثان ثيرال الباحث في مجموعة الأزمات الدوليّة في مقالٍ بعنوان: «خطّة ترامب للسلام في الشرق الأوسط تكشف الحقيقة البشعة» في الـ«نيويورك تايمز». يعترض ثيرال على وصف الصفقة بأنها تمثِّل انفصالاً خطيراً عن عقودٍ من السياسة الأميركيّة والدوليّة. ويتساءل «هل الخطّة حقّاً هي نقيض النهج الطويل الأمد الذي اتّبعه المجتمع الدوليّ إزاء الصِّراع؟ أم أن هذا النهج هو في الواقع نهجٌ منطقيٌّ؟»، ويستعرض بإيجاز تاريخ المبادرات والصفقات السابقة التي كانت تعطي أولوية للمصالح اليهوديّة على المصالح الفلسطينيّة وصولاً إلى صفقة «ترامب» التي وصلت في توافقها مع المطامع الإسرائيليّة إلى حَدِّ التطابق، وكأنها تكافئ الإسرائيليّين وتحفِّزهم على بناء المستوطنات وتجريد الفلسطينيّين من ممتلكاتهم. فالصفقةُ الأخيرة لا تمثِّل انفصالاً جوهرياً عن الماضي، بل إنها تكتفي بوضع اللمسات الأخيرة على منزلٍ أمضى المُشرِّعون الأميركيّون، من الجمهوريّين والديموقراطيّين على حَدٍّ سواء، عشرات السنين في المساعدة على بنائه».

ومع ذلك، فلا جدال في أن إدارة الرئيس «ترامب» تعتمد نهجاً مُتعجرفاً في معالجة القضايا المتصلة بعلاقاتها الخارجية مع الدول والهيئات والمُنظَّمات، وهذا ما يلتفت إليه دانييل لاريسون في مقال نُشر بمجلّة «المحافظ الأميركيّ - The American Conservative» في الثاني من فبراير/شباط الماضي بعنوان «يطلقون إنذاراً ويُسمّونه السلام»، حيث يؤكِّد على وجود خيطٍ مشترك يربط بين أغلب مبادرات السياسة الخارجيّة التي تبنتها إدارة «ترامب» يتلخّص في مطالبة الجانب الآخر بأن يتخلّى عن كلّ شيء، ثم يشعر بالامتنان لإذلاله، معتبراً أن خطّة «ترامب» هي خطاب كراهية مكوَّن من 180 صفحة موجَّهة من الأميركيّين (والإسرائيليّين) إلى الفلسطينيّين، ويعتقد لاريسون أن الإدارة الأميركيّة غير راغبة في التوصل إلى تسوية عن طريق التفاوض، بل إنها تريد أن تحصل على ذريعة لاتخاذ إجراءات عقابية ضدّ الفلسطينيّين.



إذ يُشبِّه الخطّة بفيروس حصان طروادة الأكثر خبثاً في عالم البرمجيات الذي لا يمكنه تنفيذ مهمّته الشنيعة إلّا من خلال خداع المُستخدم في التجاوب معه

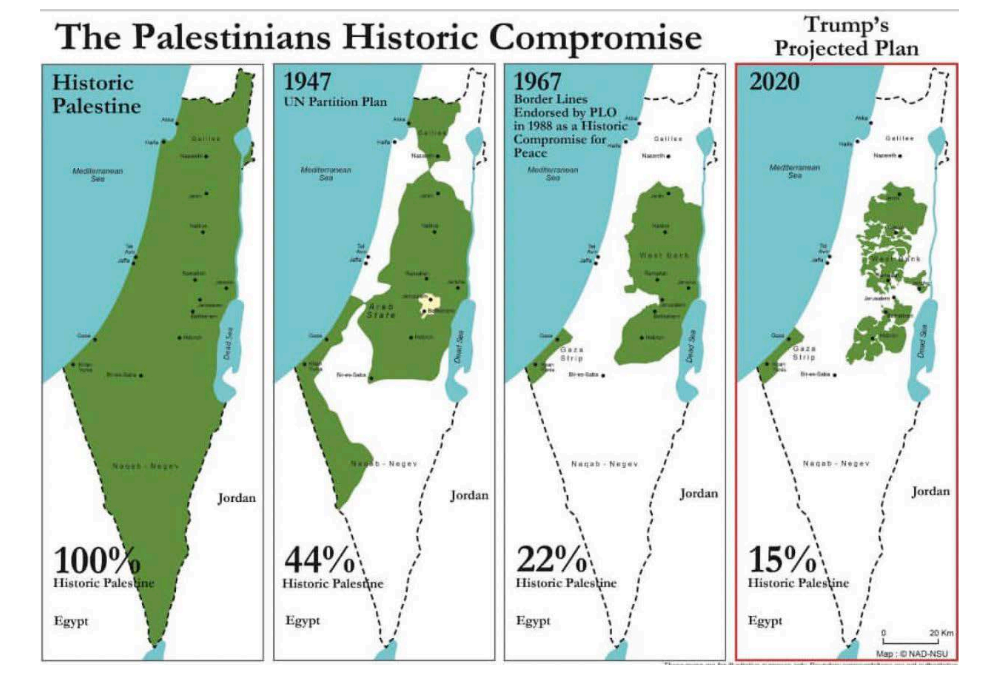
ونتيجة لهذا الخطاب وتجاوز الخطّة للاتفاقات والقرارات الدوليّة، فقد سارع الكثير من الخبراء والكُتّاب إلى رفضها وفضح ما انطوت عليه من مواد وبنود عنصرية تماهت كلّيّا مع المنظور الإسرائيليّ بصفاقةٍ لا نظير لها، والتنكُّر لكلّ نضال الشعب الفلسطينيّ ومحنته المستمرة على مدار عقودٍ طويلة. على سبيل المثال كتب الباحث الإسرائيليّ والمحاضر في معهد شالوم هارتمان ميخا غولدمان مقالاً بعنوان «العيوب الثلاثة الجوهرية في رؤية ترامب للسلام» نُشر في الـ«نيويورك تايمز» 29 يناير/كانون الثاني 2020. يرى غولدمان أن «الصفقة النهائية» ليست صفقة، وليست نهائية، لأنها تعاني من عيوبٍ جوهرية، الأوّل، التناقض بين ادعاءاتها وتوقّيتها: يزعمون إنها ستغيِّر التاريخ، لكنها تأتي قبل شهرٍ واحد فقط من الانتخابات الإسرائيليّة، وتخدم هذه السياسة، ثانياً هناك عدم تطابق بين الهدف المُعلَن من الخطّة والأطراف الفاعلة التي ستقوم بتطبيقها، فالفلسطينيّون ليسوا شركاء كاملين في تنفيذها، ثالثاً أن الخطّة لا تفي بالحَدّ الأدنى من شروط الفلسطينيّين. ومن هنا يعتقد غولدمان أن إنجاح هذه الصفقة مرهونٌ بإعادة النظر في بنودها، فلا يمكن تصوُّر أن الفلسطينيّين قد يرغبون في الاعتراف بالسيادة غير المسلمة على أي جزء من الأرض المُقدَّسة؛ لأن التوافق مع إسرائيل سوف يكون تنازلاً دينياً، والتخلّي عن «حق العودة» سوف يكون تنازلاً وطنيّاً، فالقدس الشرقية وحقّ العودة هما أكثر المُعتقدات قداسةً، ويشكّلان جزءاً من الهويّة الفلسطينيّة.

وإذا كان غولدمان يشدِّد على ضرورة منح خطّة «ترامب» فرصة، والبناء على بعض عناصرها الإيجابية من خلال إجراء تعديل بنودها، فإن الباحث الفلسطينيّ خالد الجندي أستاذ الدراسات العربيّة بجامعة جورج تاون يحذِّر في مقالٍ بمجلّة «الشؤون الخارجية - foreign policy» من التعاطي معها، إذ يُشبِّه الخطّة بفيروس حصان طروادة الأكثر خبثاً في عالم البرمجيات الذي لا يمكنه تنفيذ مهمّته الشنيعة إلّا من خلال خداع المُستخدم في التجاوب معه. فللوهلة الأولى -كما يقول- يبدو أن الخطّة تتمتَّع بجو معقول إذ تتحدَّث عن حلّ الدولتين والتعهُّد باستثمار غير مسبوق بقيمة خمسين مليار دولار، وترد حتى عبارة «رأس المال الفلسطينيّ» و«القدس» إلى جانب قشرة رقيقة من المقبولية، لكن في العمق هناك برنامج أكثر غدراً تمّ تصميمه للتخلّص من حلّ الدولتين الحقيقيّ وتطبيع الاحتلال الدائم وضم الأراضي ضمن واقع الدولة الواحدة الواقعية. «فالتهديد الحقيقيّ للسلام ليس ما إذا كانت خطّة «ترامب» سوف تفشل، بل ما إذا كانت ستنجح. وكما هو الحال مع فيروس طروادة، فإن أفضل وسيلة لتجنُّب الضرر هي عدم قبول البرنامج في المقام الأوّل».

ومن جانب آخر، يركِّز ديفيد إغناطيوس الروائي الأميركيّ -صاحب رواية «كتلة أكاذيب» التي تحوَّلت إلى فيلم بالعنوان ذاته، بطولة ليوناردو ديكابريو عام 2008 -، اهتمامه على قراءة خطاب «ترامب» ومواطن القوة التي يعتمد عليها في خطابه، في مقالٍ في الـ«واشنطن بوست» 29 يناير/كانون الثّاني 2020، ففي مجمل النصّ الكثيف للخطّة التي أعلن عنها «ترامب» كان ثمّة سؤالٌ صارخ وغير مُعلَن للفلسطينيّين: إذا رفضتم هذه الصفقة التي تعتقدون أنها سيئة، فما الذي ستحصلون عليه بدلاً منها؟ ويرى أن عبارة «ترامب» «إما أن تقبل أو ترفض» لا تُعبِّر عن الجانب الحاد لمطلب «ترامب»، بل إنه يقول للفلسطينيّين بعد ثلاثة عقودٍ من رفض عروض أفضل أنتم مُعرَّضون لخطر أن يتخلَّى عنكم العرب الذين سيذهبون إلى التطبيع مع إسرائيل حتى لو قال الفلسطينيّون لا. وحسب أغناطيوس فالتطبيع المُرتقب هو أحد مواطن القوة التي بدا أن «ترامب» يستند إليها في خطابه.

ولذلك ينظر إغناطيوس إلى خطّة «ترامب» بوصفها لعبة ضغط ضدّ الفلسطينيّين، ويبدي خشيته من نجاحها إذا أخذت وتيرة التطبيع تتسارع من قِبل بعض الدول العربيّة التي أبدت نوعاً من القبول بالخطّة الأميركيّة سأماً من رفض الفلسطينيّين للمبادرات السابقة.

ومن هذه الزاوية يأتي مقال الروائي المصري والأستاذ بكلية دارتموث الأميركيّة عز الدين فشير المنشور في الواشنطن بوست في السابع من فبراير/شباط 2020 بعنوان «لماذا رفض الفلسطينيّون خطّة ترامب للسلام؟». إذ يشير بدايةً إلى أن رفض الفلسطينيّين لصفقة «ترامب» وعروض السلام السابقة لا يعني افتقارهم إلى البراغماتية، وأن حلّ الصّراع العربي - الإسرائيليّ، أو حتى إدارته، قد يستحيل بدون فهم حقيقيّ لدوافع الفلسطينيّين وسلوكهم، فقد سبق للفلسطينيّين القبول بقرار مجلس الأمن رقم (242) عام 1967، واتفاقيات أوسلو عام 1993، التي لم تعدهم سوى بأكثر من 22 % من أرض فلسطين التاريخيّة، فلماذا يقبلون بعض عروض التسوية ويرفضون البعض الآخر؟ ثم يجيب بأن هناك ثلاثة أمور يحرص عليها الفلسطينيّون: الشعور بالإنصاف، والأمل في العيش بحرّيّة في دولة ذات سيادة خاصّة بهم، وما يجري على الأرض من تطوُّرات. وبالرغم من حالة الرفض التي قُوبلت به الخطّة عربيّاً ودوليّاً، ومعارضة مجموعة كبيرة من أعضاء الكونغرس الأميركيّ، إلّا أن فشير يبدي تشاؤماً شديداً تجاه ما قد يترتَّب عليها من نتائج، ولعَلّ أهمّها أن تغدو خطّة «ترامب» مجرَّد تصريح أميركيّ لإسرائيل بضم 30 % من أراضي الضفة الغربيّة، كما أعلن رئيس الوزراء الإسرائيليّ بنيامين نتانياهو، وبالتالي يكون «ترامب» وكوشنر قد نجحا في دفن حلّ الدولتين وإلقائنا نحو حلّ الدولة الواحدة التي تكون إسرائيل صاحبة السيادة العمليّة على المساحة الواقعة بين نهر الأردن والبحر المتوسّط، ويعيش في كنفها ملايين من الفلسطينيين دون حقوق سياسيّة أو مدنيّة. ■ **ربيع ردمان**




دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
زيغمونت باوْمان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
الأدبُ الرَّقميّ
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّمُ!


الدوحة


الدوحة
الحياة اللامتوقّعة للأماكن

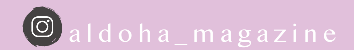

الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!

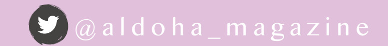

الدوحة
مواقف المثقّفين
الفقدان الطوعي للحميمية!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
التذوُّق الأدبيّ


Doha Magazine


aldoha_magazine


@aldoha_magazine

صفقة أم فضيحة، أم تكريس لمرحلة الجريمة واللاعقاب؟!

صفقاتهم العاثرة أم صفقاتنا الخاسرة؟

لا أدري أيّهما أجدر بالاستغراب: إعلان الرئيس ترامب عن «صفقة القرن» أم دهشة بعضنا أمام ذلك الإعلان؟ ولا أدري أيّهما أجدر بصفة الفضيحة: إعلان القيصر الأميركيّ؟ أم براءة أولئك الذين ظلّوا يُعوِّلون على واشنطن كي تلعب دور «الوسيط النزيه في محادثات السلام في الشرقِ الأوسط»؟!



آدم فتحي

مَرَّ اليوم قرنٌ وثلاث سنوات على تلك الرسالة التي أصبحت معروفة في تاريخ العالم باسم «وعد بلفور»، والتي توجَّه بها أرثر جيمس بلفور إلى اللورد روتشيلد، بتاريخ 2 نوفمبر 1917، مؤكّداً له باسم حكومة الملكة تعاطف بلاده وتعهُّدها بمنح الشعب اليهوديّ وطناً قوميّاً في فلسطين!

الواقعة دخلت التاريخ لكنّ نتائجها ما انفكّت تصنع التاريخ! ولولا بشاعة الأمر لقلنا إنّ من الطريف أن ينعقد بعد ثلاث سنوات من تلك الرسالة مؤتمرٌ ضمَّ أربعين موظّفاً بريطانيّاً سامياً، دعا إليه وزير المُستعمرات البريطانيّ في ذلك الوقت، وينستون تشرشل، مُطلقاً عليه في سخريته المعهودة اسم «مؤتمر الأربعين حراميّاً»!

استخفَّ عربٌ كثيرون بهذا «الوعد» في وقته، وقالوا «إنّه لن يمرَّ». كان سكّان فلسطين يناهزون 750 ألف نسمة، حسب إحصائيّات تلك الفترة، فرجّح الكثيرون أنّ الديموغرافيا ستتكفّل بتحويل هذا «الوعد» إلى بُخار! ثمّ اتّضح خطأ هذا الرأي. وها هو الرئيس الفلسطينيّ محمود عباس لا يجد في ردّه على «صفقة القرن» الترامبيّة غير استحضار ذلك «الوعد إيّاه» مؤكّداً في كلمة افتتاح أعمال الدورة الثلاثين للمجلس المركزي الفلسطينيّ: «إذا مرّ وعد بلفور لن تمرّ صفقة القرن»! الأمر الذي يضطرّنا إلى استحضار «واقعةٍ» أخرى من تلك التي يبدع التاريخ في اقتراحها علينا... فكلّنا يذكر اتّفاقية «سايكس بيكو» التي تقاسم بواسطتها كبار العالم تركة الإمبراطوريّة العثمانيّة! لكنّ قِلّة يعرفون ربَّما أنّ مارك سايكس، أحد طرفي الاتّفاقيّة، تُوفّي سنة 1918 أي سنةً بعد إقرار وعد بلفور، ضحيّة الأنفلونزا الإسبانيّة (H1 N1)! وقد تمَّ دفنه في تابوت من الرصاص! ولمّا كانت الأنفلونزا الإسبانيّة قريبة ممّا أصبح يُعرف بعد ذلك باسم أنفلونزا الطيور (H5 N1)، فقد اتّصل أحد كبار أطبّاء المستشفى الملكيّ بلندن سنة 2007 بورثة الدبلوماسيّ الراحل، مقترحاً عليهم إخراج الجثّة لأخذ عيّنات قد تساعد الخبراء في إعداد علاج يجنِّب العالم وباءً جديداً! فوافق الورثةُ على ذلك إلّا أنّ الجثّة «لم توافق»، أي أنّها لم تفد الأطبّاء بشيء! وكأنّ الرجل مصرٌّ على أن يظلّ ضارّاً حيّاً وميتاً!

المغزى من كلّ هذا أنّ الاتّفاقيّات السايكسبيكويّة والوعود البلفوريّة لا تنقطع، وهي اليوم لا تمرّر في الاتّفاقيّات أو في الرسائل، بل في القمم والمفاوضات! ومن خلال حروبنا البسوسيّة وانقساماتنا الداخليّة وخلافاتنا البيزنطيّة وتنكيلنا بعضاً ببعض، لكن لا أحد يبدو منتبهاً ولا أحد يريد أن ينتبه إلى شيء من ذلك كلّه!

قرن وثلاثة أعوام من الشهداء والأسرى والجرحى والمُهجّرين والأحلام والخطابة هي الخطابة... ونحن نصرخ «لن يمرّوا...»، بينما هم «يمرّون ويمرّون...» وكأنّنا لا نفهم أو لا نريد أن نفهم الدرس! وكأنّ التاريخ نفسه لا يريد أن يسمح لنا بالاستفادة منه!

فما هي الأبشع؟ صفقاتهم العاثرة أم صفقاتنا الخاسرة؟



وما هي الأفدح: فضائحهم أم فضائحنا؟
على الأمل أن يظلّ حيّاً. لا شكّ في ذلك. وهو حيّ في وجدان الشعوب وعقولهم. إلّا أنّ علينا أيضاً، دفاعاً عن هذا الأمل، أن نحسن التشخيص، وأن نسأل: أين الفضيحة الحقيقيّة؟
لنقل منذ البداية إنّ للفضيحة معناها النبيل حين تتمثَّل في فضح ما يتكتَّم عليه المجرمون.. وهي من هذه الناحية ضروريّة لإيقاظ الروح النقدية وللتخفّف من أثقال النفاق العامّ. وهي من ثَمَّ تصريح وإبانة وإظهار للخفيّ وكشفٌ عن المستور. الأمر الذي يتطلَّب حقّاً الكثير من الجرأة والاستفزاز واللّغة الحيّة النابضة.
مَنَحَ إميل زولا «الفضيحة» بهذا المعنى أوراق اعتمادها الصحافيّة حين نشر صيحته المدوّية «إنّي أتّهم» يوم الخميس 13 يناير 1898 في جريدة «لورور». تماماً مثلما منحها بودلير ورامبو أوراق اعتمادها الشعريّة، تماماً مثلما منحها سقراط ونيتشة أوراق اعتمادها الفلسفيّة، والقائمة أطول من ذلك بكثير.
لقد اكتسب الفعل الفضائحيّ عمقه الفكريّ وشرعيّته الإجرائيّة مع مثل هؤلاء المُبدعين الذين فهموا أنّه تحريك للراكد، وخروج على النمط، وتمرّد على المعياريّة.
مع مثل هؤلاء لم تعد «الفضيحة» تلك النعجة السوداء والعثرة الأخلاقيّة والنشاز الاجتماعيّ الذي تنصب له «الجماعةُ» المشانق في الساحات العامّة، إمعاناً في التظاهر بأنّها على النقيض منه، وبأنّه استثناء بالمقارنة مع سائر إكسسوارات «راحة الضمير الجمعيّ».
راهن زولا بحاضره ومستقبله واتّخذ الفضيحة بهذا المعنى النبيل منبراً لقناعته، لذلك كسب الرهان. وكذلك فعل بورقيبة حين أعاد النيشان إلى الباي، وكذلك فعل سارتر حين رفض جائزة نوبل.
لم ينسج اللاحقون على منوالهم إلاّ بدوا مجرّد «منتحلين» مُقلّدين يبحثون عن البريق بواسطة تهريج لا مصداقيّة له، لأنّهم يصطنعون الفضيحة ويحوّلون وجهتها ويُخْصُونَها، فإذا هي مجرّد حركة استعراضيّة مناقضة تماماً لتلك المُغامرة غير مأمونة العواقب التي تمنح الفعل الفضائحيّ جدارته وفحواه.
لذلك فإنّ ما نراه اليوم هو تجارة مفضوحة بالقيم تنذر بظهور مرض شديد الخطورة ناشئ عن الإفراط، ألمح إلى بعضه مارسيل إيمي، وأفضّل تسميته «العمى عن الفضيحة».
إنّه زمن الجريمة واللاعقاب. وليست العبارة أعلاه عنوان «محاكاةٍ روائيّة»، بل هي العنوان الوحيد المناسب لهذا العصر الوقح، الذي أصبح مجرموه يتبجّحون بارتكاب جرائمهم في منعةٍ كاملة من العقاب وفي استخفافٍ كامل به، بعد أن كان أسلافهم يحاولون على الأقلّ احترام الديكور والإكسسوارات.
ثمّة رائحة نتنة تفوح من كلّ هذا الذي يحدث.
رائحةٌ ظنّ البعض أنّها ذهبت إلى غير رجعة مع آخر حرب عالميّة. لكن يبدو أنّهم تفاءلوا أكثر من اللزوم. والخوف كلّ الخوف أن تتفشّى عدوى الأنظمة الاستبداديّة في الديموقراطيّات العضوض في كلّ بلاد تأخذها العزّة بالجبروت، فإذا هي تستصدر قوانين ومعاهدات وخططاً «بلفوريّة جدّاً» تتبرَّع بناء عليها بما لا تملك أو تبرّئ مجرميها وغاصبيها مسبقاً من كلّ ما قد يرتكبونه في حقّ الآخرين.
إنّها رائحة مقرفة فوق قدرة العقل على التحمُّل.
لكأنّنا أمام العالم وهو يجيف، أو وهو يدشّن مرحلة جديدة، تنقسم فيها الدول من جديد، وبشكلٍ رسميّ ومعلن هذه المرّة، إلى مجموعتين: دول مجرمة وأخرى ضحية الإجرام، دول تخضع للمحاسبة ودول فوق الحساب والعقاب، دول تعيش في عصر الجريمة والعقاب، وأخرى تعيش في عصر الجريمة واللاعقاب.

الفلاسفة العشرة الأكثر تأثيراً في العالم حالياً

كواليس اللائحة

دأبتِ مجموعة مِن المجلّات المُتخصِّصة على إعداد لوائح تضمُّ أسماء المُفكِّرين أو المُثقَّفين أو غيرهم ممَّنْ لهم حضورٌ بارز أو تأثيرٌ قوي في مجال اختصاصهم، معتمدة في ذلك مجموعة من المعايير الكمّية والكيفية المُتعارف عليها دولياً، وكذا بعض تقنيات البحث الميداني. يمكن أن تبدو هذه المُهمَّة سهلة، إلّا أنها في الواقع مُعرَّضة لمجموعة من المزالق التي هي نتيجة لنوعية وطبيعة تلك المعايير والتقنيات وماً يكتنفها من صعوباتٍ وعوائق معرفيّة ومنهجيّة.





مارثا نوسباوم ▲



يورغن هابرماس ▲

لعَلّ اللائحة، موضوع هذا التقرير، والمُتعلّقة بعشرة فلاسفة هم الأكثر تأثيراً في عالم اليوم -حسب المجلّة الفرنسية «Nouveau Magazine Littéraire»[1]-، لا تخلو من هذه الصعوبات والعوائق، بل إن التقديم المُطوَّل للملف الذي خُصّص لعرض هذه اللائحة، يشير بكامل الوضوح إلى ذلك. يكفي أن نتساءل: ما المعيار الأكثر تأثيراً؟، وما خارطة وحدود العالم الحالي كما يقدّمهما هذا الملف، حتى تطفو المشاكل على السطح؟. والتقديم المُوقَّع باسمَي «باتريس بولون - Patrice Bollon» و«أنطوان شامباني Antoine Champagne»، يؤكّد أن هذه اللائحة هي حصيلة لتضافر مصادر متعدِّدة: معطيات «موضوعية»، أرقام القياس البيبليوغرافي وإحصاءات من الويب، حضور الأسماء على قائمة الجوائز الكبرى وفي موسوعات الفلسفة، إضافة إلى استطلاع رأي نخبة من الفلاسفة الفرنسيين.

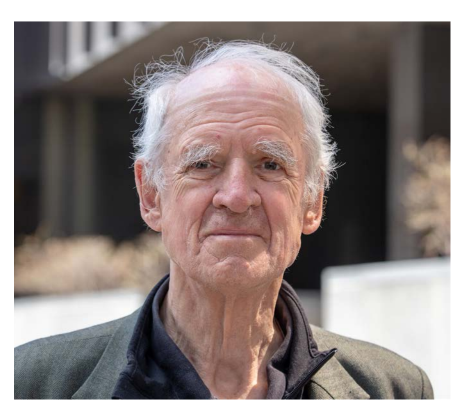
قد يعتقد البعض أن إعداد لائحة من عشرة أسماء لكبار الفلاسفة العالميين حالياً هو أمر يسير، بحيث يكفي تجميع عدد من الخبراء حول مائدة مستديرة وتركيب آرائهم وتعزيزها بمعلومات أخرى متوفِّرة، مثل عدد مبيعات كتبهم، وهالة حضورهم في وسائل الإعلام... فمعظم اللوائح تُعدّ وفق هذه الطريقة. وإذا كان هذا الملف قد اعتمد على استطلاع رأي نخبة من الفلاسفة الفرنسيين، إلّا أنه ينبّه إلى أن الأحكام التي يقدّمونها، مثلها مثل أحكام الخبراء، هي قبل كلّ شيء أحكام شخصيّة، وفي الوقت نفسه تقبل حكم القيمة، شريطة بنائه على أساس «موضوعيّ»، مُستقَى من عناصر معلومة تكون على الأقلّ مُصاغة بوضوح، حتى ولو لم تكن قابلةً كلّيةً للقياس. يتم الإلحاح هنا على أن تكون اللائحة مُبرَّرة ومُقنعة. هنا نصطدم بصعوبة الفصل بين الأيديولوجيا والفلسفة، علماً أن القطيعة «أيديولوجيا/ فلسفة» لم تكن أبداً واضحة، كما نصطدم بتعدُّد الفلسفات وتشعُّبها إلى تيارات متعارضة فيما بينها. لذلك، من الصعب جدّاً اعتماد مبدأ الحياد والموضوعية الخالصة في مجال الفلسفة، أي عدم اتخاذ أي قرار أو موقف بشأن تياراتها. بعض العلاقات العدائية بين الفلاسفة أنفسهم تزيد الأمر تعقيداً. من ذلك مثلاً، أن الفيلسوفة الأخلاقيّة الأميركيّة «مارثا نوسباوم Martha Nussbaum» كتبت مقالاً عن مواطنتها «جوديث باتلر Judith Butler»، تصف فيه رائدة «النوع Genre» بـ«أستاذة المحاكاة الساخرة»، أي أنها ضدّ - فيلسوفة أو أنها ليست فيلسوفة على الإطلاق. تجدر الإشارة أيضاً إلى أن الملف اعتمد معياراً مكمّلاً للائحة، يتمثَّل في مدى ارتباط الفيلسوف برهانات عصره، حتى ولو كان ذلك الارتباط غير المباشر في الغالب، صعباً على الإدراك. وربَّما كان هذا المعيار التكميلي حاسماً في إدراج بعض الأسماء ضمن اللائحة. إن إقرار كفاية (أو عدم كفاية) هذه المعايير يفرض التوقُّف عند التبريرات والمُسوِّغات التي كانت وراء حصر اللائحة.

لقد واجه القائمون على إعداد اللائحة بعض الصعوبات المعرفية والتعابير الإشكالية التي كان من الضروري تجاوزها لتبرير اختيار هذا الفيلسوف أو ذاك. فعبارة مثل «العالم الحالي أو الراهن» أو «الفلاسفة الكبار أو الأكثر تأثيراً» ليست بديهية. إذا كانت صفة «الحالي أو الراهن» لا تطرح أيّة مشكلة، ما دامت تعني الفلاسفة الأحياء فقط، فإن صفة «عالمي» تطرح بعض المشاكل. ذلك أنه، رغم العولمة، فكلّ بلد له تصوُّره الخاصّ حول هذه الصفة. مثلاً، «يورغن هابرماس Jürgen Habermas» معروف جدّاً في أوروبا، رغم أنه لا يُقرأ له إلّا قليلاً، ومع ذلك ينظر إليه على أنه الممثِّل الأبرز للفلسفة الأوروبية في الولايات المتَّحدة. وخلافاً لذلك، فإن

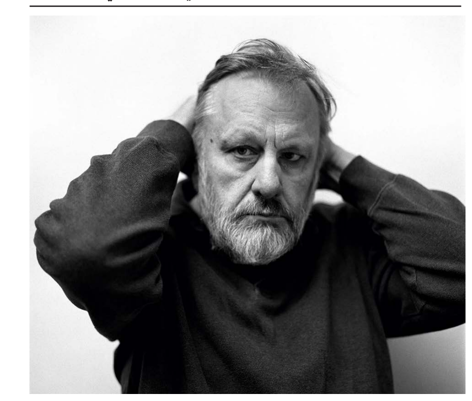
واجه القائمون على إعداد اللائحة بعض الصعوبات المعرفية والتعابير الإشكالية التي كان من الضروري تجاوزها لتبرير اختيار هذا الفيلسوف أو ذاك. فعبارة مثل «العالم الحالي أو الراهن» أو «الفلاسفة الكبار أو الأكثر تأثيراً» ليست بديهية. إذا كانت صفة «الحالي أو الراهن» لا تطرح أيّة مشكلة، ما دامت تعني الفلاسفة الأحياء فقط، فإن صفة «عالمي» تطرح بعض المشاكل



غاياتري شاكرافورتي سبيفاك ▲



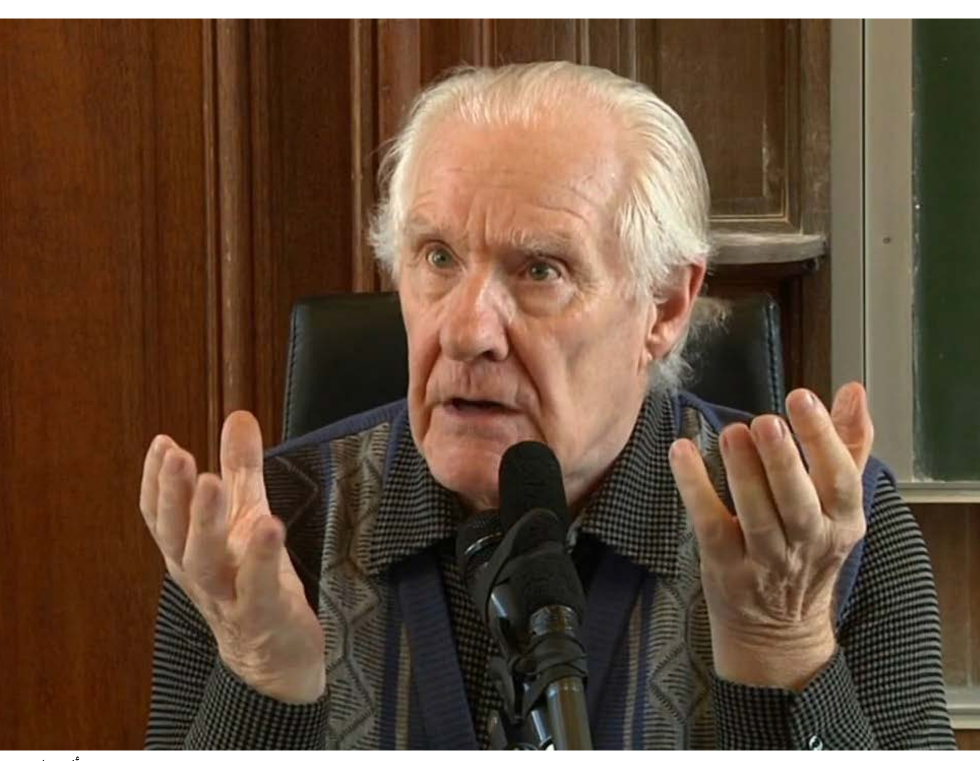
تشارلز تايلور ▲



سلافوي جيجيك ▲



جوديث باتلر ▲



ألان باديو ▲

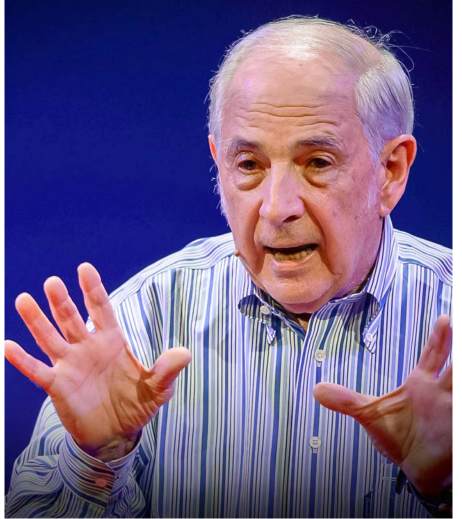
مارثا نوسباوم تكاد تكون مجهولة في أوروبا، في حين أنها معروفة وتحظى بتقدير كبير في الولايات المتَّحدة وفي أميركا الشماليّة، حيث حصلت سنة 2019 على إحدى أكبر الجوائز، وهي جائزة «بيرغروين Berggruen». إن إعداد لائحة ذات مصداقية على الصعيد العالميّ ليس بالأمر الهيّن، إلّا أنه ممكن. كذلك الأمر بالنسبة لعبارة «الفلاسفة الكبار»، فإنها من دون شكّ إشكالية؛ ذلك أن تحديد مَنْ هو الفيلسوف يمكن أن يطرح صعوبات على مستوى التصنيف. ولهذا السبب، تمَّ استبعاد المُؤرِّخين والأنثربولوجيين، وعلماء الاجتماع وعلماء النفس من حقل هذا البحث، باستثناء مَنْ كان يعتبر نفسه فيلسوفاً. إن تداخل الفلسفة مع العلوم الاجتماعيّة منذ نهاية القرن التاسع عشر، يفرض عدم التقيُّد بالتعريف «الاسمي» الضيّق لها. فهابرماس مثلاً، يقدِّم نفسه كـ«فيلسوف اجتماعيّ»، أي كعالم اجتماع وفيلسوف. الشيء نفسه يُقال عن «برونو لاتور Bruno Latour» و«تشارلز تايلور Charles Taylor»، لذلك لم يُستبعَدوا من اللائحة. وعلى أساس هذا المعيار أيضاً لم يدرج اسم كبير مثل «نعوم تشومسكي Noam Chomsky» ضمن اللائحة، رغم كونه المُثقَّف الأكثر حضوراً وذِكراً في العالم. يرجع ذلك إلى أنه، من حيث المهنة، يدرج ضمن قائمة اللسانيين، ولعَلّ جاذبيته تعود إلى نقده للمجتمع والنخب الأميركيّة، ولذلك يمكن اعتباره «داعية» سياسيّاً لا فيلسوفاً بالمعنى الدقيق للكلمة. يمكن أن يطرح نفس المشكل مع كلّ من «ألان باديو Alain Badiou» و«سلافوي جيجيك Slavoj Zizek».إن تبنيهما لـ«الفرضية الشيوعية» والتزامهما بها، جعلهما يحظيان بقدر كبير من الشهرة. إلّا أن ما يميّزهما عن تشومسكي، هو أنهما بالإضافة إلى كلّ هذا، قدَّما أعمالاً فلسفيّة. ذلك أن باديو هو «أب» جيل بكامله من الميتافيزيقيين الفرنسيين والأجانب الذين لا يشاطرونه توجُّهاته السياسيّة وكثيراً ما يتساءلون عن علاقتها بفلسفته. أمّا جيجيك، فهو خير خلف لـ«هيغل»، كما أنه الشارح الأكبر لأعمال «جاك لاكان Jacques Lacan».

الصعوبات نفسها تطرح أيضاً عندما نريد تحديد مَنْ هم الفلاسفة «الكبار» أو «الأكثر تأثيراً». فالقائمون على إعداد اللائحة يعتبرون أن أرقام المبيعات لا تسعفهم في هذا السياق؛ حيث إنه، في حال اعتمادها، سيكون من الضروري وضع الكاتب المكسيكي «دون don» «ميغيل رويز Miguel Ruiz» على رأس اللائحة (نظراً لما حقَّقه من نجاح مؤلَّفه «Quatre accords toltèques» الذي يتربَّع على عرش المبيعات في معظم الدول الغربية). في فرنسا، ربَّما كان يجب تتويج العديد من الفلاسفة المألوفين إعلامياً نظراً لحضورهم المُكثَّف والمُنتظم في مختلف وسائل الإعلام، مثل: «ميشيل أونفراي Michel Onfray»، «فريدريك لونوار Frédé-ric Lenoir»، «شارل بيبان Charles Pépin» و«رافائيل إنتهوفن Raphaël Enthoven»، لكن ومن دون وجود أدنى عداء تجاههم، تمّ استبعادهم من دائرة البحث، لأن فلسفتهم هي، في أسوأ الأحوال، مجرَّد تحريض أيديولوجي، وفي أحسنها، مجرَّد «تنمية ذاتية» أو تكرار تبسيطي للتراث. ولهذا السبب أيضاً استبعدت اللائحة الإسرائيلي «يوفال نوح هراري Yuval Noah Harari»، رغم أنه يعتبر بالنسبة لأغلب المجلّات «أكبر فيلسوف على قيد الحياة».



كوامي أنتوني أبيا ▲





جون سيرل ▲

برونو لاتور ▲

مؤلَّفاته تقدِّم خلاصات تركيبية أو توليفات لبعض القضايا الراهنة، إلّا أنها مجرَّد تشخيص مبسَّط لا يضيف إلى الفكر أي جديد يذكر، على حدّ تعبير شامباني وبولون في تقديم هذا الملف. وقد يمكن، في عمل كهذا، اللجوء أيضاً إلى تقنية القياس البيبليوغرافي، من خلال قاعدة البيانات والمعطيات «سكوبوس Scopus»، المُرتبطة بشركة النشر العلمي المُتعدِّدة الجنسيات «إلسيفير Elsevier»، و«Web of Science»، إلّا أنها غير دقيقة بالنسبة لهذا الموضوع ولا تسعف كثيراً. الشيء نفسه يُقال عن محرِّك البحث غوغل «Google» والمعطيات التي يُقدِّمها. مثلاً، يصعب قياس تشارلز تايلور، حتى مع إضافة كلمة «فيلسوف»، لأنه اسم واسع الانتشار في العالم الأنجلوساكسوني، شأنه شأن «دوران Durant» أو «بوتي Petit»، في فرنسا.

أمام هذه الصعوبات، أخذت اللائحة بعين الاعتبار أيضاً، معيار التتويج بأهمّ الجوائز الدوليّة في الفلسفة والعلوم الإنسانيّة، مثل جائزة «بالزان Balzan»، بيرغروين، «هولبرغ Holberg»، «كيوطو Kyoto»... كما اعتُمد معيار مدى حضور الأسماء في الموسوعات العالميّة للفلسفة، من قبيل «l'Encyclopedia Universalis»، و «l'Internet Encyclopedia of Philosophy»، وكذا الموسوعة الرّقميّة لجامعة «ستانفورد Stanford» التي غدت بدورها مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه. وقد ترتَّب عن اعتماد هذا المعيار المزدوج ضمّ ثلاث شخصيّات إلى اللائحة، بغض النظر عن الأرقام؛ يتعلَّق الأمر بالفيلسوفة الهندية «غاياتري شاكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak»، والأميركي «جون سيرل John Searl» والغاني-البريطاني «كوامي أنتوني أبيا Kwame Anthony Appiah». سبب اختيار الأولى، رغم عدم تداول أعمالها على نطاقٍ واسع، وهي أعمال يصعب فهمها -في الغالب- كما لو كانت مُشفَّرة، هو أنها حاضرةٌ بقوة في قلب النقاشات والقضايا الأساسيّة لعصرنا، وعلى رأسها قضية «الكوني l'Universel»، كما أن اليابانيين توَّجوها بإحدى أهمّ الجوائز الكبرى، هي جائزة «كيوطو». وأمّا جون سيرل، فقد تمّ تفضيله على العديد من ممثِّلي التيار التحليلي، أمثال «صول كريبكه Saul Kripke»، و«توماس ناغل Thomas Nagel»، بالنظر إلى مدى تأثيره الكبير على الصعيد الفلسفيّ، مقارنةً مع الفلاسفة التحليليين الآخرين. وفيما يخص أنتوني أبيا، فقد تمَّ اختياره بعد مسيرة فرز طويلة، حيث كان من الممكن اختيار فلاسفة أفارقة آخرين، مثل السينغالي «سليمان بشير ديان Souleyman Bachir Diagne»، أو الكاموروني «أشيل مبيمبي Achille Mbembe»، أو أيضاً وخصوصاً الغاني «كوازي فيريدو Kwasi Wiredu». ويعود سبب اختيار وتفضيل أبيا إلى حضوره المُتميِّز في الدول الأنجلوساكسونية وأفكاره حول الهويّة التي أضحت أساساً لـ«الفلسفة الإفريقيّة الجديدة» ذات التوجُّه الأنجلوفوني. كما أن عدم إدراج فلاسفة من الشرق الأقصى ضمن اللائحة، يرجع في نظر أصحابها إلى أنه، على عكس الفلسفة الهندية، يظلّ الفكر الآسيويّ، والصينيّ خاصّة، بالنسبة إلى الغربيين، بمثابة «أرض مجهولة terra incognita».

لا يدّعي أصحاب هذه اللائحة أنها نهائية أو أنها المثالية والوحيدة الممكنة. كما يعتبرون أن المعايير التي اعتمدوها ليست كمّية، كما هو الشأن في المجلّات الاقتصاديّة، وإنما هي كيفية أو نوعية، أي معايير ثقافيّة، لها قيمتها في ذاتها، باعتبارها «موارد ومصادر» لتطوُّرات مستقبلية، وحده التاريخ مَنْ سيمكنه الحكم عليها

في الأخير، لا يدّعي أصحاب هذه اللائحة أنها نهائية أو أنها المثالية والوحيدة الممكنة. كما يعتبرون أن المعايير التي اعتمدوها ليست كمّية، كما هو الشأن في المجلّات الاقتصاديّة، وإنما هي كيفية أو نوعية، أي معايير ثقافيّة، لها قيمتها في ذاتها، باعتبارها «موارد ومصادر» لتطوُّرات مستقبلية، وحده التاريخ مَنْ سيمكنه الحكم عليها. هذه اللائحة، كما أرادها الساهرون على إعدادها، هي إذن مجرَّد اقتراح، أرادوه أن يكون الأقلّ نقصاً والأكثر حياداً وموضوعية، ونحن نعرضها ختاماً وفق الترتيب الذي قدمه الملف: 1 - يورغن هابرماس (ألمانيا، 1929). 2 - مارثا نوسباوم (الولايات المتَّحدة، 1947). 3 - ألان باديو (فرنسا، 1937). 4 - سلافوي جيجيك (سلوفينيا، 1949). 5 - جوديث باتلر (الولايات المتَّحدة، 1956). 6 - غاياتري شاكرافورتي سبيفاك (الهند، 1942). 7 - جون سيرل (الولايات المتَّحدة، 1932). 8 - كوامي أنتوني أبيا (غانا-بريطانيا، 1954). 9 - برونو لاتور (فرنسا، 1947). 10 - تشارلز تايلور (كندا، 1931). ■ **محمد مروان**

1 - Nouveau Magazine Littéraire, numéro 25,janvier 2020.

الجوائز الأدبية..

أصوات من الداخل

صفحة أخرى تُطوى في تاريخ «غونكور». في 20 يناير/كانون الثاني، انتخبت الأكاديمية خليفةً لبرنارد بيفوت، على رأسها. وكان الأخير قد أعلن في ديسمبر/كانون الأوّل أنه يريد، في سنّ الخامسة والثمانين، أن يخصّص أوقاته كي يكون رفقة أحبّائه، بدلاً من طقوس الانغماس المكثّفة للعودة الأدبية. فاز ديديه ديكوين بأغلبية خمسة أصوات، مقابل ثلاثة لصالح فرانسواز شاندرناغور. لأن «العشرة» هم، في الواقع، ثمانية، فقط، منذ 6 يناير، بعد أن أعلنت فيرجيني ديسبينتس استقالتها، بعد أربع سنوات من انضمامها إلى هيئة المحلّفين.

جاء الإعلان عن هذه المغادرة لشخصيَّتَيْ «غونكور» الأكثر شعبيةً؛ الأولى قبل وقت قصير من إصدار كتاب فانيسا سبرنجورا «الموافقة»، والثانية بعدها. تروي الكاتبة علاقتها الوطيدة، عندما كانت في الرابعة عشرة من عمرها، مع

ديديه ديكوين ▲

غابرييل ماتزنيف، الكاتب الذي تستقطب نصوصه، منذ سبعينيات القرن العشرين، ذوق من هم «أقلّ من 16 عاماً»، فضلاً عمّا لحقته من اتِّهامات بشبهات تحرُّش، لكن دون أن يمنع كلّ ذلك لجنة تحكيم جائزة «رينودو» الأدبية، القريبة من «غونكور»، من منحه الجائزة في فئة «المقالات».
لا ترتبط بعض هذه الأحداث ببعضها الآخر، لكن قربهما الزمني مثير للانتباه: «إن تزامن هذه المغادرة مع ما أثارته قضيّة ما تزنيف من جدل، يمكن أن يعطي الانطباع بأن مؤسَّسة الجوائز الأدبية بدأت تضعف»، ترى سيلفي دوكاس، أستاذة الأدب في جامعة «Paris Est-Créteil»، ومؤلّفة كتاب «الأدب، بأيّ ثمن؟: تاريخ الجوائز الأدبية». إن هذا التزامن، وهذا الحرج- بأثر رجعي- لجائزة «رينودو»، يثيران أسئلة أبديّة حول الجوائز الأدبية الكبرى في الخريف (غونكور، رينودو، فيمينا، ميديشي...) وطبيعة عمل هيئات المحلّفين، ومصداقية المناقشات، أو وزن الصداقات بين المحلّفين والمؤلِّفين والناشرين.
إذا كانت الشكوك قديمة قِدَم «غونكور» التي أنشئت في عام 1903، فقد أصبح من المستحيل اتّهام الأكاديميين بعدم القراءة. غادر كلّ من فيرجيني دبانت، و برنارد بيفوت؛ لأن «غونكور» تتطلَّب تفرّغاً كلّيّاً، بين القراءات والاجتماعات واللقاءات الشهرية، والتصويت للرواية الفائزة (في الخريف، ثم في الربيع)، ولجوائز القصّة القصيرة، والرواية الأولى، والسيرة الذاتية، دون نسيان الجولات المبرمجة لمرافقة الإصدارات الدولية: «اختيار المغرب»، «اختيار بولندا»، وغير ذلك. «ليس لديَّ ما يكفي من الوقت للكتابة»، توضِّح فيرجيني ديسبينتس في خطاب استقالتها.



لجنة أكاديمية جائزة «غونكور» (2019) ▲

في عام 2005، أشار تقرير صادر عن الجهاز المركزي لمنع الفساد إلى «مخاطر تضارب المصالح في الجائزة الأدبية»، مشيراً إلى أنه: «من الصعب التمييز بين أعضاء هيئات المحلّفين، و- بشكل عامّ- جميع مؤلّفي الأعمال الأدبية والدور التي تنشرها

سنوات قبل 2010، لم يكن أحد يفكّر في ترك هذه المؤسَّسة، والتفريط في «الخلود» الذي تمنحه (بعبارة سيلفي دوكاس، أستاذة الأدب المعاصر في جامعة باريس)، بسبب العمل الإضافي. علاوةً على ذلك، عندما جاء برنارد بيفوت إلى «غونكور»، في عام 2004، «اندهش حين اكتشف أنه، من بين المحلّفين العشرة، كان هناك اثنان أو ثلاثة يقرؤون للآخرين» (الآخرون يصوِّتون بشكل حاسم، وفقاً لمعايير تكون فيها الجودة الأدبية هي المعيار). يتحدّث ديدييه ديكوين، بإعجاب: «بعد سنوات من التراخي، أعاد برنارد الاحترام والهيبة» إلى الجمعية والجائزة. من بين الإصلاحات التي قام بها لإرساء شفافيّة أكبر، يمكننا أن نذكر القطع مع ثقافة الاقتراع السرّي، أو استحالة الجمع بين عضويّة المحلّفين في «غونكور»، وشغل مناصب داخل أي دار نشر. وساعد أيضاً في إدخال شرط تبادل أو تضمين ملاحظات القراءة عبر البريد الإلكتروني، طوال فصل الصيف، بين المحلّفين، الذين «يلعبون كلّ اللعب»، كما يؤكّد فيرجيني دبان، قبل إعداد القائمة الأولى من الأعمال (خمسة عشر عملاً) المتنافسة على «غونكور». لم تقم هيئات المحلّفين الأخرى باتِّباع هذا المبدأ، لكن أعضائها لم يلتزموا اليقظة التامّة خلال قراءاتهم الصيفية. كيف يمكنك- من ثَمَّ- الفرز بين الروايات الفرنسية الـ 400 أو نحو ذلك (بالإضافة إلى الأعمال الأجنبية لجوائز فيمينا وميديشي، وعدد كبير من المقالات)؟ يعتمد البعض على توصيات الناشرين في لقاء بمقهى أو مطعم - «إذا كنت أتناول الغداء مع جميع الدور، فأنا لا أشعر أنني متأثِّر بواحدة أكثر من الأخرى» يؤكِّد جان نويل بانكرازي (جائزة «رينودو»). ويدعي آخرون أنهم يلزمون المنزل من أجل الاطلاع على جميع الأعمال: «أرفض أي دعوة بين شهري مايو/أيار ونوفمبر/تشرين الثاني»، تقول ماري داريوسيك (جائزة «ميديشي»)، وهي التي لا يفارقها الأرق خلال هذه الفترة. «لا يتخيّل الناس حجم العمل الذي يمكن أن تضعه عليك هذه المسؤولية، ولا يدركون كونه عمل تطوُّعي»، تؤكِّد، دون شكوى، كريستين جورديس (جائزة «فيمينا»).

تساعد القراءات الصيفية على نشر القوائم الأولى، بعد طول انتظار، في سبتمبر/أيلول. إن الادّعاء بأنهم جميعاً مختارون على أساس الإيمان الحصري بجدارة كلّ رواية، سيكون اعتقاداً ساذجاً. في عام 2005، أشار تقرير صادر عن الجهاز المركزي لمنع الفساد إلى «مخاطر تضارب المصالح في الجائزة الأدبية»، مشيراً إلى أنه: «من الصعب التمييز بين أعضاء هيئات المحلّفين، و- بشكل عامّ- جميع مؤلّفي الأعمال الأدبية والدور التي تنشرها (...)». وحتى بعد أن تحسّنت الشروط، من وجهة النظر هذه في السنوات العشر الأخيرة، من الواضح أن التشكيك لم ينتهِ. تدرك ماري داروسيك أنه، في جائزة ميديشي، «قد يكون هناك محلّفان يصوّتان بشكل منهجي لصالح ناشرهما الأخير». أمّا رئيس التحرير في «Seuil»، والمحلّف بجائزة رينودو، لويس غارديل، فلا ينكر، من جانبه، وجود «رابطة» فيما يتعلّق بهذه الدار، لكنّ هذا «لا يمنع حرِّيّة الاختيار».

وكذلك تشارلز دانزيج، المؤلِّف والناشر في «Grasset»، والمحلّف في ثلاث جوائز أدبية، بما في ذلك «Décem-bre»، الذي يرى أنه إذا كانت (دار النشر) عاملاً يؤخذ بعين الاعتبار، «من



بين العديد من العوامل الأخرى»، في وقت التصويت، فإن ممارسة الضغوط، التي من المرجّح أن تؤثّر في الأصوات، لا تتمّ من قِبَل المحرّرين، بل بين المحلّفين أنفسهم.

«حول الطاولة، لا يحضر ممثّلو هذه الدور وحدهم: الهيئات، وهذا البعد المادّي لا الفكري أو العقلي، هو المهمّ. يعرف بعض المحلّفين أنه، من خلال الجلوس بجوار «Intel»، يمكنهم حشده لقضيّتهم، ويرفع آخرون أصواتهم، و«حدّة» المناقشات في جوائز «فيمينا»، كما تقول إيفلين بلوشدانو، لا أحد ينكرها.

في كواليس جائزة «رينودو»، الأصوات الصاخبة لا تهدأ. التصويت النهائي، فقط، هو بالاقتراع السرّي. «هذا هو أكثر الأيّام هدوءاً»، تقول دومينيك بونا، المحلّفة منذ عام 1999، والمرأة الوحيدة في الجائزة. تُعرف جائزة «ريناود»، التي توصف بكونها «جامحة»، منذ إنشائها في عام 1926، بـ«المفاجآت»، ولا تتردّد في تسمية الفائز من خارج قوائمها المنشورة، كما حصل هذا العام، مع رواية (النمر الثلجي) لسيلفان تيسون. هذا الأخير، عند استلامه الجائزة، شكر «مجموعة أصدقائه». لا يدّعي أعضاء لجنة «رينودو» إخفاء البعد العاطفي في خياراتهم. يقول دومينيك بونا: «لا توجد محسوبية، بأيّ شكل من الأشكال، في جائزتنا، مقارنةً بالجوائز الأخرى».

استخدم ميشيل تورنييه، المحلّف منذ زمن طويل، في «غونكور»، تعبير «الفساد العاطفي»، للإشارة إلى القرارات التي تمليها روابط القلب أو الصداقة أو الحبّ. في معظم الحالات، قلّما يمكن إثباتها، ولكن يتمّ كشف بعضها. مثال جائزة «رينودو»، لعام 2017: من بين الروايات السبعة عشر ضمن الاختيار الأوّل، كانت رواية «سنواتنا الحمراء»، من تأليف آن صوفي ستيفانيني، ونُشرت في شهر مارس، وأدرجت بالقائمة النهاية. يؤكّد العديد من محلّفي رينودو أن هذه الرواية، التي نشرها أحد أعضاء لجنة التحكيم، هو كريستيان جويديتشيلي، حظيت بدعم كبير من قِبَل جائزة «باتريك بيسون»؛ هذا الأخير هو زوج صوفي ستيفانيني، المحرّرة بـ JC Lattès، وكان يكتب عنها، بانتظام، منذ عام 2015، في عموده بصحيفة «Le Point» الأسبوعية.

ورداً على سؤال في صحيفة «لي موند»، أكّد باتريك بيسون أنه لا يرغب في تهميش الرواية المذكورة، باعتبارها «من أفضل الأعمال في سنة 2017»، وأن «واستبعادها من «رينودو» كان لسبب بسيط؛ هو أن مؤلّفتها (كانت) شريكته». وأضاف: «لقد دفعت بالكتاب إلى أقصى حدّ ممكن». «أعتقد أن أعضاء هيئة المحلّفين الآخرين صوّتوا، حسب ذوقهم وضميرهم، دون أن أطلب منهم أيّ شيء. مع العلم أن الأماكن المتوفّرة في القوائم نادرة، ومحدّدة لمصير العمل، لكن هذا الاختيار لم يخلُ من امتعاض البعض.

وعلى غرار الخلافات المرتبطة بالجوائز الأدبية، تكاد تكون المقترحات لإصلاح هذه الهيئات متكرّرة؛ «لأهمّيّتها للفرز في ظلّ الإفراط في الإنتاج التحريري»، لكن ذلك «قد يهدّد بتجميد نشاطها، ونقلها إلى المتحف؛ بسبب التشكيك العامّ في جميع الهيئات التي توصف بالنخبوية، وما رافق ذلك من زيادة في عدد هيئات المحلّفين الهوّاة»، يضيف سيلفي دوكاس.

وفي ظلّ عدم الاقتناع «بضرورة تعديل طريقة عمل «غونكور»، بشكل عاجل»، ترى فيرجيني ديسبينتس أنه قد يكون من الجيّد «تحديد مدّة عمل المحلّفين بخمس سنوات، قابلة للتجديد؛ ما يسمح بتغيير هيئة المحلّفين دون الحاجة إلى تقديم استقالتهم».

إن إنشاء هيئة محلّفين بالتناوب، على غرار جائزة «بوكر» البريطانية، فكرة تُطرَح باستمرار. لكن ذلك يعني- ضمناً- ضرورة إنشاء مؤسَّسة قادرة على تمويل تعويضات المحلّفين، سنوياً، تسمح لهم بالتفرّغ، كليّاً، لقراءة الأعمال وحضور الاجتماعات والمناقشات، طيلة أشهر

إن إنشاء هيئة محلّفين بالتناوب، على غرار جائزة «بوكر» البريطانية، فكرة تُطرَح باستمرار. لكن ذلك يعني- ضمناً- ضرورة إنشاء مؤسَّسة قادرة على تمويل تعويضات المحلّفين، سنوياً، تسمح لهم بالتفرّغ، كليّاً، لقراءة الأعمال وحضور الاجتماعات والمناقشات، طيلة أشهر.

■ **رافاييل ليريس □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر: صحيفة «Le Monde» الفرنسية، العدد 23، يناير، 2020.

صدر في

كتاب الدوحة

كتاب الدوحة

إيدوي بلينيل

من أجل المسلمين

ترجمة: عبداللطيف القرشي

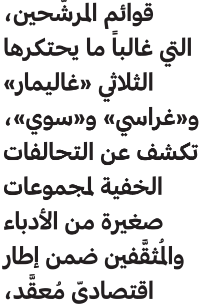


الجوائز تعيد هيكلة المجال الأدبيّ

الأرشيف الملعون لمحترفي الكتابة

«الأدب، بأي ثمن؟ تاريخ الجوائز الأدبيّة» لمُؤلِّفته «سيلفي دوكاس»، واحد من الكتب الكاشفة للحالة الأدبيّة، وعلاقات الأدباء ودور النشر والإعلام، وأرقام المبيعات، وكذلك أنماط الأدب السائد والمكرّس، من خلال طريقة عمل الجوائز الأدبيّة.

قوائم المرشَّحين، التي غالباً ما يحتكرها الثلاثي «غاليمار» و«غراسي» و«سوي»، تكشف عن التحالفات الخفية لمجموعات صغيرة من الأدباء والمُثقَّفين ضمن إطار اقتصاديّ مُعقَّد، وقطاع نشر يدّعي فرز وتدقيق هذه القوائم من حيث قيمتها الأدبيّة قبل تقديمها



سيلفي دوكاس ▲



يلقي الكتاب الضوء على العديد من التطوُّرات الحادثة في المجال الأدبيّ. فمن خلال دراسة لتاريخ أعرق الجوائز الأدبيّة الفرنسيّة، تقدّم المُؤلِّفة صورةً بانورامية، تشمل التاريخ الثقافيّ عموماً، والتطوُّرات الداخلية لقطاع النشر، لتصل إلى نتيجة مفادها أن الجوائز الأدبيّة هي ما تقوم في الواقع بهيكلة المجال الأدبيّ وقطاع النشر، عبر تكريس مجموعة مختارة من المُؤلِّفين واستبعاد آخرين.

تقدِّم «دوكاس» نتائج عملها الطويل والدقيق، مُستنِدة إلى الوثائق الأرشيفيّة والدراسات الاستقصائيّة والتحقيقات، والمقابلات التي أجرتها مع العديد من المُؤلِّفين والناشرين والنُقَّاد وأعضاء لجان التحكيم. وتحلِّل المُؤلِّفة بدقة قطاع النشر الذي ينتعش كلّ عام على إيقاع هذه الجوائز التي تتوِّج، بشكلٍ متناقض، العمل كقيمةٍ أدبيّة، وتجارية في آنٍ واحد. ومن خلال الفصل الذي خصّصته لدراسة تاريخ أرقى جائزة أدبيّة في فرنسا، وهي «الغونكور»، تبدو فكرتها التمهيدية مقنعة.

في الأساس، تمّ إنشاء أكاديمية «الغونكور» وجائزتها لسببين رئيسيين، فمن ناحية كانت الأكاديمية الفرنسيّة، والتي كانت تضمن «الخلود» للكُتَّاب، محظورة على مؤلِّفي الروايات الخيالية والرومانسية في ذلك الوقت، ومن ناحيةٍ أخرى كان «إدموند دو غونكور» يسعى إلى مناهضة ما اعتبره تقليلاً من شأن المُبدع، واضطراره للنزول إلى مستوى الكتابة الصحافية. ففي الوقت الذي كانت كوكبةٌ من المُؤلِّفين يوقِّعون فيه كتبهم الأكثر مبيعاً، اضطرت مجموعة أخرى من الكُتَّاب، الذين كانوا غير قادرين على كسب قوتهم من خلال أعمالهم الأدبيّة، للاكتفاء بتوقيع بعض المقالات على صفحات الجرائد، ليساهموا بذلك بإنتاج ما وصفه «شارل أوجستان سانت-بوف» بـ«الأدب الصناعيّ». وهكذا قرَّر «غونكور» إنشاء أكاديمية تتكوَّن حصرياً من الروائيين، في محاولة منه لمُناهضة منطق التمويل والحملات الإعلاميّة التي ترسَّخت بسبب ظهور جمهور عريض من القُرَّاء، وهو ما ساهم في تحويل الكُتَّاب المعروفين آنذاك إلى ما يُشبه «أحصنة سباق» داخل «اسطبلات» دُور النشر الكبيرة التي تحوَّلت إلى إمبراطوريات حقيقية.

في البداية كانت الأكاديمية تقدِّم مبلغاً ضخماً من المال يسمح للفائز، الذي يصبح بمنأى عن الحاجة المادية، أن يكرِّس وقته حصرياً لفنّه.

لكن الحدث العظيم الذي صار يمثِّله اليوم الإعلان عن الجائزة من طرف الأكاديميين الذين يجتمعون كلّ سنة في مطعم «دروان»، في حين أن الفائز أصبح يتلقّى مجرَّد مبلغ رمزي بقيمة عشرة يورو، يكشف بوضوح تام التناقض التاريخيّ المذهل الذي يلخص تاريخ الجائزة: «في الأصل، كان الهدف الأساسي لأكاديمية الغونكور هو التخفيف من الآثار السلبية لاقتصاد السوق على المُؤلِّف، في حين أنها اليوم، تستمد قوتها الرمزية من خلال قدرتها في التأثير على هذه السوق نفسها»، إذ لم تعد العبرة بمبلغ الجائزة، ولكن بقدرتها على تحقيق أرقام مبيعات مرتفعة للرواية المُتوَّجة.

كما أن قوائم المرشَّحين، التي غالباً ما يحتكرها الثلاثي «غاليمار» و«غراسي» و«سوي»، تكشف عن التحالفات الخفية لمجموعات صغيرة من الأدباء والمُثقَّفين ضمن إطار اقتصاديّ مُعقَّد، وقطاع نشر يدّعي فرز وتدقيق هذه القوائم من حيث قيمتها الأدبيّة قبل تقديمها.

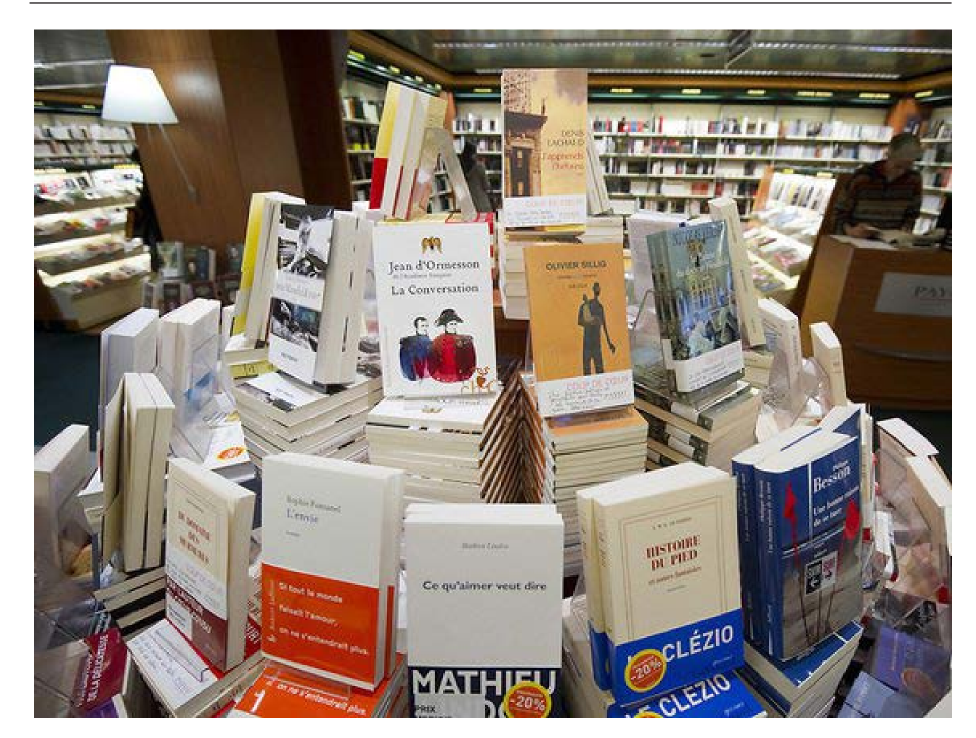
تتعمَّق الفصول التالية، التي تركِّز خلالها المُؤلِّفة على عِدّة جوائز أدبيّة، حول أطروحة تقييم الجودة الأدبيّة من خلال مراعاة معايير أخرى ثانوية.

وبشكلٍ عام، تفضِّل بعض هذه الجوائز تتويج المُؤلِّفين المعروفين بينما تميل الأخرى إلى تقديم الدعم للكُتَّاب المُبتدئين وتحفيزهم. لكن اختيارات أكاديمية «الغونكور»، على سبيل المثال، ارتبطت بالرواية الواقعية، والتي أصبحت مثالاً للرواية الشعبية لدى جمهور القُرَّاء، وهكذا تحوَّلت إلى جائزة لدور النشر بالدرجة الأولى، حيث إنها صارت تولي اهتماماً كبيراً لمصالح هذه الأخيرة على حساب الأعمال العظيمة، وتُقدِّم «دوكاس» حدث «هزيمة» الكاتب «لويس فرديناند سيلين» عام 1932 في مواجهة دار «غاليمار» للنشر كدليل قاطع يثبت صحّة رؤيتها.

في حين تهتم جائزة «فيمينا»، التي تمّ تأسيسها بعد عام من «الغونكور» عقب ما أُعتبر اختياراً غير عادل من قبلها، بقضية التمييز الجنسي داخل الوسط الأدبيّ.



▲ Jury du prix Femina, décembre 1939



تناقش «دوكاس» كذلك ظاهرة لجان تحكيم القُـرَّاء، والتـي تـمّ اللجـوء إليها بغية تجاوز المعاييـر الهامشية للجـان التحكيـم المرموقـة والوسـائل الإعلاميّـة. إلّا أن هـذه اللجـان أدّت بدورها إلى ظهور تناقضات جديدة حالت دون تقدير القيمة الأدبيّة المحضة للأعمال. أوّلاً، من خلال اختيار العمل المتوّج مـن ضمـن قائمة يتمُّ إعدادها مسبقاً من قِبل متخصِّصين، ووفقاً للمصالح التجارية، وبالتالي فإن لجان القُـرَّاء هذه لا تتمتَّع سوى بحرية اختيار نسبية. ثانياً، السماح لمبتدئين «غير متخصّصين» بالحكم على الأعمال الأدبيّة ما يعتبر أيضاً تقليلاً من قيمـة الجـودة الأدبيّـة للنصـوص «وهـذه هـي بلا شكّ الخدعـة الأخيـرة لما يُسمَّى بالإجماع الديموقراطـي الـذي صـار يهيمـن علـى صناعـة الجوائـز الأدبيّـة الحاليـة، فمـن أجـل تجـاوز السُّلطة الرمزية للهيئات الكلاسيكيّة الشرعية، وكذا معايير الجودة الرائجة التي تتبنَّاها النخب المُثقَّفة والأدباء، وباسم المساهمة التشاركية، تتـم مصـادرة هالـة العمـل الفنّـيّ العظيـم».

كما أن ظاهـرة لجـان القَـرَّاء هـذه، المتزايـدة باسـتمرار، وطـدت مبـدأ «قابليـة قـراءة النـصّ»، الـذي كان حاضـراً أيضـاً ضمـن معاييـر لجـان التحكيـم المرموقـة، وذلـك علـى حسـاب بعـده الأدبيّ.

مـن المفارقـات الأساسية لهـذه الجوائـز، التـي كان سببها بعدهـا الاقتصادي الحاضر بقوة، أنها تميل إلى إضعاف الصورة الرمزية للكاتب بسبب التحـوُّل مـن تقديـر البعـد الأدبيّ للنصوص إلى تقييـم قابليتهـا للقـراءة، بالإضافـة إلـى التغطيـة الإعلاميـة، التـي دفعـت الكاتـب ليقـدِّم نفسـه اليـوم، فـي قلـب هـذا التحـوُّل النوعـي، باعتبـاره «محترفـاً فـي مجـال الكتب» أكثـر مـن كونـه ذلك الكائن الاستثنائي الموهوب منذ الولادة، ولينتقل مـن البحـث عـن تحقيـق «الخلـود» الـذي يرتبـط بالصفات الأدبيّة المحضة للعمل إلى البحث عـن الشـهرة التـي ترتبـط ضمنيـاً بالدعايـة والمنطـق التجـاري. تصنـع هـذه الأخيـرة مـن مؤلِّفـي «الكتـب الأكثـر مبيعـاً» نجومـاً مؤقَّتيـن داخـل السـيرك الإعلامـيّ، بينمـا يحـول الأوّل مؤلِّفـي الأعمـال العظيمـة إلـى مـا يُشبه الآلهـة المُقدَّسـة.

بين هذين الخيارين، يتأرجح الروائيون، ويُجبرون علـى تقديـم سلسـلة مـن التسـويات والتنـازلات فيما يتعلَّق بعائدهم المالي، بعلاقتهم بوسائل الإعلام، وبالكتابة، لتتراجع وظيفتهم الاجتماعية وتفقد أعمالهم هالة العمل الأدبيّ.

فالأخلاقيـات الأدبيّـة التـي تدفـع الكاتـب، بحكـم أيديولوجيـة الموهبـة، إلـى كتابـة عمـل ذي قيمـة فنّيّـة عظيمـة، مـا يتطلَّـب منـه جهـداً وصبـراً كبيريـن، تتعـارض تماماً مع القيمة التجارية التي تتطلَّب نجاحاً سريعاً. وعلى العكس فإن القيمة الفنِّيّة الحقيقيّة للنصوص لا يتم تقديرها إلّا على المـدى الطويـل فـي أغلـب الأحيـان. وبحثـاً عـن هـذا التقديـر، يصعـب علـى روائيـي اليـوم تجنُّـب أمجاد دوائـر وسائل الإعلام قصيـرة العمـر التـي تقربهـم مـن جمهـور القُرَّاء الشعبيّ وتميزهم عن الجحافل الغفيرة التي تبقى قابعةً في الظلّ.

وعلـى كلّ حـال، يبقـى الكاتـب المُتـوَّج جـزءاً لا يتجـزّأ مـن آلـة الإعـلام حتـى لـو كان معترضـاً، مثلمـا حـدث مـع الكاتـب «جوليـان جـراك» الـذي وجد نفسه فـي قلب ضجةٍ إعلاميّة كبيرة بعـد رفضـه جائـزة «الغونكـور» عـام 1951.

ورغـم هـذا، نجـد «دوكاس» حريصـة علـى عـدم تبني وجهة نظر متشائمة، بل تسّلط الضوء على بعض الاتّجاهات والقضايا الناشئة المشجعة، حيـث إنهـا تـرى أنـه بفضـل بعـض الناشـرين المُلتزمين والمتفانين، إضافة إلى التكنولوجيا الرّقميّة وإمكاناتها، سيكون هناك آفاقٌ كبيرة تسـمح بإعـادة التركيـز علـى الجـودة الأدبيّـة المحضـة للنصوص، عبر تخفيض قيمة التقييم النقدي والمراقبة الرأسية، ليكون بإمكان القارئ «ممارسـة السُّـلطة المدنيـة والأخلاقيـة كوسـيط مسـؤول»، ضمـن منظومـة أفقيـة.

ومـع ذلـك فـإن جمهوريـة الأدب الافتراضيـة هـذه لا تخلـو مـن التناقضـات، فهـي تعـج أيضـاً بـ«خبـراء مبتدئيـن» مماثلين لأولئك الذين تتم تعبئتهـم فـي لجـان تحكيـم جوائـز القُـرَّاء، كمـا أنـه يصعـب تخيُّـل عـدم تطـرُّق هـذه الأوسـاط إلـى مبـدأ «قابليـة قـراءة النـصّ» حتـى الرَّقميّـة منهـا. ■ **أسماء مصطفى كمال**

«المُجتمع المُضادّ»

هل هو مجتمع الغد؟

يبدو كتاب «المُجتمع المُضادّ» جديراً بالاهتمام، لأنه يوضِّح بالحُجَّة والإحصاءات، أنْ لا سياسة تستطيع تقويم الديموقراطية مِنْ دون أن تُدمج المعرفة الجديدة لتحوِّل المُجتمع المُضادّ إلى مجتمعٍ ملموس.



محمد برادة

«المُجتمع المُضادّ - La contre société [1]»، هو عنوان كتاب أصدره عالِم الاجتماع الفرنسي «روجي سي»، سنة 2016، حاول فيه أن يلملم مجموعة من الأفكار والظواهر الأساسيّة التي يُعايشها العالم حاضراً، والتي تطرح أسئلة متناسلة عن مستقبل البسيطة المُهدَّدة في إمكان استمرارها، مثلما أن أنظمة العيش وتدبير شؤون المُجتمعات تحاصُرها مشاكل مُنذرة بسوء المآل... لكن ميزة الكتاب، أن صاحبه حرص على بلورة أطروحةٍ إيجابية تستطيع، حسب رأيه، أن ترسم أفقاً لتحقيق مجتمع مُضادّ للنمط الذي عاشت عليه البشريّة قروناً مديدة وآلتْ، جرّاءه، إلى مأزق عويص. قبل أن نعرض التنظيرات التي يقترحها روجي سي لأجل بلورة «مجتمع مُضادّ» يُنقذ العالَم من ورطته، نشير بإيجاز إلى السياق الراهن الذي يصوغ الكاتب ضمنه، تحليلاته وتصوُّراته.

هناك مسألتان تطبعان السياق الحضاري الراهن، وتُحيلان على مصدر التأزُّم والقلق: أوّلاً، التحوُّلات المُتسارعة، خاصّة منذ القرن العشرين ومطلع هذا القرن، في مجالات العلوم والتقانة والثورة الرَّقميّة وما رافقها من إحكام الرقابة الإلكترونية على الأفراد والجماعات، ثم استفحال تدهور البيئة نتيجة للسباق المحموم في مجال الصناعة وإخضاع الطبيعة لأهواء الرفاهية التكنولوجية... ثانياً، هناك معضلة تتَّصل بالنظام الديموقراطي الذي سطّر، منذ العصر الإغريقي القديم، معالمَ لتنظيم العلاقة بين المُجتمع السياسيّ والمُجتمع المدني، وتدبير المؤسَّسات من منظور التوازن والتفاعل؛ إلّا أن التجربة المُتراكمة لتطبيقات النظام الديموقراطي، أظهرتْ قصور الديموقراطية التمثيلية وجنوحها، أحياناً، إلى تبرير قيام أنظمة شعبَويّة تتوسَّل بالتصويت الديموقراطي.

مُستحضِراً هذه الخلفية وعناصر أخرى، يطرح روجي سي تصوُّره عن ضرورة تغيير نمط المُجتمع القائم في الغرب والدولِ الأكثر غنىً بخاصّةٍ، واستبداله بـ«المُجتمع المُضادّ» انطلاقاً من عناصر ملموسة وأخرى لا مادّيّة أفرزتْها التحوُّلات المُتراكمة لكشوفات العلم والمعارف، وجسّدتْها أزماتٌ بارزة مثل تضخم التفاوت بين الفئات المُجتمعية المُتساكنة، واختلال البيئة، وتواتُر مآزق النظام الليبرالي... وأوّل ما يؤكِّد عليه الباحث، هو التحوُّل العميق الذي طرأ على «الرابط الاجتماعيّ» بين الفرد والمُجتمع، نتيجة للإمكانات غير المسبوقة التي أتاحها الحاسوب والإنترنت في مجال خلق «الفرد الجمْعوي» الذي أصبح يعيش في نطاق تشارُكيّةٍ جديدة، استطاعتْ أن تمحُوَ التعارُض القائم بين الفرديّة المُفردَة والاستشْراك الذي يضمن علاقة جديدة مع الذات، ومع الآخرين والمُجتمع. ذلك أن هذه الإمكانية المُتاحة بفضل العيش داخل الشبكة، يجعل الفردَ المنعزل، المُنطوي، يتحوَّل إلى فردٍ علائقي يستطيع أن يُقاوم التهميش، وأن يُسهم في تغيير المُجتمع. يقول «سي» مُعرِّفاً التشاركيّة: «نقصد بها نشْرَ علاقة التشارُك في جميع طبقات المُجتمع، انطلاقاً من أعماقِ الرابط الاجتماعيّ (Associationnisme)، وذلك بقصد تسجيلها ضمن القانون والمؤسَّسات»(ص54). على هذا النحو، تنتشر التشارُكية في مجالات المُجتمع الاستراتيجيّة، وبخاصّةٍ في فضاء التواصل والمعرفة والشغل والاقتصاد، لتُضيء جميع التحوُّلات العميقة المُحصّلة بفضل الرابط الاجتماعيّ. العنصر الثاني في هذا التصوُّر، يتعلَّق باكتساب المعرفة. انطلاقاً من ملاحظة للمُفكّر «ألانْ تورين» تقول بأن السبب العميق وراء ضعفنا السياسيّ والاقتصاديّ يعود إلى أزمةٍ في المعرفة والتفكير، يؤكِّدُ روجي سي أن معلوماتنا غدتْ أبعد ما تكون عن الحقائق المُطلقة، الخالدة، وأصبحتْ خاضعة لشكلِ الرابط الاجتماعيّ. فلم يعد الأمر يتعلَّق بمُراكمة المعلومات وتخزينها، أو التمييز بين «الحقيقي» و«المُزيّف»، بل بتلك الثورة الصامتة المُتحدِّرة من تشارُكية الرابط الاجتماعيّ وما يُصاحبُها من طرُقٍ جديدة في «التعرُّف» وإدراكِ وإنتاج المعلومة ونشرها عبر الارتباط وتحصيل المعرفة. بذلك، يُجسّد «المُجتمع المُضادّ» ثقافةً مُضادّة في الآن نفسه. إن ما حمَلَهُ الإنترنت من تحوير عميق يُطاولُ شكلَ اكتساب المعرفة وتوزيعها، يجعل المُجتمع المُضادّ مُتلائماً مع الفضاء العلائقي ومع خصائص التشارُكيّة

المُتمثِّلة في: الفردية، الخصوصية، المُساواة وَالغيْريّة: «مع الشبكة، لا وجود لـ«أعلى» ولا لـ«أدنى» ولا لـوسطٍ أو مُحيط. ذلك أن الأُفُقيّة التي هي الخاصّة الأولى للإنترنت، في مقابل عموديّة وسائط الإعلام وأحاديتها، تُجسّد مُساواةَ المبدأِ المؤسّس لقانون التشاركيّة»(ص65).

غير أن هذه الأبعاد الجديدة في اكتساب المعرفة وإعادة توزيعها عبْر الرابط الاجتماعيّ، لا تخلو من سلبيات تتمثَّلُ في استغلال هذا الشكل المتاح من أجل ترويج الأكاذيب أو تنظيم جمعيات إرهابية. لكن المُؤلِّف يُرجّحُ أن حبْل الكذب قصير، لأنّ المُجتمع المُضادّ، بثقافته الجديدة ومطامحه الإصلاحية، قد أخذ يكتسبُ ثقة الناس على نطاقٍ واسع بسببِ فتح الأبواب أمام العلم المُتشارك وإعطاء الأسبقية للذّهْنِ المُنظم على الدماغ المحشُوّ بكثير من الترهّات. وهذه الطريقة الجديدة في اكتساب المعرفة عبْر الشبكة: «قلبَتْ رأساً على عقب مشكلة الشغل والالتزام والسياسة والديموقراطية. ذلك أن الرابط الاجتماعيّ هو مفتاح هذه الثورة الشاملة»(ص85).

يتعلَّق العنصر الثالث في تحديد ملامح المُجتمع المُضادّ بالشغل والتحوُّلات الطارئة على وظيفته ووضعه ضمن المجالات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة. بات الشغل يحتلّ مكانة جوهرية في الرابطة الاجتماعيّة، خاصّة بعد قيام الصناعة والإنتاج التكنولوجي واتساع طبقة العُمَّال. إلّا أن التغيُّرات الثورية المتَّصلة بإعادة ابتكار الرابط الاجتماعيّ غيّرتْ من مكانة الشغل ورُتبتهِ، ودفعتْ به إلى أوضاعٍ تُعلي من قيمته وتدعّم صلته بقيَم المواطنة والمساواة والحرّيّة: «إنّ المواطنة، في صفتها رابطاً اجتماعيّاً جديداً، هي التي ابتكرتْ الشغل لتجعل منه عنصراً سياسيّاً قبل أن يكون عنصراً اقتصاديّاً»(ص100). لكنْ، نتيجة للتحوُّلات المُذهلة في المعرفة والتقانة، لم يعد التعاقُد على الشغل يحظى بما كان عليه منذ قرون، بل أصبح الشغل يشمل العمل اللاماديّ المُتَّصل بالإخبار والعلائق والتجديد، بل والابتكار أيضاً. من ثَمَّ، بات من الصعب مُعايَرة وتنميط الأشغال





الخاصّة المُستثمِرة للذَّكاء والمُبادرة. على هذا النحو، احتلّ الاقتصادُ اللاماديّ والعلائقي حيّزاً أوسع ممّا يحتله الاقتصاد المادّي. وهذا ما جعل الباحث الاقتصاديّ الشهير دانييل كُوهَنْ يقول: «الصحّة والتربية والبحث العلمي وعالَم الإنترنت يشكِّلون قلْبَ المُجتمع ما بعد الصناعي. ولا واحد مِنْ هذه المجالات يندرجُ ضمن القالب الاقتصاديّ التقليديّ». إذن، أمام هذا النموذج الاقتصاديّ المُعتمِد على رأس المال البشريّ، المُكوَّن من المعرفة والتشارُك الجمْعَوي، يقترح «سي» إضافة (الرابع) (Quaternaire)، كمُصطلحٍ يُشير إلى ما يُنتجه الفردُ نفسه في مجالات الصحّة والتربية والتكوين والثقافة والبيئة. وهو عنصرٌ رابعٌ قياساً إلى العناصر الثلاثة التي ارتبطت من قَبل، باقتصادات الزراعة أوّلاً، ثم الصناعة، ثم الخدمات ثالثاً. وعلى الرغم من ذلك، لم يُنقذ الشكلُ الجديد للشغل الاقتصادَ من مشكلاته، لأن إنتاج الثروة ظلّ متعثِّراً في هذا السياق بسبب احتكار المقاولات والأسواق للأرباح، وعدم توظيفها في خلْق فرص جديدة للشغل؛ ومن ثَمَّ استفحال البطالة ومخاطر الانفجار الاجتماعيّ...

يخصِّص المُؤلِّف الفصل الرابع والأخير لاقتراح ثلاث ثورات صغيرة، كفيلة بأن تزحزح عمودية المُجتمع وتبلور شكلاً أفقياً لتثبيت رابط التشارُك وجعله فاعلاً في مجال السياسة. يقترح أن تصبح المدرسة منفتحة على مجتمع المعرفة، وأنْ تمتص كلّ ما تُنتجه الروابط التشارُكية من خبراتٍ ومعارف. والعنصر الثاني هو جعل الخدمة المدنية غير موقوفة على الشباب، بل تشمل كلّ الأعمار لكي تتوطَّد المعرفة الجديدة. والثورة الثالثة تهدف إلى فتح طريق السياسة أمام جميع المواطنين... من هذا المنظور، يبدو كتاب «المُجتمع المُضادّ» جديراً بالاهتمام، لأنه يوضِّح بالحُجَّة والإحصاءات، أنْ لا سياسة تستطيع تقويم الديموقراطية مِنْ دون أن تُدمج المعرفة الجديدة لتحوِّل المُجتمع المُضادّ إلى مجتمعٍ ملموس.

الهامش:

1- Roger Sue: La contre société éd. Les liens qui libèrent; 2016.

كائنات غير عاديّة

هشاشتنا المذهلة

«ليس من الجيِّد أن تكون هشّاً في عالمنا؛ لأن الهشاشة، غالباً ما يتمّ ربطها بالضعف. إننا نحمي أنفسنا بمجرَّد ظهورها، وإزالة قناعها. ندافع عن أنفسنا من الهشاشة، ولو على حساب حساسيَّتنا. ماذا، إذن، لو ذهبنا إلى اكتشاف هشاشتنا الأصلية؟ هل يتعيّن علينا انتظار المعاناة لندرك أننا كائنات غير عاديّة؟».

لماذا يغرينا كاتب مثل «باتريك موديانو - Patrick Modiano» بإبداعاته؟ ربَّما لأن تلعثمه يؤثِّر فينا، وتصل رواياته إلى دواخلنا ... عندما نسمع أحاديثه نفهم أن الهشاشة لا تستبعد القوّة. لقد نال شرف الفوز بجائزة «نوبل» على الرغم من صعوباته الغريبة في التعبير عن نفسه، متجاوزاً التلعثم الذي جعله سمة قويّة لشخصيته

تدعونا «فيرجيني ميجلي - Virginie Megglé» المحلِّلة النفسية الفرنسية، في كتابها «هشاشة مذهلة - Etonnante fragilité»، الصادر في أكتوبر/تشرين الأوَّل، 2019، عن دار النشر «إيروليس Eyrolles»، إلى استغلال مفتاح «الحساسية الحيّة» التي تحرّك فينا ذلك الطفل الصغير، وتذكّرنا بعدم استقرار الحياة عندما يرتعد القلق المفاجئ، في الوقت نفسه الذي ينشأ فيه خطر الموت أو التخلّي المحتمل. تدعو المؤلِّفة، في هذا الكتاب، إلى إيقاظ الهشاشة الأساسية التي تجدِّد بعض الحقائق، حينما تنشأ، بشكلٍ غير متوقَّع، في حياتنا. لقد أشارت إلى ملاحظة مؤدَّاها أنه «في مجتمع يكون فيه النجاح هو كلَّمة السرّ، وشعار الهواجس، غالباً ما يتمّ الخلط بين الهشاشة والضعف... ويبدو أن كلمة هشاشة تجعلنا في خطر!». في سنة 1998، تطرَّق «آلان إرينبرج - Alain Ehrenberg»- بالفعل- إلى هذه الظاهرة، ولكن من وجهة نظر سوسيولوجية، في كتابه «إرهاق الذات - الاكتئاب والمجتمع». في حين أن عمل فيرجيني ميجلي سيكون مرتكزاً على مجال التحليل النفسي. تقول: «كلُّنا نحمل، داخلنا، هشاشة أصليّة. إن الحالة الإنسانية تتطلَّب منّا مواجهة هذا الواقع، الذي لا يمكننا الهروب منه؛ فهشاشتنا تظهر منذ صرخة الولادة، ولدينا حاجة حيوية إلى (الترحيب)؛ من أجل أن نكون قادرين على مواجهة تقلُّبات الحياة. هكذا، تكون حياتنا كلّها مشروطة بالطريقة التي سنفرض بها هذا الوضع».

تعتبر المؤلّفة أن «الهشاشة تسمح بالتعاطف، وتفتح لنا كلّ الاحتمالات، من خلال الاستماع إليها، وسيتسنّى لنا، من خلال عدم إنكارها، رسم مسارنا بشكل أفضل. لقد أضحت الهشاشة، في عصرنا المتَّسم بالسرعة والقوّة والاندفاع، قلقاً رهيباً، وغالباً ما يتمّ الخلط بينها وبين الضعف والسخرية والتهكُّم، ويمكن أن تكون وصمة عار وسوء معاملة. إننا نحاول، جاهدين، الهرب منها، ورفضها، وتجنُّبها؛ نظراً لما تخلِّفه فينا من ارتباك، كما أننا ندرك- تماماً- أنها قادرة على إعاقتنا، وعلى الحَدّ من تقدُّمنا. إنها تثير فينا الريبة والتنازل، وحتى الازدراء، وتجعلنا فريسة محتملة، خصوصاً أننا، في معظم الأحيان، نخفيها من خلف أقنعة؛ لحماية أنفسنا، مثل الجلود الثانية، متنكِّرين، مصطنعين أحكاماً ومواقف مغايرة».

تطرح المؤلّفة، في مقدّمة الكتاب أسئلة موجَّهة للقارئ: أليس من الأفضل أن تكون ناجحاً؟، أليس من الأفضل أن تكون منتصراً وقويّاً بين الأقوياء، ومتحدِّثاً بعزم وبلهجة حازمة، ومتَّخذاً قرارات سريعة، دون أن تهتزّ أو أن يخامرك شكّ؟ أليس من الأفضل أن تواجه العقبات دون تعثُّر؟ ثم تجيب قائلة: «لتحقيق كلّ ذلك، نحن نتوافق مع المثل العليا المفترضة، ومع الرؤية الشائعة للقوّة؛ وذلك عن طريق الالتزام والتقليد، أو عن طريق التلقائية والحاجة إلى الانتماء، لكن ذلك، في أغلب الأحيان، سيكون على حساب حساسيَّتنا، وبهذه الطريقة سنكون قد أهملنا هشاشتنا الأولى».

تشكِّل الهشاشة جزءاً لا يتجزأ من الإنسانية، فهذه هي الطريقة التي تحرَّكَ بها الأشخاص الذين أعجبنا بهم أو أبهرونا بنجاحاتهم، كما هو الحال بالنسبة إلى «رامبو Rimbaud»، أو «شوبان Chopin»، أو غيرهما، ممّن تمكَّنوا من إنشاء أعمال مبهرة مستخدمين «نقاط الضعف المدهشة». نسأل، مثلاً: لماذا يغرينا كاتب مثل «باتريك موديانو - Patrick Modiano» بإبداعاته؟ ربَّما لأن تلعثمه يؤثِّر فينا، وتصل رواياته إلى دواخلنا ... عندما نسمع أحاديثه نفهم أن الهشاشة لا تستبعد القوّة. لقد نال شرف الفوز بجائزة «نوبل» على الرغم من صعوباته الغريبة في التعبير عن نفسه، متجاوزاً التلعثم الذي جعله سمة قويّة لشخصيته. يمكننا أن نرى نعمة ذلك وندرك أنفسنا من خلال الجوانب التي كان علينا إخفاءها.

تشير المؤلِّفة إلى أنه من الضروري أن نستحضر أن أغلب البشر يعرفون تفكُّكاً بين أعمارهم: البيولوجية، والاجتماعية، والنفسية؛ فمن جهة، إن البعض منّا يبدو أصغر من عمره الحقيقي أو أكبر منه، و- من جهة أخرى- إن مسارات النجاح والإخفاق تتفاوت وتتباين، كما أن البعض الآخر لا يفلح، أبداً، في النضج النفسي، ويبقى، طيلة حياته، طفلاً صغيراً غير سعيد، غير قادر على مواجهة الوجود في تعقيده، وغير مستقرّ. إن إدراكنا لهذا الأمر سيساعدنا على فهم أهمِّية هذا الاختبار، على نحو أمثل، ويسمح لنا- كذلك- باكتشاف سلوكيّاتنا، بشكل واضح، و- من ثَمَّ- مواجهتها بطريقة هادئة وأكثر عقلانية.

يلجأ بعض الناس، في كثير من الأحيان،



فيرجيني ميجلي ▲



تشير «فيرجيني ميجلي» إلى أن قول (لا) هو أكثر صعوبةً من قول (نعم)؛ فقبول كلّ شيء يمكن أن يقودنا إلى الاعتقاد بأن هذا هو الثمن الذي يجب دفعه حتى يكون المرء محبوباً. مع ذلك، توجّهنا المؤلّفة نحو بديل آخر، أكثر جاذبية؛ هو- ببساطة- خيار الرفض

إلى خدع متعدِّدة لإخفاء هشاشتهم التي تبدو جميعها أنها غير فعّالة. ويلجأ البعض الآخر- «للمطالبة بتفوُّقهم»- في الشروع في سباق محموم على السلطة؛ ويثير هذا التعطُّش للهيمنة أمراً هو مدعاة للسخرية، في النهاية؛ هو تهدئة القلق والمعاناة. يقضي الرجال والنساء، بشكل هستيري، حياتهم في البحث عن نماذج، لا يمكن الوصول إليها للنجاح بشكل أفضل، بيد أن هذا لا يجعلهم أكثر سعادةً، أيضاً. يظلّ هؤلاء «الضحايا» قابعين في سجن داخلي، يطوِّقهم اليأس، ويلجأون إلى الاكتئاب أو المرض، حالمين بـ«الجنة المصطنعة»؛ و- من ثَمَّ- يخاطرون بتدمير أنفسهم، بل يصلون إلى موتهم، أو إسقاط معاناتهم للخارج، معتقدين- بسذاجة- أنهم يعالجون تعاستهم عن طريق اتِّهام الآخر، أيّاً كان اسم الآخر الذي يُطلق عليه: الآباء، الأصدقاء، المجتمع، الغرباء...؛ هذا يمكن أن يؤدّي بهم إلى أسوأ أعمال العنف.

تشير «فيرجيني ميجلي» إلى أن قول (لا) هو أكثر صعوبةً من قول (نعم)؛ فقبول كلّ شيء يمكن أن يقودنا إلى الاعتقاد بأن هذا هو الثمن الذي يجب دفعه حتى يكون المرء محبوباً. مع ذلك، توجّهنا المؤلّفة نحو بديل آخر، أكثر جاذبية؛ هو- ببساطة- خيار الرفض؛ إذ، يمكننا- مثلاً- أن نرفض (الاستعباد)، وهو الجانب المعتم في حياة «مارلين مونرو - Marylin Monroe»، لأنها- على الرغم من شهرتها المهولة- لم تنجح، أبداً، في حبّ نفسها، وفشلت في حياتها الشخصية، ولم تحقّق لها مهنتها الرضا النفسي، فاستعانت بالعقاقير لمقاومة ضغوط هوليوود، والنجاح في تجسيد «شخصية الأنوثة» الفاتنة والمغرية؛ من ثَمَّ لم تشعر، يوماً، بأنها حرّة. كما يمكننا رفض الرضوخ لإرادة رأس الهرم المستبدّ الذي دمَّر عائلته، بأكملها، كما فعل «جون فيتزجيرالد كينيدي - John Fitzgerald Kennedy»؛ فَكَي يفرض نفسه على قمّة الدولة الأميركية، كان عليه أن يسيء معاملة جسده المعذَّب، وينسى نفسه العميقة، ويرفض، دائماً، حدوده، وأن لا يكون هشّاً أبداً، فسعى- جاهداً- لمراكمة الانتصارات والفتوحات، ونذرَ نفسه، باستمرار، لـ«الوقوف» ضدّ كلّ الصعاب، غير أنه- في المقابل- دفع ثمن ذلك حياته، وانتهى مساره مرعباً ودمويّاً.

تقول المؤلِّفة: «إن رفض الهشاشة، أو قمعها في الصدر، لا يؤدّيان- بالضرورة- إلى إزالتها. تعلّمنا الحياة والخبرة أننا عندما لا ننظر إلى الضعف، نجعله يزداد، دون علمنا، ويعرِّضنا للخطر، ويهدّد توازننا، و- رويداً رويداً- تطفو هذه التصدُّعات على السطح، مخلِّفةً أضراراً جسدية، وأخرى نفسية مؤثِّرة، كذلك، في محيطنا العائلي، ومحيطنا العملي. إن الهشاشة ليست نقطة ضعف، ومن خلال تسليم أنفسنا إلى هذا الدليل نستمدّ أكثر القوى أصالةً، من أنفسنا. إن الخطر يكمن في الإهمال، والاستسلام، والنظر إليهما نظرة تشكُّك في وجودنا وحياتنا». تسعى «فيرجيني ميجلي»، في هذا الكتاب، لتقديم بعض العلاجات والنصائح لمواصلة مسيرتنا على طريق أكثر سهولةً وأكثر جاذبيّةً؛ فمن الممكن، دائماً، أن تثق في نفسك، وأن تتمكّن في النهاية من أن تكون نفسك، مهما كانت الصدمات. لم يفت الأوان، أبداً، لنكون قادرين على إيجاد أنفسنا في حقيقتنا الداخلية، أو حتى إعادة بنائها. إن النهضة ممكنة دائماً، إذ يمكننا، على هذه الأرض، أن نعيش حياة متعدّدة، إذا نحن قرّرنا ذلك، وعزمنا عليه.

ومن المسلّم به أنها رحلة طويلة، وقد تكون مؤلمة، أحياناً، ولكن يجب الاستعداد لها؛ لأن ما هو متأصِّل فينا، منذ طفولتنا المبكِّرة، ليس من السهل إزاحته. وفي النهاية، سنشعر بأننا أخفّ وزناً، متحرّرين من شبكات التكرار المميتة، وأكثر انسجاماً مع واقعنا الحقيقي. سنشعر بتحرّرنا من ثقل جزء مهمّ من ماضينا، فالمسألة ليست مسألة إنكار، بل هي التخلّي عمّا قد يكون ضارّاً لتحقيق أفضل ما نحمله في دواخلنا. تقول المؤلِّفة، في خاتمة كتابها: «دعونا، إذن، نتعلم أن نُبقيَ كلّ شرارة ثمينة، ونلقيَ الضوء عليها؛ للمضيّ قُدُماً في وجودنا. واسمحوا لنا أن نعرف، في مواجهة الشدائد، كيف نحافظ على حسّ الفكاهة، ونرحِّب بالمفاجآت، والصدف السعيدة، والتشبّث بما هو ممكن، ووضعه موضع التنفيذ». لقد نجحت المؤلِّفة، في هذا العمل، في سبر أغوار الذات الإنسانية، وما يعتريها من هشاشة، مستعينةً، في ذلك، بنظرية التحليل النفسي، ومتابعة العدد من الحالات والشهادات، ممَّن شكَّلت لهم هذه الهشاشة دافعاً وقوّة لمواصلة الحياة. ■ **عبد الرحمان إكيدر**

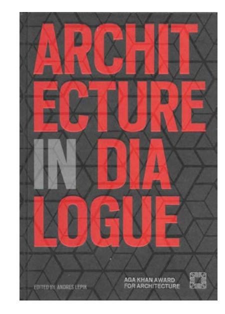
كيف تعزِّز الحوار وتحقِّق حياة كريمة للشعوب؟

العمارة في حوار

صدر، مؤخَّراً، عن دار النشر الألمانية «أركي تانغل بَبْليشرز»، كتاب باللّغة الإنجليزية، تحت عنوان «العمارة في حوار». يقع الكتاب في (352) صفحة من القطع المتوسِّط، وهو من إعداد الباحث والمعماري الألماني «أندريس ليبيك»، وتقديم فرّخ درخشاني، مدير جائزة «الآغا خان» للعمارة، ومشاركة باحثين ومعماريِّين، من اختصاصات معرفية مختلفة، أثاروا وجهات نظر وشروحات مفصَّلة حول المشاريع العشرين التي تَمَّ إدراجها ضمن القائمة المختصرة للمشاريع المرشَّحة للجائزة (من بينها مشروع متاحف مشيرب، في الدوحة)، بما في ذلك المشاريع الستّة الفائزة بالجائزة، في دورة العام الماضي.



تعتبر متاحف مشيرب الوجهة الثقافية الجديدة التي تعكس عراقة التاريخ وأصالة التراث في قلب مدينة الدوحة. تلعب هذه المتاحف أكثر من دور مهمّ في المنطقة؛ فهي- من جهة- تعتبر مركزاً ثقافياً متميّزاً يعكس تاريخاً طويلاً حافلاً بالكفاح والإنجازات؛ وهي- من جهة أخرى- تعتبر منشأةً تعليميةً متميّزة، تسعى إلى تثقيف الشباب، والكبار، على حدٍّ سواء، حول تاريخ هذا البلد ومسيرة نموّه وتطوُّره



يؤكِّد الكتاب، من خلال المشاريع التي يقدِّمها، أهمِّية الحوار، والتفكير بحلول مبتكرة ومستدامة، ولا مؤقَّتة، تأخذ بعين الاعتبار الاحتياجات الرئيسة للإنسان أو المجتمعات المستفيدة منها. ويشرح السيِّد فرّخ درخشاني هذا المفهوم بالقول: «سواء أكان ذلك بسبب العوامل الطبيعية أم كانه بسبب التأثير المباشر للإنسان، فقد أدّى تدهور بيئاتنا إلى إيجاد حلول مؤقَّتة، أو- ربَّما- حلول سريعة. والواقع المحزن هو أنه لا يوجد حلّ دائم أكثر من ذلك الذي ندعوه بالمؤقَّت». ولاشكّ في أن الجائزة، ضمن هذا السياق، تركّز على المشاريع المستدامة التي تراعي أكبر شريحة ممكنة من المستفيدين، والتي يمكن أن تكون مصدر إلهام لمشاريع أخرى مماثلة في مناطق أخرى من العالم.

العيش بكرامة

في المحور الأوّل، يسلِّط الكتاب الضوء على أهمِّية العمارة، ودورها في تحقيق حياة كريمة للإنسان. وضمن هذا السياق، تبدو أهمِّية التعامل مع العمارة، كما يؤكِّد الكتاب، بعيداً عن مفهومها النمطي والتقليدي كهياكل مبنيّة أوطبيعية تؤدّي وظيفة محدَّدة، وتسعى لإرضاء ذائقة الناظر الجمالية، بل يجب التأكيد على الدور الجوهري والإنمائي الذي يمكن أن تحقّقه، بوصفها وسيلة لتعزيز كرامة الإنسان، وهذا مايبدو واضحاً في تعليق لجنة التحكيم العليا للجائزة، ضمن هذا المحور، بالقول: «لكي تحافظ العمارة على أهمِّيتها في ضوء التحدّيات التي نشهدها، اليوم، من الضروري أن تقوم المهنة بإعادة تحديد موقعها فيما يتعلَّق بهذه العقبات الاجتماعية، والبيئية، والبشرية». أمّا الدكتور محمَّد الأسد، مؤسّس ورئيس مركز دراسات البيئات المبنية، في عمان، وعضو اللجنة التوجيهية للجائزة، فيسهب في الحديث عن الرابط بين العمارة ومفهوم العيش بكرامة، ليؤكِّد أهمِّية أن يحظى الإنسان بالمأوى والسكن الكريمَيْن، وأن يحصل، أيضاً، التعليم والصحّة وكافّة الخدمات الاجتماعية الضرورية للعيش بكرامة. ويقول في مشاركته الخاصّة في الكتاب: «هناك تعبير لا غنًى عنه، يوضِّح مفهوم الكرامة، كما يتمّ تعزيزه من خلال البيئة المبنيّة، هو الوصول إلى المأوى؛ أي حصول الإنسان على سقف فوق رأسه، ومكان يمكن للمرء أن يدعوه «المنزل» لحمايته من التشرّد. كما يشترط متانة البناء، ووجود مساحة كافية للعيش، والتأكُّد من وجود شبكات البنية التحتية التي توفِّر المياه النظيفة والصرف الصحّي». ويضيف محمَّد الأسد قائلاً: «من المهمّ الحفاظ على كرامتنا، عندما نتلقّى علاجاً طبِّيّاً، وهو الوقت الذي قد يجد فيه الكثير منّا أنفسهم في ظروف شديدة الضعف. يتمّ التطرّق إلى هذا الأمر، بشكلٍ جزئيّ، من خلال جودة تصميم مرافق الرعاية الصحّية. كما أن الوصول إلى التعليم هو شرط آخر مهمّ لضمان تحقيق الكرامة. ترتبط جودة التعليم الذي نتلقّاه، إلى حدٍّ كبير، بنوعية المرافق المبنية والمساحات المفتوحة التي يتمّ فيها تقديم خدمات التعليم. وبطبيعة الحال، ترتبط الكرامة بتوفُّر التنقّل والقرب المادّي من المواقع التي نتردّد عليها بانتظام».

ضمن هذا المحور، يدرج الكتاب مشروعان لافتان، تَمَّ اختيارهما من قِبَل لجنة التحكيم العليا، ضمن القائمة القصيرة، ويحقّقان بعض المتطلَّبات الرئيسة التي يتحدَّث عنها محمَّد الأسد والمشرفين على الجائزة. وهذان المشروعان هما: مشروع (بناء ا.م) في إندونيسيا،

متحف فلسطين ▲

ومشروع أركاديا التعليمي في بنغلاديش، والأخير هو أحد المشاريع الستّة التي فازت بالجائزة. أمّا مشروع أركاديا التعليمي، فهو عبارة عن هيكل لوحدات برمائية، يضمّ مدرسة تحضيرية، ومكاناً لسكن الطلاب، ودار حضانة، ومركزاً للتدريب المهني. يأخذ المشروع مقاربة جديدة لموقع نهري، غالباً ما تغمره المياه لمدّة خمسة أشهر من كلّ عام. وبدلاً من تعطيل النظام الإيكولوجي لإنشاء تلّة للبناء، ابتكر المهندس المعماري المشرف على المشروع حلّاً يتمثّل في إنشاء بنية برمائية، يمكن أن تستند إلى الأرض أو تطفو على الماء، اعتماداً على الظروف الموسمية.

الهويّة الثقافية

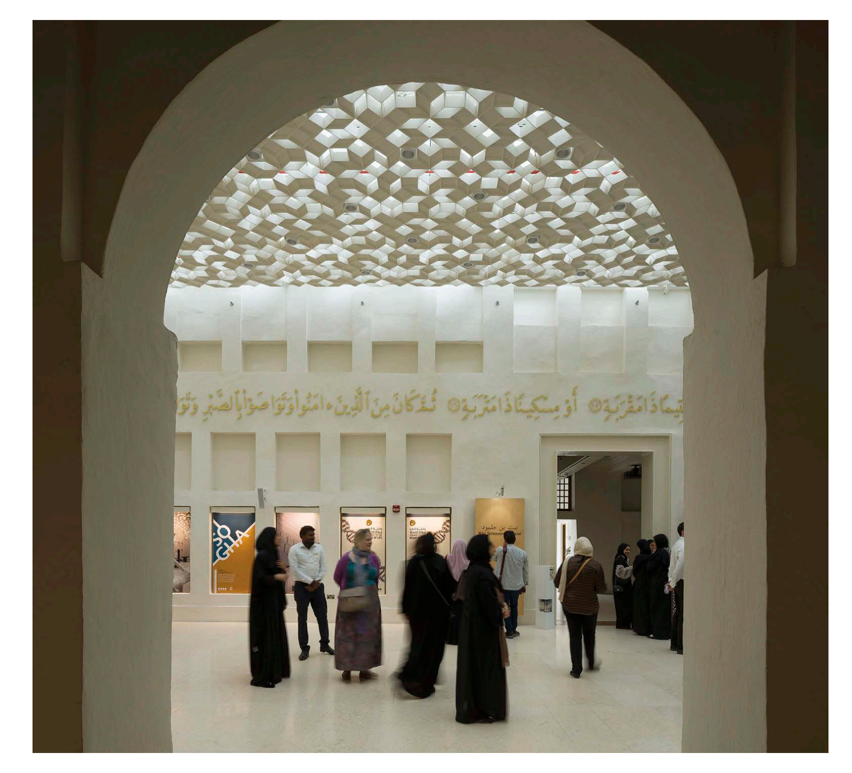
لطالما لعبت العمارة دوراً رئيساً في تشكيل الهويّة الثقافية للشعوب، ويبدو هذا المفهوم على درجة كبيرة من الأهمّية، بالنسبة إلى الجائزة، وفقاً لمحور آخر مهمّ، ضمن كتاب «العمارة في حوار». كيف لا، ونحن ندرك، جيّداً، أن الصروح التاريخية، والصروح الثقافية الضخمة، والمباني: العامّة، والخاصّة، والنسيج المعماري للمدينة، والساحات والفضاءات العامّة، وحتى هندسة المناظر الطبيعية، تشكّل جميعها جذوراً عميقة في إحساس أيّ مجتمع بالهويّة والتاريخ.

كما تشكّل الفضاءات المادّيّة الطريقة التي يعرّف بها الناس عن أنفسهم، ويسعون- جاهدين- لنقل إنجازاتهم، وقِيَمهم إلى الأجيال التالية، بل إن الصروح التي بناها الإنسان، غالباً ما تمتدّ حياتها لفترات زمنية أطول من المجتمعات البشرية التي قامت ببنائها، أصلاً، وتتخطّى العصور التاريخية والثقافات والحضارات وحدود الزمان والمكان؛ لذا، يؤكّد



مشروع ترميم مكتبة ولاية بايزيت في اسطنبول ▲







متاحف مشيرب ▲▲▲

الكتاب على أهمّية القيام بتجديد الرابط الثقافي بين المجتمعات والعمارة الخاصّة بها، مع مرور الأجيال.

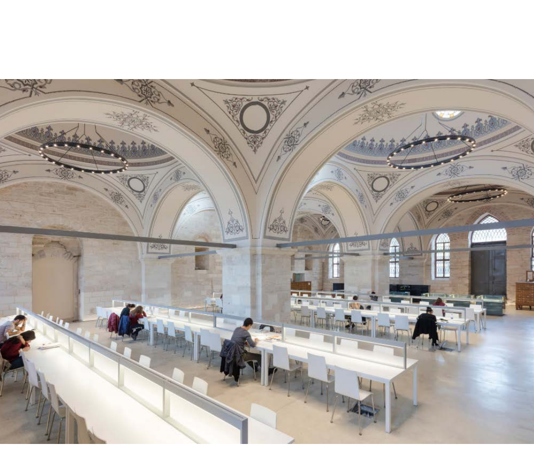
ويؤكّد الباحث «فرانشيسكو بانداريـن»، عضو اللجنة التوجيهية، والمستشار الخاصّ في منظّمة (يونسكو)، هذا الأمر، بالقول: «ابتكرت المجتمعات الحديثة مفاهيم مثل «النصب التاريخي أو «التراث الحضري» لتلبية الحاجة إلى الحفاظ على العمارة القديمة ذات الصلة، والنسيج التاريخي الحضري، على المدى الطويل. إن البيئة المادّيّة التي تخلق الشعور بالهويّة للأفراد والمجتمعات، هي- على أيّ حال- أكثر تنوّعاً وتوسّعاً من تلك التي يمثّلها مفهوم التراث الحديث».

لتأكيد هذا الأمر، يُدرج الكتاب مشروعَيْن رائعَيْن من تركيا وقطر، تمَّ اختيارهما ضمن القائمة المختصرة للمشاريع المرشَّحة للجائزة، هما: مشروع ترميم مكتبة ولاية بيازيت في أسطنبول، ومشروع متاحف مشيرب في الدوحة: يركّز المشروع الأوّل على ترميم مكتبة تعود للقرن التاسع عشر، مبنيّة ضمن بناء يعود إلى تاريخه إلى القرن السادس عشر. ويتميَّز المشروع بالبصمة الإبداعية والمبتكرة التي وضعها فريق العمل للمشروع من خلال التعريف بالمبنى الحالي، من جديد، عن طريق التجديد والتطوير وخلق وظائف إضافية.

أمّا متاحف مشيرب، فتعتبر الوجهة الثقافية الجديدة التي تعكس عراقة التاريخ وأصالة التراث في قلب مدينة الدوحة. تلعب هذه المتاحف أكثر من دور مهمّ في المنطقة؛ فهي- من جهة- تعتبَر مركزاً ثقافياً متميّزاً يعكس تاريخاً طويلاً حافلاً بالكفاح والإنجازات؛ وهي- من جهة أخرى- تعتبر منشأةً تعليميةً متميّزة، تسعى إلى تثقيف الشباب، والكبار، على حدٍّ سواء، حول تاريخ هذا البلد ومسيرة نموّه وتطوُّره، على امتداد حقبة طويلة من الزمان؛ كما تلعب هذه المتاحف- أيضاً- دوراً رائداً في تسليط الضوء على بعض القضايا المحورية والمهمّة؛ المحلّيّة منها، والدولية، من خلال العروض الدائمة والمؤقّتة التي تستضيفها. ويصف الباحث والمعماري الألماني «أندريس ليبيك» هذا المشروع، في الكتاب، بالقول: «يخلق المجمَّع، المكوَّن من أربعة مبانٍ سكنية تحوَّلت إلى متاحف مشيرب، موقعاً جديداً للقاءات ثقافية، تحوَّل فيها التاريخ المحلّي إلى نقطة انطلاق لطرح الأسئلة الشاملة حول الحاضر».

العمارة كمقاومة

من المحاور الأخرى المهمّة التي يسلّط الكتاب الضوء عليها، دور العمارة بوصفها وسيلة للتعبير عن المقاومة والرفض. ويعني الكتاب، هنا، دون شكّ، كافّة مفاهيم المقاومة في القرن الحادي والعشرين، هذا العصر الذي يشهد الكثير من التحدِّيات، بدءاً من الكوارث الطبيعية والتلوُّث البيئي والاحتباس الحراري وتغيُّرات المناخ، مروراً بالقضايا الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية المهمّة، وصولاً إلى القضايا والصراعات الدولية ذات الأولوية.





مشروع ترميم مكتبة ولاية بيازيت في اسطنبول ▲▲▲

يتحدَّث السير «ديفيد أجي»، عضو اللجنة التوجيهية لجائزة «الآغا خان للعمارة»، عن هذا الأمر، في مشاركة له ضمن الكتاب، فيقول: «أعتقد أن العمارة في القرن الحادي والعشرين، تتعلَّق بالمقاومة. يتعيَّن علينا إعادة تخيُّل مستقبل جديد ومقاومة الطرق التقليدية لعمل الأشياء، و- بوصفنا مهندسين معماريِّين- نحن جزء كبير من هذا الصراع». ويضيف «ديفيد أجي»: «إن تأثير النموّ السكّاني غير المسبوق يجلب معه أنماطاً جديدة من الهجرة، وزيادة الطلب على السكن، ومستويات أعلى بكثير من الكثافة الحضرية. ونظراً لأن المزيد من الأشخاص مضطرّون للعيش





مشروع أركاديا التعليمي ▲▲

معاً، بشكل متقارب، يمكن أن يؤدِّي هذا الأمر إلى تأثير مدمِّر».

أمّا عضو لجنة التحكيم العليا للجائزة «أدهم إلدم»، فيتحدَّث، في مشاركة له ضمن الكتاب، عن ضرورة تحقيق التوازن بين الجانب الجمالي، والدور الوظيفي، والدور الاجتماعي للعمارة، في القرن الحالي، وأهمِّية التعامل مع العمارة بوصفها وسيلة للتعبير عن التحدِّيات والأولويات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، خلال الفترة الراهنة. ضمن هذا المفهوم تظهر الحاجة لضرورة التمسُّك بالهويّة، والتعبير عن الرفض والمقاومة لكلّ المحاولات والظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية التي يمكن أن تؤدِّي إلى تغيير هذه الهويّة أو تشويهها؛ وهذا هو- بالضبط- الهدف الذي يسعى إليه أحد المشاريع الفائزة بالجائزة، والذي استطاع أن يحقّق هذا التوازن المذهل بين الجانب الجمالي والدور الوظيفي، والدور الاجتماعي للعمارة كوسيلة للتعبير عن المقاومة والرفض والتشبُّث بالجذور؛ ونعني به، هنا، دون شكّ، مشروع المتحف الفلسطيني في بلدة بيزيت، في فلسطين.

تحيط بهذا البناء الرائع، حدائق خضراء وافرة، لتزيد من جماله وتألُّقه، وتحوّله إلى أكثر من متحف، بل تجعل منه مكاناً فريداً تلتقي فيه جميع الاهتمامات والأعمار والاختصاصات؛ بينما تعكس جدرانه الحجرية، ومقتنياته الفريدة، ونشاطاته الرائدة، عبق التاريخ وروعة الحاضر وأمل الغد. والمتحف الفلسطيني، كما يقدِّم نفسه، رسميّاً، هو «مؤسّسة ثقافية مستقلّة، مكرَّسة لتعزيز ثقافة فلسطينية منفتحة وحيوية على المستويَيْن: المحلّي، والدولي. يساهم المتحف في إنتاج روايات عن تاريخ فلسطين، وثقافتها، ومجتمعها، بمنظور جديد، كما يوفِّر بيئة حاضنة للمشاريع الإبداعية والبرامج التعليمية والأبحاث المبتكرة، وهو أحد أهمّ المشاريع الثقافية المعاصرة في فلسطين، وأحد أهمّ برامج مؤسَّسة التعاون».

بالإضافة إلى المحاور الثلاثة المذكورة، يعالج كتاب «العمارة في حوار» محاور أخرى لاتقل أهمِّيّةً عمّا سبقها، تتعلَّق بالعمارة المتميّزة التي تتخطّى خصائصها الجوانب التقليدية أو الجمالية أو المبنيّة. وتشمل هذه المحاور كلّاً من: البنى التحتية المتجذّرة، والفضاءات المجتمعية، والتصاميم التي تعالج القضايا والاهتمامات الإثنية، والقيم المجتمعية، والعمارة التي تسعى إلى خدمة المجتمع، إضافةً إلى محور خاصّ بعنوان «العمارة.. ماوراء العمارة». ■ **محمَّد أدهم السيِّد**



المرآة الموريسكيّة

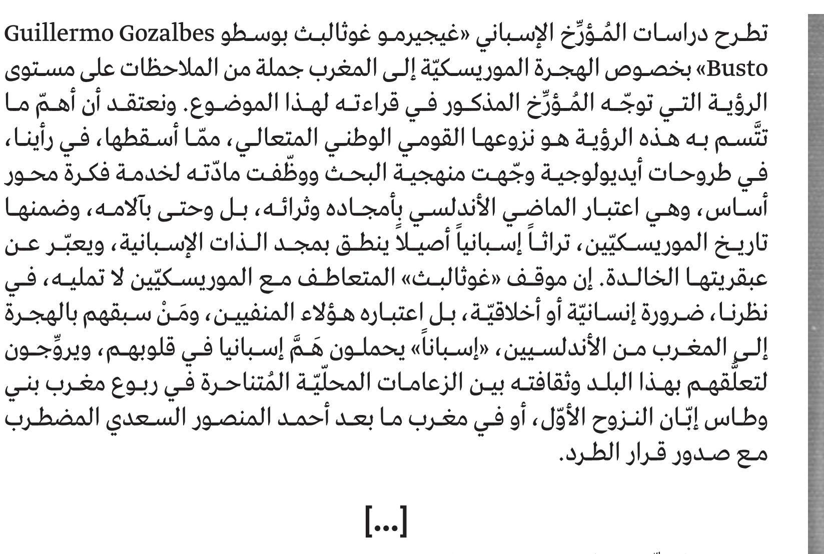


«لم يحظَ موضوع الموريسكيّين في الدراسات العربيّة الحديثة بالاهتمام اللازم الذي يستحقه بين الأوساط الأكاديميةِ العربيّة، كما أنه لم يكن موضوع استحضار لائق من قبل المبدعين العرب، وأيضاً المسلمين، باعتباره لحظة تاريخيّة مأساوية مازالت تحتفظ بحضورها القوي، بالرغم من مرور أربعمئة سنة على وقوعها. لقد اتَّسم طرد أحفاد المسلمين الأندلسيين هؤلاء من وطنهم الأندلسي (إسبانيا فيما بعد) بطابع تراجيدي مازالت مأساويته قادرة، إلى يومنا، على الدفع إلى الاستذكار والتأمُّل وأخذ العبرة، خاصّة وأننا اليوم نحيا تراجيديا شبيهة هي المأساة الفلسطينية... ◄◄◄

تناقضات المُؤرِّخ غوثالبث بوسطو

«أسبنة» الموريسكيّين

يعد المُؤرِّخ الإسباني «غوثالبث بوسطو»، أحد أكثر المُؤرِّخين الإسبان اهتماماً بالموضوع الموريسكيّ في بعده المغربي. فالرجل خصّص حياته لدراسة الموريسكيّين بالمغرب، وعاش بمدينة «تطوان» المغربية -وهي مدينة بناها الغرناطيون سنة 1486م، ونزحت إليها أعداد وافرة منهم خلال القرن السادس عشر، ونزلت بها أفواج تلو أفواج من الموريسكيّين فيما بعد في القرن السابع عشر- وألّف ثلاثة كتب عن موريسكيّي المغرب، وقد ارتأينا أن نقوم بمراجعة لأطروحة هذا المُؤرِّخ البارز نلقي عبرها مزيداً من الضوء على المأساة الموريسكيّة، وعلى الرؤى العرقية التي مازالت تتحكّم في بعض الدراسات التي اهتمت بالموضوع، بالرغم من أنها أصبحت متجاوزة اليوم.



تطرح دراسات المُؤرِّخ الإسباني «غيجيرمو غوثالبث بوسطو Guillermo Gozalbes Busto» بخصوص الهجرة الموريسكيّة إلى المغرب جملة من الملاحظات على مستوى الرؤية التي توجّه المُؤرِّخ المذكور في قراءته لهذا الموضوع. ونعتقد أن أهمّ ما تتّسم به هذه الرؤية هو نزوعها القومي الوطني المتعالي، ممّا أسقطها، في رأينا، في طروحات أيديولوجية وجّهت منهجية البحث ووظّفت مادّته لخدمة فكرة محور أساس، وهي اعتبار الماضي الأندلسي بأمجاده وثرائه، بل وحتى بآلامه، وضمنها تاريخ الموريسكيّين، تراثاً إسبانياً أصيلاً ينطق بمجد الذات الإسبانية، ويعبّر عن عبقريتها الخالدة. إن موقف «غوثالبث» المتعاطف مع الموريسكيّين لا تمليه، في نظرنا، ضرورة إنسانيّة أو أخلاقيّة، بل اعتباره هؤلاء المنفيين، ومَنْ سبقهم بالهجرة إلى المغرب من الأندلسيين، «إسباناً» يحملون هَمَّ إسبانيا في قلوبهم، ويروِّجون لتعلّقهم بهذا البلد وثقافته بين الزعامات المحلّيّة المُتناحرة في ربوع مغرب بني وطاس إبّان النزوح الأوّل، أو في مغرب ما بعد أحمد المنصور السعدي المضطرب مع صدور قرار الطرد.

[...]

ينطلق المُؤرِّخ «غوثالبث بوسطو» في مقاربته للإشكال الموريسكيّ من رؤية تقليدية سادت الاتّجاه المحافظ في الإسطوغرافية الإسبانية تعتقد بوجود نموذج إسباني فريد (homo-hispanus) يتميّز بصفات طبيعية ونفسية متفرّدة ذات علاقة بجغرافية إسبانيا. وهي صفات لا تتبدَّل ولا تتغيَّر لأنها ماهية جوهرانية فوق تقلبات التاريخ. بيد أن هذه الرؤية سرعان ما غدت في القرن العشرين محلّ تساؤل من قبل المُفكِّر الإسباني الكبير «أميركو كاسترو Américo Castro» إثر قراءته عبارة كتبها العالم «مييننث بيدال Menéndez Pidal» في المُقدِّمة التي وضعها لموسوعة تاريخ إسبانيا تقول: «إن أحداث التاريخ لا تتكرّر، في حين يبقى الإنسان الذي يصنع التاريخ هو نفسه دائماً»[1]. رفض «كاسترو» هذا الفهم، ورأى أن البلد ليس هويّة ثابتة، وأن تاريخ الشعوب أمر يتشكَّل ويتحوَّل حسب المُهمّات التي تطرحها الحياة في طريقه كلّ لحظة[2]. وبذلك رفض الحديث عن فكرة «المزاج القومي» القبلي، لأن المزاج (carácter) في نظره ليس فطرة، وإنما هو صنعة، يتشكَّل ثم ينحل، ثم يعاد تشكيله على إيقاع التاريخ[3].

[...]

ولا يحتاج الباحث، في حالتنا، إلى كبير عناء للكشف عن أهمّ مصادر تشكّل هذه الرؤية عند «غوثالبث بوسطو»، فهو نفسه يعترف بأن الفضل في اكتشاف الحقيقة



غيجيرمو غوثالبث بوسطو ▲

مشهد من الحياة اليومية للموريسكيّين ▲

الأندلسية في بعدها الإسباني يعود إلى المُستعربين الإسبان على رأسهم المُستعرب الشهير «خوليان ريبيرا»[4].

تتَّسم معالجة «خوليان ريبيرا إي طاراغو Julian Ribera y Tarragó» لتراث الأندلس بالاستناد إلى صورة وحيدة ممكنة، وهي أن الرقي الثقافيّ لا يمكن أن يصدر إلّا عن الجنس الآري. وحتى يثبت «آرية» الثقافة الأندلسية، و«إسبانية» حضارة الأندلسيين يؤكِّد المُستعرب «ريبيرا»، أن عدد البربر والعرب الفاتحين الذين دخلوا الأندلس كان ضئيلاً، كما أنهم وصلوا الجزيرة غير مصاحبين بنسائهم، لأنهم دخلوها على هيئة جيش غاز وليس على شكل قبائل متنقّلة، فكان لابدّ لهؤلاء المحاربين من الاختلاط بالإسبانيات زواجاً أو تسرياً لتكوين البيوت وإنجاب النسل. ويمثِّل «ريبيرا» بعبد العزيز بن موسى بن نصير أوّل من سنَّ من أمراء الأندلس هذه السنَّة حيث بنى بـ«إيخيلونا Egilona»، أم عاصم، أرملة «لذريق»، كما ارتبطت أسرة «غيطشة Witiza» بالعرب[5] فأنجبت نسلاً أخذ المجد من طرفيه، من العرب والقوط. ولما كان الأبناء -يقول «ريبيرا»- يرثون الخصائص الوراثية مناصفة عن الآباء والأمّهات، وكان عدد العرب الداخلين ضئيلاً، وزيجاتهم تتم في الأغلب من إسبانيات أمكن القول إن الدم العربيّ الضئيل ذاب مع الزمن في الأندلس في الدم الإسباني الغالب.

[...]

انطلاقاً من هذه الرؤية يبني «ريبيرا» نظرية عرقية غريبة تقوم على حساب نسبة الدم الإسباني في عروق أمراء بني أمية بهدف إثبات «إسبانية» الحضارة العربيّة الإسلاميّة في الأندلس، ومن ثمّة نسبتها إلى طرف واحد. فقد اعتبر مؤسّس الدولة عبد الرحمن الداخل نصف عربي لأن أمّه كانت بربرية، وابنه هشام الأوّل ربع عربي لأن أمّه لم تكن عربيّة، وهكذا يسير صعدا إلى أن يصل إلى هشام الثاني «المؤيد» ليقرّر «إن هشاما الثاني الذي تحمل شجرة نسبه أكداساً من الألقاب العربيّة إذا قدرنا حساباً العنصر الجنسي لديه سنجده لا يحمل من الدم العربي ولو جزءاً من الألف»[6] حقّاً -يقول ريبيرا- إذا كانت المصادر قد أسعفتنا في معرفة أن أمّ هشام الثاني «المؤيد» كانت بشكنسية، أي أنه يحمل خمسين بالمئة من الدم البشكنسي، فإن هذه المصادر سكتت عن ذكر أصول أمّهات أغلب الأمراء المذكورين «وإن كنّا، يقول، نستطيع أن نخمن دون أن نعرِّض أنفسنا لهامش خطأ كبير، أنهن كن ينتمين إلى أحسن ما يمكن أن تقدّم



نقش يمثِّل طائفة من النساء الأندلسيات وهن يخضعن إجبارياً لطقوس التنصير (كاتدرائية غرناطة) ▲

سوق قرطبة للنخاسة من أجناس»[7] ولا يقصد «ريبيرا» بالعبارة الأخيرة سوى العنصر الإسباني، اعتماداً على ما وصلنا كما يقول من عقود تجارة الرّق والجواري في أسواق النخاسة بالأندلس التي كانت الأفضلية فيها للإماء الجليقيات[8].

بيد أن «خوليان ريبيرا» يؤسّس لطرحه كذلك باللّغة. إذ يرى أن المجتمع الأندلسي كان يتحدّث الإسبانية، وأن استعمالها لم يكن مقصوراً على العائلات الإسبانية، وإنما كانت اللُّغة الشعبية

الشائعة حتى داخل الأسر ذات الأصل العربيّ![9]..
وهكذا اعتبر هذا المُستعرب، تأسيساً على هذا المنهج العرقي البائس، حركة الثقافة في الأندلس حلقة من حلقات الفكر الغربيّ الآري، وشطب على باقي العناصر التي ساهمت في بناء الحضارة الأندلسية من عرب وبربر ويهود وصقالبة ومولدين، الذين أنتجوا وأبدعوا في ظلّ الثقافة العربيّة والحضارة الإسلاميّة، ولم يجد غضاضة في إطلاق صفة «أندلثيا - Andalucia» على الأندلس التاريخيّة العربيّة (Al Andalus) ليخلق الوهم لدى المتلقّي بأن هذه هي نفسها المقاطعة الإسبانية المعروفة اليوم بهذا الاسم في جنوب إسبانيا، وصاح بأعلى صوته: «إنني أكرّر وسأكرّر إلى حدّ التخمة، لأن الإنصاف يدعو إلى ذلك، أن مسلمي الجزيرة كانوا إسباناً: إسباناً عرقاً، إسباناً لغة، إسباناً مزاجاً وذوقاً وميولات وقريحة»[10].

[...]

وإذا كان مُؤرِّخنا «غوثالبث بوسطو»، للإنصاف، ينظر إلى المغاربة الذين عاش بينهم بمدينة تطوان المغربية ردحاً طويلاً من الزمن نظرة حبّ وتعاطف على المستوى الإنسانيّ، فإن ذلك لا يمنعنا من الزعم بأنه على المستوى الأكاديمي كان وفيّاً لأفكار أستاذه «ريبيرا» رؤية ومنهجاً. إذ بالرغم من تهافت هذا الرأي «الريبيري»، القائم على نظريّة الجنس، والمستبعد لكلّ تأثير ثقافيّ أو عقدي في تكوين الهويّة، والذي كان يستقوي، حين التبشير به، بطبيعة الفترة التي شهدت هيمنة أوروبية مطلقة على العالم (الامتداد الاستعماري خلال القرنين التاسع عشر والعشرين)، فإن المُؤرِّخ «غوثالبث بوسطو» لم يتردّد في الأخذ به، وبناء أطروحته عن موريسكيّي المغرب في ضوئه، كما سنرى، هو الذي عاش بين المغاربة، حسبما سبق، وشهد كيف أن انبعاث الشعوب المستضعفة في النصف الثاني من القرن العشرين خلخل هذه النظريات المنكفئة على الذات؛ ووقف، في الغالب، على كتابات مفكّرين كبار أمثال «أميركو كاسترو Américo Castro» (1948)، والفيلسوف الإسباني «أورطيغا إي كاسيت José Ortega y Gasset» (1954)، والمُؤرِّخ والأنثروبولوجي الفرنسي المُتخصص في الأندلس «بيير غيشارد Pierre Guishard» (1972)، ممن انتقدوا الأسس النظريّة للمدرسة الاستعرابية الإلحاقية[11]، أو الأطروحة الاستعرابية المنتمية لما يعرف في إسبانيا بـ«الكاثوليكية الجديدة - Neocatolicismo»[12]... وهي نفس الأسس المعرفية التي قامت عليها أبحاث المُؤرِّخ «غوثالث بوسطو» في مقاربته للموضوع الموريسكيّ، كما سنرى.
لم يحد «غوثالبث بوسطو» قيد أنملة عن تصوُّرات أساتذته فقلّدهم حتى في استخداماتهم للمصطلحات المؤدلجة من قبيل تسمية كتابه الأوّل في سلسلة كتبه الثلاثة عن موريسكيّي المغرب بجمهورية الرباط «الأندلثية» (Rabat La República Andaluza de) عوض أن يستعمل النعت الإسباني الأكاديمي (Andalusí) المقابل للفظة العربيّة أندلسي - أندلسية، انسجاماً مع هذا الطرح القومي المغالي في قوميته إلى حدّ الافتئات على التاريخ.

مينندث بيلايو وحتمية الطرد التاريخيّة

بيد أن الرؤية «الغوثالبية» لم تقتصر في تشكّلها على المدرسة الاستعرابية الوضعية العتيقة فقط، بل استندت أيضاً إلى حليفتها المدرسة التاريخيّة المحافظة «الماريانية». وهي مدرسة تبني موقفها بخصوص المسألة الموريسكيّة على مواقف التبريريين الذين يجتهدون في خلق الذرائع للدفاع على مشروعية طرد الموريسكيّين، ولذلك كانت مقاربات العلامة الإسباني التبريري «مينندث بيلايو Menéndez Pelayo» أساسية في بناء مُؤرِّخنا «غوثالبث» لجوانب من معالجته للمسألة الموريسكيّة، خاصّة حينما قارب بنفس ذرائعي ما أسماه بالمشكل الموريسكيّ في إسبانيا خلال القرن السادس عشر، وتحدَّث بلسان تبريري مغلف عن قرار الطرد حينما عرض لموضوع «سعي إسبانيا الحثيث لتحقيق وحدتها السياسية والعقدية».
يُعدُّ العالم الإسباني «مينندث بيلايو»، وهو غير المُؤرِّخ «مينندث بيدال» السابق الذكر الذي اعتمده المُؤرِّخ «غوثالبث» أساساً في بناء أطاريحه بخصوص الموريسكيّين عموماً وموريسكيّي المغرب خاصّة، من أكثر المُتشدّدين المنتمين للمدرسة الكاثوليكية تبريراً لتهجير الموريسكيّين. وهي مدرسة كما نعلم كانت معاصِرة لحدث طرد الموريسكيّين من إسبانيا، واتّسم خطابها بالدعوة إلى اتباع سياسة إبادية تطهيرية ضد بقايا الأندلسيين بإسبانيا، فجاءت كتاباتها كلّها تبريرية تعبر عنها صراحة عناوين الكتب التي ألفها ممثلوها عن القضيّة على رأسهم الراهب الدومينيكاني والمفتش بمحكمة التفتيش ببلنسية «خايمي بليدا [13] Jaime Bleda»، و«داميان فونسيكا [14] Damian Fonseca»، و«بيدرو أثنار كردونا [15] Pedro Aznar Cardona»، إذ اللافت أن هذه العناوين كانت تفتح بعبارة «Justa expulsión أو expulsión justificada» أي أحقية الطرد أو الطرد المبرر[16]، وهكذا لم يتوانَ «مينندث بيلايو» أبداً عن اعتبار قرار طرد بقايا الأندلسيين من وطنهم سنة 1609 حتمية تاريخيّة، لأن إسبانيا، حسب رأيه، وجدت نفسها أمام أعداء متخفّين ومسيحيين مزيفين؛ يمارسون شعائر الإسلام، ويتآمرون على الدولة إمّا بالثورات العلنية، أو بالاتِّصالات السرية مع الأتراك والمغاربة، كما أن هؤلاء الأعداء (الموريسكيّين)، كما يطلق عليهم، لم يتخلّوا عن لباسهم أو إقامة احتفالاتهم حسب تقاليدهم

نموذج للتدوين لدى الموريسكيّين، بعد أن ضاعت تقريباً اللّغة العربيّة بينهم على إثر توالي ظهائر منع استعمال اللّغة العربيّة. وقد اعتمدت هذه الكتابة اللّغة الرومانثية (الإسبانية القديمة) مكتوبة بحروف عربيّة حتى ينغلق الأمر على محاكم التفتيش. لاحظ بعد الدعاء يبدأ النصّ بعنوان «كبتله» والكلمة capítulo الإسبانية تعني بالعربيّة «فصل». وهذا النوع من التدوين يعرف بـ«الألخاميادو» (من الكلمة العربيّة العجمية) «Aljamiado»





مشاهد أخرى من الحياة اليومية للموريسكيّين قبل الطرد ▲▲



نقش يمثّل عملية تنصير جماعي لمسلمي الأندلس (كاتدرائية غرناطة) ▲

في الغناء والرقص، خاصّة «رقصة [17] la zambra». وبالرغم من ذلك، يقول «بيلايو»، كانت محاكم التفتيش، التي كانت على علم بهذه التفاصيل، تستدعيهم، أحياناً، للتحقيق معهم، بيد أنها، كانت في الغالب تعاملهم ببالغ الحلم، دون أن تعرُّضهم لأي عقوبات[18].

ويبدو لنا غريباً كيف أن «غوثالبث» المُؤرِّخَ المُعاصِر، الذي يكتب في نهاية القرن العشرين، وفي فترة شهدت فيها إسبانيا مراجعات تاريخيّة موضوعية منصفة، يستشهد بقراءة «بيلايو» الذرائعية، الذي لم يؤمن أبداً بالاختلاف، كما يشهد على ذلك كتابه الضخم: «Historia de los heterodoxos españoles» «تاريخ المهرطقين الإسبان» وغيره من كتبه، ويبرّر نفي الموريسكيّين بكونهم حافظوا على عقيدتهم، وتثبّتوا بلغتهم، وبطقوسهم الخاصّة في الحفلات... بل ويصف جهازاً سيئ السمعة مثل محاكم التفتيش بالحلم والتسامح مع الموريسكيّين،

نظر الموريسكيّ إلى نفسه في الغالب باعتباره مسلماً عربياً بالمعنى الثقافيّ للكلمة، يمثّل جزءاً من المجتمع العربيّ الإسلامي، لكن في وضعية جديدة غيرَ مسبوقة لم تعرفها الأندلس

وهو الجهاز الذي مارس الاضطهاد على المستضعفين من الأقلّيات، ولم يؤمن بالتعدُّد والاختلاف، وارتكب أفظع الجرائم في حقّ المسلمين واليهود والمُفكِّرين الأحرار!

وقد كانت أفكار العلامة «بيلايو» محلّ انتقاد العديد من المُؤرِّخين الغربيين، نذكر منهم الأكاديمي الإسباني «Márquez Villanueva» الذي اعترض على قراءة «بيلايو» لقضية الموريسكيّين، وانتقد عليه قلةَ التأصيل التاريخيّ لديه لتغييبه استخدام الوثائق وهو يردّد ذرائعَ المؤيدين للطرد، واعتبر أن أهمّ إضافة لـ«بيلايو» «هي أكذوبة مفادُها أن طرد الموريسكيّين كان تنفيذاً إجبارياً لقانون تاريخيّ»[19].

[...]

والواقع إن «غوثالبث» كان يلتزم الحياد المشبوه كلّما وجد نفسه إزاء مواقف حرجة تتطلّب الموضوعية في التناول، والشجاعة في إصدار الأحكام. تكرّر ذلك عنده، خاصّة، حينما واجهته الحقيقة التاريخيّة التي تزامنت مع طرد الموريسكيّين، والمُتعلِّقة بالاحتلال الإسباني والبرتغالي للثغور المغربية...

ينطلق «غوثالبث» في معالجته لأسباب الطرد ممّا أسماه بـ«المأزق»، ويقصد الوضع الذي وجد حكام إسبانيا ورجال الكنيسة أنفسهم في حمأته حينما وصلتهم تقارير محكمة تفتيش «بلنسية» تفيد أن الموريسكيّين مازالوا «موروس»، أي مغاربة عرب مسلمين، مصرّين على هويّتهم القديمة، دون أن تُقدم الكنيسة على طردهم إلى بلاد البربر، حسب تعبير المُؤلِّف، لأنها كانت تعتبرهم إسباناً مثل باقي سكان إسبانيا[20].

وفي هذا السياق يذكر المُؤرِّخ بأن جهوداً كبيرة بُذلت من قِبل الحكام الإسبان من أجل تحقيق الوحدة السياسية والدينية للبلاد، بيد أنها كانت تذهب سدى، ولم تكن تسفر عن نتائج إيجابية، في إشارة إلى تعنُّت الموريسكيّين. ويستشهد «غوثالبث» بأن الملكين الكاثوليكيين «احترما» المهزومين حينما تعهدا لهم في بنود استسلام غرناطة بضمان حرّيتهم في ممارسة شعائر الدين الإسلاميّ، والحفاظ على عاداتهم ونمط حياتهم... غير أن الملكين وجدا نفسيهما، يقول «غوثالبث»، مضطرين إلى العدول عن تعهداتهما تجاه الأندلسيين، لأنه لم يكن بوسعهما التخلّي عن مبدأ الوحدة السياسيّة والعقدية للبلاد[21].

[...]



تجميع موريسكيّي بلنسية على الشاطئ استعدادا لترحيلهم إلى الضفة الأخرى من بوغاز جبل طارق ▲

إن إحجام رجال الدين الكاثوليكيين عن تهجير الموريسكيّين يجد بعض تفسيره في نيتهم الصادقة، دون شكّ، في «إنقاذ أرواح هؤلاء المسيحيين الجدد»، بيد أن هذا التعاطف يجد تفسيره، أيضاً، في امتناع الكنيسة والسلطات المدنية عن تقوية الضفة الأخرى المغربية بشعب يتميّز بنشاطه وقدرته على الخلق والإبداع، إضافة إلى حاجة النبلاء الإسبان لهؤلاء الموريسكيّين المهرة والنشيطين للخدمة في ضيعاتهم الإقطاعية، وهو ما كان يعبّر عنه الراهب التبريري «بليدا Bleda» بقوله: إن السادة النبلاء «كانوا يحبّون الموريسكيّين كحبّهم لأنفسهم»[22]. ونضيف نحن، أيضاً، سبباً آخر وهو أن المسؤولين الإسبان كانوا يعتبرون تحوُّل العنصر الأندلسي، الذي كان حاكماً ثمانية قرون وسليل حضارة متفوّقة، إلى النصرانية إغناء لإسبانيا. ولعلّنا قد نجد في نموذج النبيل الموريسكيّ من أصول مغربية مرينية «نونييث مولاي» صاحب التقرير المشهور دليلاً على ذلك.

وأما حديث مُؤرِّخنا عن هذه «النية الصالحة» القبلية لدى الملكين الكاثوليكيين في احترام العهود لولا أولوية هاجس الوحدة لديهم فلا أدري كيف سيستقيم مع تنكّرهم لبنود معاهدة التسليم، وإجبارهم الملك أبي عبد الله الصغير (الزغبي)[23] آخر ملوك بني الأحمر النصريين على مغادرة الأندلس إلى المغرب مباشرة بعد فترة وجيزة من تسليم غرناطة، وقد كانا تعهدا له، حسب الاتفاق، بالبقاء في أرض أجداده.

ويسترسل الكاتب في معالجته التبسيطية القومية المغيبة لأي قراءة نقدية فيذكرنا بنفس أيديولوجي بأن الملك «فيليبي الثاني - Felipe II» بالرغم من أنه حقّق الوحدة المنشودة منذ الملكين الكاثوليكيين «فرناندو» و«إيسابيل» إلّا أن الموريسكيّين استمروا على ديانتهم وعاداتهم الخاصّة وهم يضمرون أحقاداً متراكمة ضد مَنْ «يعتبرونهم» حسب تعبير «غوثالبث» مضطهِديهم من المسيحيين القدامى[24].

[...]

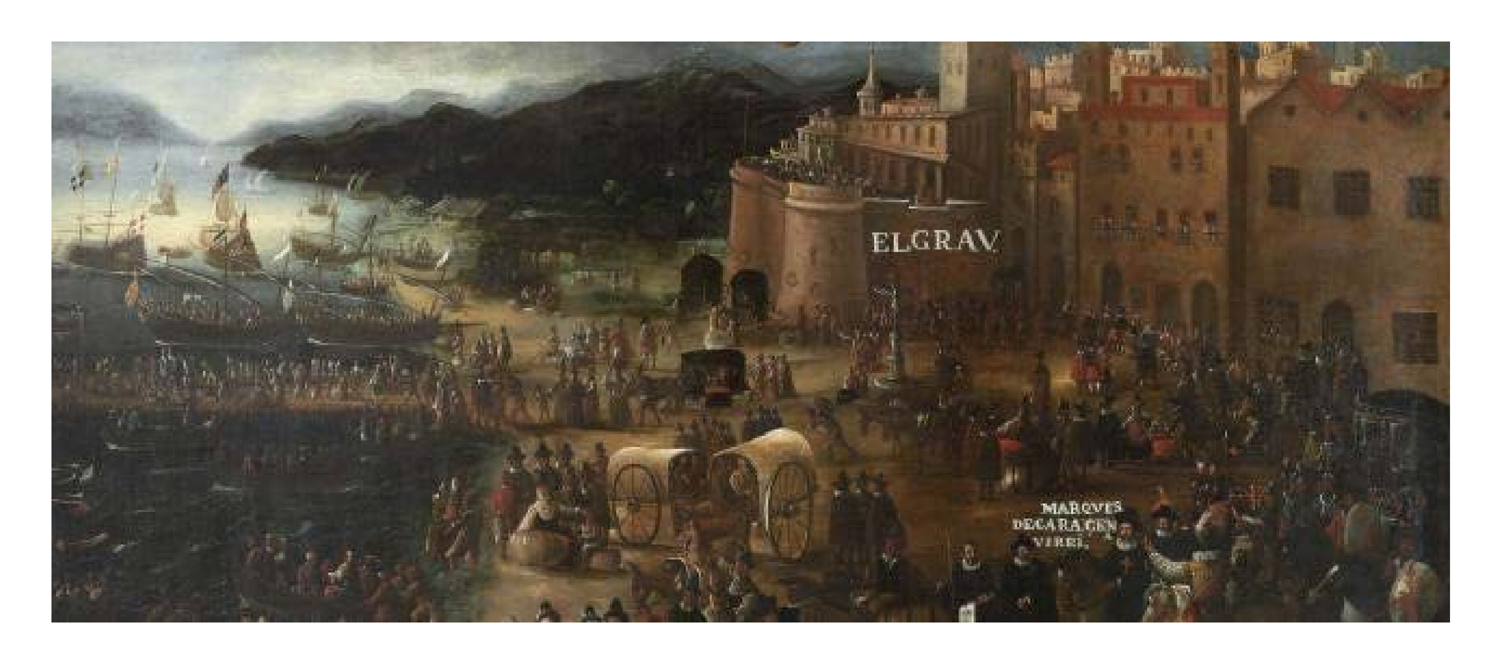
ممّا لاشكّ فيه أن المسيحيَّ القديمَ[25] نظر إلى الموريسكيّ بوصفه سليلَ أمّة طرأت على الجزيرة، ثقافتُه مختلفة، ولغته (algarabía) غريبة وتسيء بلغطها للمستمعين[26]؛ نمطُ حياته لا علاقة له بالمجتمع الإسباني. ومن ثمّة فهو مختلف ينبغي إبادةُ ثقافته وهويّته لأن إسبانيا الكاثوليكية الموحدة لا تقبل الاختلاف. في حين نظر الموريسكيّ إلى نفسه في الغالب باعتباره مسلماً عربيّاً بالمعنى الثقافيّ للكلمة، يمثّل جزءاً من المجتمع العربيّ الإسلاميّ، لكن في وضعية جديدة غيرِ مسبوقة لم تعرفها الأندلس، باستثناء وضعيةِ المدجّنين، وهي عيشه، هذه المرّة، في وطنه الأندلسي، وعلى أرض أجداده دون أن يكون حاكماً، بل محكوماً من قِبل خصمه التاريخيّ[27]. وبذلك تحوَّلت مسألةُ الحفاظ على الهويّة لديه في مجتمع يمارس الحقد الحضاري، حسب تعبير مُؤرِّخ البحر الأبيض المتوسط الفرنسي «بْروديل»، ويعاني من أزمة قيم، إلى معضلةٍ أساس، يكافح من أجلها بكلّ ما تفتق عنه ذهنُه من سبل وحيل: ثار في البشرات، ودفن الكتبَ الرصاصية تحت الأنقاض، واخترعَ الأناجيل، واستخدم لغة خصمه بعد أن حوَّلها إلى طلاسم، ودعا مثقَّفوه إلى مسيحية تقبل بالإسلام كما قبلت الأندلُسُ الإسلاميّة المسيحيةَ. ولما فشلت كلّ محاولاته، وتمَّ طرده، حمل معه هذا التعلُّقَ بهويّته الأندلسية حتى وهو بالمغرب الذي مثل له على مرّ التاريخ الأصلَ والامتداد.

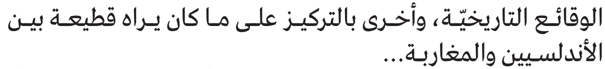
ألم يقل أبو عبد الله الصغير آخرُ ملوك بني نصر في رسالة الاعتذار عن سقوط الأندلس للشيخ الوطاسي سلطان المغرب إنه اختار المغرب مستقراً لأنه «دارُنا التي كانت دار آبائنا من قبلنا»[28].

ألم يكن ابن الخطيب، وقد أحس بشمس الأندلس تؤذن بالمغيب، يحن دائما إلى الإقامة بالمغرب؟[29].

[...]

وإذا كان «غوثالبث» لا يشكّ أبداً في إسبانية الحضارة الأندلسية والهويّة الموريسكيّة، فإننا نقدّر، أيضاً، أن الرجل كان يعي ضرورةً هذه النزعة الأندلسية المُتمكّنة من الموريسكيّين والتي تجعلهم أحرص الناس على مقوِّمات هويّتهم، وهو ما كان يوقعه في موقف صارخ في تناقضه... وهكذا كان يحاول التأصيلَ لدعواه بكلّ السبل: مرّة بالتأكيد على ميزات الذات الإسبانية في الموريسكيّين (الشجاعة، الحزم، الكفاية...) ومرّة بإعادة إنتاج





الوقائع التاريخيّة، وأخرى بالتركيز على ما كان يراه قطيعة بين الأندلسيين والمغاربة...

ويعضد غوثالبث دعواه تلك بما يراه أفكاراً مساندة. أهمّها: أوّلاً: تكوين الموريسكيّين والأندلسيين لكيانات مستقلة ذات مسحة إسبانية بالمغرب. ثانياً: الاختلاف الثقافيّ البيّن، حسب رأيه، بين الأندلسيين والمغاربة. ثالثاً: إرادة العودة إلى إسبانيا لدى الأندلسيين منذ حلولهم ببر العدوة. ورابعاً: استنجادهم بالدولة الإسبانية.

وإذا كانت بعض هذه الاعتبارات سليمة لا يمكن نكرانها، فإن التأويل الذي يعطيه لها مُؤرِّخنا، وتوظيفه لها أيديولوجياً لمما يدعو إلى رياضة فكرية.

فقد قُدّر للأندلسيين أن يعيشوا مأساتي سقوطِ غرناطة وقرارِ الطرد، والمغرب، عمقهم الاستراتيجي، يحيى فترتين من أقسى فترات تاريخه. فقد سقطت غرناطةُ سنة 1492 وبر العدوة يعاني من أزمة نهاية القرن في ظلّ بني وطاس، وحصلت واقعةُ الطرد 1609 والمغرب يقاسي من شدّة أخرى أفظعَ من سابقتها سببُها وفاة السلطان أحمد المنصور. وهي حقبة شهدت حروباً أهلية بين أبناء السلطان المُتوفّى، ارتكبوا خلالها أشنع الأفعال وأفظع الجرائم. وقد زاد من قتامة هذا المشهد الحصارُ الإيبيري المضروبُ على المغرب جرّاء احتلال البرتغال وإسبانيا لأهمّ مراسيه، واستغلال إسبانيا خلافاتِ الحكام بمساعدة بعضهم مقابل اقتطاع أجزاء من الأراضي المغربية. أمام هذا الوضع المتردي لم يكن منتظراً من النازحين الموريسكيّين سوى ركوب سلوك يتناسب مع منطق الفترة، فيعلن موريسكيّو سلا جمهوريتَهم، وينزوي آل النقسيس الأندلسيون بتطوان، بل وتنقسم الدولة المغربية إلى مملكتين؛ مملكةِ فاس، ومملكةِ مراكش، وكلاهما يحكمها سلطانٌ سعدي، وتظهر زعامات محلّيّة وزوايا مجاهدة...

إن «غوثالبث» غالباً ما يغيب كلَّ ذلك، ويعطي الانطباعَ بأن إعلان موريسكيّي سلا لجمهوريتهم هو تعبير عن نزعتهم الإسبانية، ورغبتِهم الأكيدة في عدم الارتباط بالمغاربة[30]. بل يوحي بهذه النزعة حينما يعرض في كتابه «جمهورية الرباط» لتفاوض موريسكيّي سلا مع الدوق «مدينا سيدونيا Medina Sidonia» قصد تسليم قصبة الرباط لملك إسبانيا «فيليبي الرابع»، واستعدادهم اعتناق المسيحية مقابلَ العودة إلى إسبانيا. وإذا كنّا لا نشكّ في أن حلم العودة لم يفارق أبداً طوائفَ من الموريسكيّين منذ وصولهم إلى المغرب، فإنه يجدر التنبيه إلى



صورتان لتجميع موريسكيّي بلنسية استعداداً للرحيل عن وطن أجدادهم ▲▲

أنهم كانوا يرون في العودة عودةً إلى وطنهم المفقود، الأندلسِ التاريخيّة، وليس إلى إسبانيا. كما أننا نرجّح أن هذه المفاوضات التي كان يجريها الأندلسيون مع إسبانيا وغيرِها من الدول الأوروبية لم تكن دائماً من أجل العودة إلى الجزيرة، بل كثيراً ما كانت تدخل في إطار المناورات التي كان الأندلسيون يلجؤون إليها كلّما وجدوا أنفسهم في مواقف حرجة، من قبيل تضييق المجاهد العياشي عليهم، أو حصارِ الأساطيل الأوروبية لهم، استجلاباً للدعم. لقد فاوضوا قوى غربية أخرى، وأظهروا استعدادهم لتسليم القصبة لأيّة قوة مسيحية كما صرَّحوا بذلك للقنصل الإنجليزي «Blake»[31] بل وللتحوّل إلى المسيحية... وإلّا لا أدري كيف سنقرأ ما نجده من استعداد أندلسيي سلا للقتال بجانب إنجلترة ضد إسبانيا[32]؛ ولا كيف نفسّر النعوت السلبية التي كانوا يرمون بها إسبانيا في مراسلاتهم العديدة مع الخصمين التقليديين للجار الإيبيري هولندا وإنجلترا؛ أو الفرح الكبير الذي أعرب عنه موريسكيّو المغرب حينما علموا بمشروع إنجلترا في مهاجمة إسبانيا![33].

ومهما كان الحال فإن مسألة التنازل عن قصبة الرباط لإسبانيا في هذه الحقبة السوداء من تاريخ المغرب لم تكن لتدلّ إلّا على الانحطاط الذي وصله هذا البلد أكثر من أي تأويل آخر، خاصّة إذا علمنا أن عبد الله الحاج سليلَ مجاهدي الدلاء، وهو مغربي قح، وابن محمّد الحاج شيخ الزاوية الدلائية الذي قيل عنه إنه أمَّ الناس مرّة في عرفة بالحجاز[34]، كان قد همّ بالتنازل عن القصبة لملك إسبانيا... ثم ماذا عسى أن يفعل هؤلاء الأندلسيون وهم يرون ملوكاً مغاربة كأبي محمّد أبي

عبد الله الغالب يسلم «صخرة باديس» للإسبان[35]، أو الشيخ المأمون السعدي يتنازل في الزمن ذاته عن مدينة العرائش للإسبان[36]! ومن عجائب الصدف أن هذا السلطان سيَلْقى حتفَه على يد أندلسيي تطوان لخيانته[37].

تقديرنا لهذا الباحث المُثابر لا يمنعنا من القيام بقراءة أعماله قراءةً نقدية، خاصّة حينما اعتبرنا أن رؤيته القومية، ومنهجه المُتمركز على «الأسبنة»، أوقعاه في هنات تحمِّل، ربّما دون وعي من المُؤرِّخ نفسه، الآخرين قسطاً من تبعاتِ مأساةٍ من أكبر مآسي التاريخ التي ينبغي أن تتضافر جهود جميع الشرفاء في هذا العالم حتى لا تعرف البشريّة أمثالاً لها

بيد أنه قد يكون وراء إقامةِ «الهورناتشيين» لكيان موريسكيّ بسلا، أو تأسيس سيدي المنظري الغرناطي لمدينة تطوان، واستقلالِ مَنْ جاء بعده بشؤونها نيةُ التأسيس لإمارة أندلسية بالمغرب تكون رأس حربة لإعادة فتح الأندلس، والعودة إلى الوطن. وهذا الحلم لم يقتصر على الأندلسيين فقط، بل كان حلمَ السلطان أحمد المنصور نفسه الذي كان يخطّط لفتح الأندلس من جديد، إلى حَدّ أنه أرسل مع موكب الحجيج المغاربة إيصاءً إلى أمير مكة والحجاز بالدعوة له في البيت أن يؤيدَه الله «على فتح الأندلس وتجديد رسوم الإيمان بها...»[38]. غير أن الموت اخترم السلطان المغربي وإمبراطورة إنجلترا إليزابيث الأولى حليفته قبل أن يحقّقا مسعاهما.

[...]

لا يجادل أحد أن فئة من الموريسكيّين تنصّرت عن اقتناع، أمّا وأن نَسْحب ذلك على أغلبيتهم فأمر يصعب الأخذ به، ناهيك عن اعتباره دليلاً على إسبانيتهم. يكفي أن ننتبه إلى المُفارقة التالية، وهو أنه في اللحظة التي كان موريسكيّو الرباط يظهرون استعدادهم للكثلكة لـدوق «مدينا سيدونيا»[39] كان أندلسيو تطوان يسعدون للخبر الذي أعلمهم به السفير «هاريسون» وهو أن إنجلترا ستدخل الحرب ضد إسبانيا، ويعلنون عن تعاطفهم مع البروتستانت[40].

[...]

هذه باختصار بعض طروحات المُؤرِّخ البارز «غيجيرمو غوثالبث بوسطو»، هذا الباحث الدؤوب الذي أفنى زهرة حياته في دراسة أحوال الموريسكيّين بالمغرب عشقاً وتعاطفاً، بيد أن تقديرنا لهذا الباحث المُثابر لا يمنعنا من القيام بقراءة أعماله قراءةً نقدية، خاصّة حينما اعتبرنا أن رؤيته القومية، ومنهجه المُتمركز على «الأسبنة»، أوقعاه في هنات تحوَّلت معهما القضيّة الموريسكيّة، تقريباً، من مأساة سببُها خارج المغرب، إلى تراجيديا داخل المغرب؛ ومن قضيّة إنسانيّة أصلُها أزمة في الأخلاق، إلى موضوع لتقديس الأنا. بل زاغت مقاربةُ مُؤرِّخنا عمّا كان منتظراً منها من القيام بمراجعات نقدية تسعى إلى المعرفة الموضوعية، واستخلاصِ العبر الأخلاقيّة إلى إسقاط تاريخيّ يُحمِّل، ربّما دون وعي من المُؤرِّخ نفسه، الآخرين قسطاً من تبعاتِ مأساةٍ من أكبر مآسي التاريخ التي ينبغي أن تتضافر جهود جميع الشرفاء في هذا العالم حتى لا تعرف البشريّة أمثالاً لها. ■ **د. محمد المرابط**

الهوامش:

1- J. Almeida, El problema de España en Américo Castro, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993, pp. 26-27.

2- Ibíd., p. 32.

3- Ibíd., p. 38-39.

4- Gillermo Gozalbes Busto, La República andaluza de Rabat en el siglo XVII. Contribución al estudio de la historia de Marruecos, sin fecha ni señas del editor. p.11 y sigts.

5- Julián Ribera y Tarragó, «El cancionero de Abencúzman», en Disertaciones y opúsculos, Madrid, I. Estanislao Maestre, 1928, p.13

6- Julián Ribera y Tarragó, Disertaciones y opúsculos, op. cit. p. 16.

7- Ibíd, p. 17.

8- Ibíd, p. 17 y sigs.

9- Ibíd, p. 29 y sigs.

10- Ibíd, p. 468.

11 - أي تلحق التاريخ الأندلسي بالتاريخ الإسباني، وتعتبر تراث العرب والمسلمين بالجزيرة الإيبيرية حلقة من حلقات الفكر الغربي الآري. وقد نظر لهذه المدرسة المُستعربان «خوليان ريبيران، و«أسين بلاثيوس».

12 - وهو تيار تقوَّى خلال المرحلة الفاشستية في إسبانيا (1939 - 1975) خلال حكم الديكتاتور فرانكو، ويمثّله خير تمثيل المُستعرب الشهير «إيميليو غرثيا غومث».

13 - في كتابه:

Crónica de los moros de España, Valencia, 1618.

14 - في مؤلَّفه:

Justa expulsión de los moriscos de España, con la instrucción apostasia y traición dellos y respuesta a las dudas que se oferecieron acerca desta materia, Roma, 1612.

15 - في مصنَّفه الذي يبرّر فيه طرد الموريسكيين:

Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias christianas de nuestro Rey D. Felipe Tercero, Huesca 1612.

16 - ميلودة الحسناوي، «الموريسكيّون في الفكر التاريخيّ: قراءة في الأبحاث والدراسات الموريسكيّة الإسبانية»، في: الموريسكيّون في المغرب، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية،الرباط 2001. ص. 144 - 145.

17 - ويطلق عليها أيضاً «la zambra mora» أي الرقص المغربي. وأصل الكلمة مأخوذ من الدارجة المغربية. والمقصود الرقص الشرقي المعروف خاصّة بين النساء العربيّات. وقد استنكر «بيلايو» الكاثوليكي شيوع الرقصة في الحفلات الموريسكيّة.

18- Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de los Heteredoxos españoles, Madrid, Librería católica de san José, Tomo II, libroV, cap.III, pp. 625-626.

19 - فرانثيسكو ماركيث بيانويبا، القضيّة الموريسكيّة من وجهة نظر أخرى، ترجمة عائشة محمود سويلم، مراجعة وتقديم جمال عبد الرحمن، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص10.

20- Guillermo Gozalbes, La República Andaluza, op. cit. p.27.

21- Ibíd. pp 27-28.

22 - فرانثيسكو ماركيث بيانويبا، القضيّة الموريسكيّة من وجهة نظر أخرى، ترجمة عائشة محمود سويلم، مراجعة وتقديم جمال عبد الرحمن، القاهرة، 2005، المجلس الأعلى للثقافة، ص12.

23 - مازالت هذه الكلمة مستعملة في اللسان الدارج المغربي، وتعني السيئ الحظ الذي تكالبت عليه النوائب.

24- Gozalbes, La república. op. cit. p. 28, nota 4.

25 - هذا التقسيم كان جارياً إبّان الوجود الموريسكيّ بإسبانيا. يقصد بالمسيحي القديم النصراني القشتالي والأراغوني... الذي حارب باسم المسيحية ضد الإسلام في الأندلس، وبالمسيحي الجديد اليهودي أوالمسلم الذي دخل في المسيحية بعد فرض التعميد الإجباري. ولا يحتاج المرء إلى التنبيه إلى أن هذا التقسيم في حَدّ ذاته هو تكريس للفرقة بين مواطني البلد الواحد.

26- Julio Caro Baroja, Los moriscos del reino de Granada, Madrid, Istmo, 1976, p. 133.

27 - انظر الدراسة القيّمة التي أنجزها علي أومليل: في شرعية الاختلاف، الرباط، منشورات المجلس القومي للثقافة العربيّة، ص 62، وما بعدها.

28 - شهاب الدين أحمد بن محمّد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1939، ج. 1، ص 93.

29 - محمّد عبد الله عنان، لسان الدين بن الخطيب، حياته، وتراثه الفكري، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1968، ص 149.

30 - Gozalbes, la Repúlica. op. cit. p 15.

31 - Ibíd. p 164.

32 - ورد ذلك في التقرير الذي قدَّمه القبطان الإنجليزي «جون هاريسون» إلى حكومة بلاده. انظر التقرير في كتاب «غوثالبث» La republica andaluza de Rabat م. م. ص 259.

33 - Ibíd. p 71.

34 - إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، ج.2، الدار البيضاء، دار الرشاد الحديثة، 1984. ص 294.

35 - نفسه، ص 256

36 - نفسه، ص 279.

37 - محمّد الصغير بن الحاج بن عبد الله الوفراني النجار المراكشي الوجار، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، نشر المستشرق الفرنسي هوداس، الرباط، مكتبة الطالب. ص 199.

38 - انظر إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، ج.2، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 1984، ص. 301 - 302.

39 - انظر تلك الشروط عند «غوثالبث» La República andaluza. op. cit p.135 y sigts.

40 - Gozalbes, La República, op. cit. p. 75.

التمهيد للطرد النهائي

في فاتح يناير/كانون الثاني من سنة 1567 أصدر «بيدرو دي ديثا Pedro de Deza» رئيس محكمة غرناطة تعليماته بالبدء في تنفيذ مقتضيات الظهير الملكي الصادر في نوفمبر/تشرين الثاني من سنة 1566. ويندرج هذا القانون الجديد، الذي سهر على وضعه كلٌّ من المفتش العام لمحاكم التفتيش «Diego de Espinosa»، والإمبراطور فيليبي الثاني نفسه، ضمن سلسلة قوانين المنع التي دأبت الدولة الإسبانيّة على إصدارها تباعاً منذ بداية التنصير القسري للأقلّيّة الموريسكيّة في نهاية القرن الخامس عشر. ويتعلّق الأمر بلوائح تمنع على الموريسكيّين أن يحتفظوا بنمط عيشهم، وعوائدهم الإثنية، ورموزهم الثقافيّة. ويتضمَّن هذا الظهير، الذي شرع في تنفيذه سنة 1567، أغلب توصيات مَجمع الأساقفة المُنعقد سنة 1554 بوادي آش[1] حول موضوع المسألة الموريسكيّة، وأيضاً قرارات مَجمع أساقفة غرناطة الذي التأم شمله سنة 1565 حول الموضوع ذاته.

والواقع إن توالي صدور هذه القوانين أخذ شكلاً منهجياً منذ 1526 بعد أن بدا للقساوسة أن مجهوداتهم التبشيريّة بين الموريسكيّين باءت بالفشل، وأن الطريق الصحيح لتثبيت المسيحيّة في قلوبهم هو استئصال كلّ مظاهر الثقافة الموريسكيّة ورموزها[2]؛ من استعمال الحمامات واللّغة والألقاب والحناء، وغير ذلك من العادات والتقاليد ممّا كانت تعتبره الكنيسة الإسبانية خطراً حقيقيّاً على المسيحيّة، وعلى تحقيق الوحدة الثقافيّة والعقدية واللّغويّة لإسبانيا.
وينص قانون 1567 على حزمة من البنود والأوامر أهمّها ما يلي:
- حظر اللباس الموريسكيّ العربيّ على الرجال والنساء، وإلزام النساء بالتخلّي عن الحجاب.
- منع استعمال اللّغة العربيّة منعاً باتاً في الحياة اليومية.
- حظر استعمال الأسماء والألقاب العربيّة الإسلاميّة.
- منع كلّ أنواع الاحتفالات التي تُقام حسب التقاليد الموريسكيّة، بما في ذلك رقصة «السامبرا»، وإقامة الليالي بمصاحبة الآلات والأغنيات الموريسكيّة.
- حظر استعمال الحمّامات على الرجال والنساء.
- منع النساء من التخضيب بالحناء.
- إلزام الموريسكيّين بترك أبواب بيوتهم مفتوحة أيام الجمعة والسبت والأحد.
- منع تملّك الموريسكيّين للعبيد السود[3].

ويتضّح من اللائحة أن هذا الاجراء ليس مجرّد وسيلة لممارسة القمع في حقّ الأقلّيّة المعنية فحسب، وإنما هو عملية إبادة ثقافيّة في حقّ الآخر؛ تهدف إلى إلغاء الوجود الموريسكيّ كجماعة مختلفة إثنياً وثقافيّاً، ومن ثمّة محوها من إسبانيا مزهوة بانتصاراتها، تكفر بالاختلاف، وتعمل جاهدةً على تحقيق الوحدة السياسيّة والعقديّة والاجتماعيّة واللّغويّة والثقافيّة. وبذلك تعدّت الدولة القشتالية بإجراءاتها القمعية ضد الموريسكيّين ممارسة العسف والقهر إلى السقوط فيما سمّاه «بروديل» بـ«صراع الحضارات».

أمام مثل هكذا قانون لم يكن ليفوت أحد أعيان الموريسكيّين بغرناطة، وهو النبيل الموريسكيّ والشيخ المهيب «Francisco Núñez Muley» ما قد يعنيه إصرار رئيس محكمة غرناطة «ديثا» على تنفيذ هذه الإجراءات ذات الطابع القمعي الاستئصالي من تهديد للوجود الموريسكيّ بإسبانيا، فسارع إلى صياغة مُذكّرة شهيرة في الدفاع عن حقوق الأقلّيّة التي ينتمي إليها، لإنقاذ ما يمكن إنقاذه قبل فوات الأوان، والحيلولة دون وضع بنود الظهير الملكي موضع التنفيذ.
بيد أن «نونييث مولاي» لم ينجح في تحقيق مسعاه، ونفذت فصول القانون، وهو ما لم يقبله موريسكيّو غرناطة، فقامت ثورة محمّد بن أميّة «Fernando de Válor» سنة 1568، وسالت الدماء غزيرة بين الأقلّيّة والأغلبية، وقُتل مَنْ قُتل من الموريسكيّين؛ من بينهم محمّد بن أميّة، والقائد فرج بن فرج «Farax Aben Farax»، والقائد محمّد بن عبو واسمه الإسباني «Diego López»، وعدد ضخم من الثوار والأبرياء من النساء والأطفال والشيوخ، ثم أمر فيليبي الثاني بطرد الباقي من المملكة، فوزِّعت الأسر فرادى في جميع أنحاء إسبانيا، خاصّة في منطقتي قشتالة و«إكستريمادورا» في مشاهد تدمي القلوب، وتجرح المشاعر النبيلة في الإنسان. فكان الطرد الأوّل هذا تمريناً أولياً ناجحاً في كيفية تفتيت شعب بأكمله، هيأ السُّلطات الإسبانية لتنفيذ الطرد النهائي الكبير فيما بعد، سنة 1609، وهو طرد، كما نعلم، شمل جميع موريسكيّي إسبانيا، وليس موريسكيّي غرناطة فقط.
[...]

يمكن إدراج اللائحة الجديدة (فاتح يناير 1567) ضمن الإجراءات التي عرفتها آخر مرحلة من مراحل الردع والقمع التي مسّت المسلمين الغرناطيين إلى هذا الحين. وحتى يبدو لنا المشهد مكتملاً لا بأس بالعودة في عجالة إلى المراحل السابقة التي هيأت للوضع الجديد، كما وقف عندها «نونييث مولاي» نفسه في مُذكّرته.

كان الطرد الأوّل تمريناً أولياً ناجحاً في كيفية تفتيت شعب بأكمله، هيأ السُّلطات الإسبانية لتنفيذ الطرد النهائي الكبير فيما بعد، سنة 1609، وهو طرد، كما نعلم، شمل جميع موريسكيّي إسبانيا، وليس موريسكيّي غرناطة فقط



كانت الخطّة، تقوم على تنصير النخبة وبعض الفقهاء ليصبحوا قدوة لباقي المسلمين من العوام وغيرهم، ومن ثمّة يسهل إقناع الباقي بفساد عقيدتهم عن طريق مخاطبتهم بلغتهم التي يفهمونها أي العربيّة. وتندرج بعض الكتب التي ألّفت لتعليم العربيّة

Los Moriscos del Reino de Granada
Julio Caro Baroja

المرحلة المدجنية من سقوط غرناطة 1492 إلى غاية 1500: وقد اتّسمت بتقرُّب الأسقف الطيب «إرناندو دي طالابيرا» إلى النخبة الإسلاميّة بغرناطة، والتودُّد إليها بهدف استدراجها باللين إلى النصرانية؛ أدواته التبشير بلطف الكلام والإحسان للمنهزمين واحترام ثقافتهم، ومحاولة التكيُّف مع عادات المجتمع الغرناطي وتقاليده ليسهل عليه إغراء الأقلّيّة المسلمة بمحاسن المسيحيّة كما يحكي «نونييث مولاي» في مرافعته. ويُعَدُّ من ضمن سياسة التقرُّب هذه إلى المسلمين[4] محاولة الأسقف المذكور تعلُّم العربيّة، وتسامحه في استخدام الموسيقى العربيّة، خاصّة «السامبرا»، في القدّاس الكنسي عوض موسيقى «الأرغون»، وختمه الصلاة الجماعيّة ببعض التعابير باللّغة العربيّة من مثل قوله «يبارك فيكم».

كانت هذه الخطّة، التي أخذت كثيراً من أسلوب «ريموند لوليو»، تقوم على تنصير النخبة وبعض الفقهاء ليصبحوا قدوة لباقي المسلمين من العوام وغيرهم، ومن ثمّة يسهل إقناع الباقي بفساد عقيدتهم عن طريق مخاطبتهم بلغتهم التي يفهمونها أي العربيّة. وتندرج بعض الكتب التي ألّفت لتعليم العربيّة وتعلّمها في هذه الفترة ضمن هذه الرؤية مثل «معجم اللّغة العربيّة» لـ«Fray Pedro de Alcalá» الراهب «بيدرو دي ألكلا» Vocabulista arábigo en letra castellana، وكتاب «الضروري في تعلّم اللّغة العربيّة» (Arte para ligeramente saber la lengua arábiga) للمؤلّف نفسه.

مرحلة الإجبار على التنصير: أي التعميد الإجباري بواسطة العسف والقهر وإصدار لوائح المنع. وتبتدئ بوصول «ثيسنيروس» إلى غرناطة في أكتوبر/تشرين الأول من سنة 1499 يحمل تحت عباءته مشروعه العنيف القائم على استخدام القوة والترهيب بين مدجني غرناطة، وإحراق الكتب العربيّة، وممارسة التنصير القسري في حقّهم، خارقاً بذلك المواثيق وبنود معاهدة تسليم غرناطة لسنة 1491 التي نصّت على احترام عقيدة المهزومين وثقافتهم العربيّة الإسلاميّة. وإذا كان العنف يولِّد العنف فقد أدّت سياسة الكاردينال «Francisco Jiménez de Cisneros» «ثسنيروس» إلى اندلاع ثورة «البيازين» في ديسمبر/كانون الأول من سنة 1499. وهي الثورة التي قال عنها النبيل الموريسكيّ «نونييث مولاي»، بمهارة تدل على حنكته السياسيّة، إنها لم تكن موجّهة ضد الملكين الكاثوليكيين، وإنما ضد التراجع عن بنود الاتفاقية الممهورة بالتوقيع المُقدَّس للملك، علماً أن السياسة القمعية للكاردينال المُتعصِّب تمَّت بالتوافق مع «فرناندو» و«إيسابيل»، وأن الملك الكاثوليكي «فرناندو» هذا، الذي أشرف شخصياً على قمع الثوار، لم يحجم في موقف غاية في القساوة عن هدم أحد المساجد فوق رؤوس النساء والأطفال الذين التجأوا إليه طلباً للنجاة؛ حصل ذلك في «Laujar de Andarax».

وقد عرفت هذه المرحلة ظاهرتين حاسمتين: أولاهما التنكُّر المطلق لبنود اتفاقية تسليم غرناطة التي تعهَّد فيها الملكان الكاثوليكيان باحترام إقامة المسلمين لشعائرهم الدينية «إلى الأبد»، وتأمينهم في أموالهم وممتلكاتهم وأعراضهم، وعدم إجبارهم على ترك لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم[5]، وثانيتهما ما أعقب ذلك من عملية التنصير القسري بالجملة تحت سطوة الكاردينال «ثيسنيروس» ورجاله، كما يصف لنا ذلك بتفصيل تلميذه وكاتب سيرته «خوان دي باجيخو[6] Juan de Vallejo».

وبذلك خلق المجتمع المسيحيّ لأوّل مرّة ما سُمّي بـ«القضية الموريسكيّة» بما تعنيه من تحوُّل تعقُّب «الكافر المسلم»

إلى تعقُّب للآخر بامتياز.
ومنذ هذا التاريخ سجَّلت الذاكرة الموريسكيّة أمرين، أيضاً، كانا وراء هذا الإصرار الكبير الذي ميَّز مقاومة الموريسكيّين الشديدة للانصهار في المجتمع المسيحيّ القديم، وهما: أن تنصير بقايا مسلمي الأندلس كان جماعيّاً إجباريّاً. وأن الملكين الكاثوليكيين نقضا تعهداتهما تجاه المسلمين. وهنا نستحضر النبوءة التي نطق بها الفلاح الغرناطي الشيخ حينما التقى بفحص غرناطة الكاتب الموريسكيّ «الفتى أريبلو» بعد سنواتٍ قليلة على سقوط المملكة النصرية: «أنا لا أبكي الماضي، لأن ما مضى ذهب ولن يعود، وإنما أبكي ما ستراه عيناك في قابل الأيّام... سيصبح كلّ شيء لمَنْ له عقل مراً فظّاً غليظاً... فإذا كان الملك المنتصر لا يحافظ على عهوده ماذا سننتظر ممَنْ سيخلفونه؟».
فترة ما يُسمَّى بـ«التعايُش» الصعب: اتّسمت هذه الفترة، خاصّة منذ سنة 1526، بقيام الجانب المسيحيّ بدراسة العادات والتقاليد الموريسكيّة قصد العمل على منعها بداية ثمَّ استئصالها بعد ذلك، حيث وقر في نفوس رجال الدين أنهم تعاملوا بحسن نية مع المنهزمين حينما اعتقدوا أنه بالوسع تحويلهم إلى المسيحيّة باستعمال الرفق معهم واحترام شعائرهم، في حين كان هؤلاء المتنصرون لا يزالون مسلمين يمارسون شعائر الإسلام في الخفاء. وهكذا توالت قوانين المنع في حقّ الأقلّيّة الموريسكيّة: منع اللّغة، الزي، عادات النظافة والزينة، نظام التغذية، طريقة الذبح...[7] بيد أن هؤلاء المسيحيّين الجدد تمكَّنوا من إيقاف العمل بأغلب هذه القوانين مؤقتاً بواسطة تقديم الرشى للمُتنفِّذين، والأموال للملوك الذين كانوا في حاجة إليها[8] لمتابعة حروبهم وسياساتهم خارج إسبانيا، خاصّة في عهد الإمبراطور «كارلوس الخامس». ويحدِّثنا «نونييث مولاي» في رسالته عن مشاركته في عددٍ من هذه التوافقات خاصّة في سنة 1513 مع الملك «فرناندو»، وسنتي 1518، و1526 مع «كارلوس الخامس».

بدا للقساوسة أن مجهوداتهم التبشيريّة بين الموريسكيّين باءت بالفشل، وأن الطريق الصحيح لتثبيت المسيحيّة في قلوبهم هو استئصال كلّ مظاهر الثقافة الموريسكيّة ورموزها

وقد صوَّرت الباحثة «مرثيدث غارثيا أرينال» الجو السائد في هذه الحقبة بقولها: «اتّسمت المرحلة التي نحن بصددها منذ بدايتها سنة 1526 بحالة من عدم الاستقرار، ومن التوازن العسير. إذ لُوحظ أن الفجوة التي كانت تفصل بين الطائفتين كانت تزداد اتساعاً بالتدريج، ومن ثمّة لم يعد ينفع في تعديل الوضع المبالغ الطائلة التي كان يدفعها الموريسكيّون كرشى حتى يتركوا في أمان، ولا سياسة الإدماج التي اضطلعت بها دوائر الدولة الإسبانيّة. فساد إحساس بين الساسة ورجال الدين بفشل الجهود، وبالتالي ضرورة نهج سياسة أكثر قسوةً وقمعاً ضد الأقلّيّة الموريسكيّة. وبذلك انتهت فترة التسامح النسبي هذه، خاصّة بوصول فيليبي الثاني إلى العرش عام 1555، وتصاعد السيطرة الإسلاميّة على البحر الأبيض المتوسط»[9].
بيد أنه بالرغم من محاولة المُؤرِّخة إيجاد بعض الأعذار للتصرُّف الإسبانيّ خلال هذه المرحلة تجاه الموريسكيّين (فشل سياسة الإدماج، الإحساس بفشل الجهود، السيطرة الإسلاميّة المتصاعدة في البحر الأبيض)، واعتبار «برنارد فانسان» أن الفترة شهدت بعضاً من التعايش[10]، فقد استمرَّ الضغط على الموريسكيّين، واتّسم التعايُش بينهم وبين المسيحيّين بالشقاء، على الأقلّ في نظرنا، لأنه كان قائماً على تعارُض بين رغبتين أكيدتين: رغبة الأغلبية المسيحيّة في استئصال الأقلّيّة الموريسكيّة، ورغبة هذه في البقاء والاستمرار. وقد أوضح «نونييث» بشجاعة كيف أن رجال الإكليروس والإداريين كانوا مفسدين حاقدين بمَنْ في ذلك سلك القضاء الذي كانت تنخره الرشوة، وكيف أن ديوان التحقيق كان يمارس مهامه الاستئصالية في هوس قصد اكتشاف «القلوب المريضة» على حَدِّ تعبيره. فكيف يمكن القول، في نظرنا، بأن الفترة شهدت تعايشاً؟! ■ **محمد المرابط**

الهوامش:

1- José María de Perceval, «El memorial de Núñez Muley (1566) a la vista de los estudios poscoloniales o ¡qué difícil es bañarse en Granada», in Los Moriscos y su legado desde ésta y otras laderas, Instituto de estudios hispano-lusos de Rabat y Facultad de letras Ben Msik de Casablanca, 2010, p. 86.

2- Luis F. Bernabé Pons, Los moriscos, conflicto, expulsión y diáspora, Catarata, Madrid, 2009. p. 39.

3 - مرثيدث غارثيا أرينال، الموريسكيّون الأندلسيون، ترجمة وتقديم: جمال عبد الرحمن، المشروع القوميّ للترجمة، القاهرة 2003. ص 53. وقد أورد «كارو باروخا» لائحة المنع بتفصيل. انظر:
Julio Caro Baroja, Los moriscos del Reino de Granada, Ediciones ISTMO, Madrid, 1976, pp. 158-159.

4 - اختلفت النعوت والصفات التي عرف بها بقايا مسلمي غرناطة خلال العشرية الأولى لسقوط المملكة النصرية. فمرّة سمّوا بالمسلمين أو المُدجّنين mudéjares، وأخرى بالمُتنصّرين الجدد cristianos nuevos أو المُتحوّلين الجدد عن دينهم nuevos conversos حتى إذا فشل التنصير الإجباري أطلق على هؤلاء لفظ الموريسكيّين. انظر دراسة Florence Lecerf, op. cit.

5 - مرثيدث غارثيا أرينال، الموريسكيّون الأندلسيون، ترجمة: وتقديم جمال عبد الرحمن، المشروع القوميّ للترجمة، القاهرة 2003. ص 32.

6- Luis F. Bernabé Pons, Los moriscos, conflicto, expulsión y diáspora, Catarata, Madrid, 2009. p. 27.

7 - دومينغيث أورتيث و برنارد فينسينت، تاريخ الموريسكيّين: مأساة أقلّيّة، ت: عبد العال صالح، مراجعة وتقديم: جمال عبد الرحمن، المشروع القوميّ للترجمة، القاهرة، 2007، ص 30.

8- Julio Caro Baroja, Los moriscos del Reino de Granada, Ediciones ISTMO, Madrid, 1976, pp. 159-160.

9 - مرثيدث غارثيا أرينال، شتات أهل الأندلس، ت: محمّد فكري عبد السميع، المشروع القوميّ للترجمة، القاهرة، 2006، ص 131 - 132.

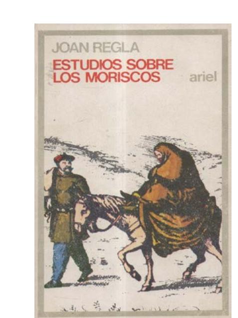
10 - نفسه، ص. 34.

الموريسكيّون في دراسات المُؤرِّخين والمُستعربين الإسبان

قطيعة فجائية لتعايش تاريخيّ

يعتبر قرار إجلاء الموريسكيّين عن شبه الجزيرة الإيبيرية، من أبرز الأحداث التاريخيّة الكبرى التي شهدتها إسبانيا خلال القرن السابع عشر؛ وهو الحدث الذي يكتسي معناه التراجيدي من النهاية الحزينة للقرون الثمانية المجيدة التي قضاها المسلمون على أرض الأندلس. وكانت كلمة «طرد Expulsión»، بما تستدعيه من معاني الاجتثاث والنفي والتشريد، هي المصطلح الأثير والأكثر تداولاً بين المُؤرِّخين لتوصيف التنفيذ الفعلي لقرار الإبعاد المشؤوم، والقاضي بـ«إجلاء جميع الموريسكيّين عن أرض المملكة والإلقاء بهم إلى بلاد البربر» كما ورد في نصّ الظهير الملكي الصادر في الثاني والعشرين من شهر سبتمبر/ أيلول من عام 1609. ومنذ ذلك التاريخ السحيق، احتلّت المسألة الموريسكيّة مساحة واسعة من اهتمامات المُؤرِّخين الإسبان على امتداد هذه القرون التي تفصلنا عن ذلك الحدث الاستثنائي الوخيم. وقد تمّت مقاربة وضعية المطرودين، قبل وبعد الطرد، من منظورات تاريخيّة متعدِّدة، ومتعارضة في كثير من الأحايين، لكنها تلتقي جميعها في فهم حادث إخراج الموريسكيّين من ديارهم، كقطيعة فجائية لمسلسل تعايش تاريخيّ طويل، استمر لأجيال متعاقبة، لينتهي إلى موتٍ رمزي واندثارٍ مأساوي لفئة تاريخيّة من مسلمي شبه الجزيرة الإيبيرية.

في كتابه القيّم، «دراسات حول الموريسكيّين»[1]، الصادر سنة 1964، يقرّر «خوان ريغلا»، المُتخصِّص في تاريخ إقليم «أراغون»، وفي قضية طرد الموريسكيّين من مملكة بلنسية، أن البحث التاريخيّ بإسبانيا في موضوع الموريسكيّين، قد تجاوز مرحلة «الجدل» لينتقل إلى مرحلة «العلم». وفي هذا السياق، يقول «ريغلا» في مقدّمة الطبعة الأولى من كتابه: «ولعلّ من نافلة القول التأكيد على التحوُّل الثوري الذي شهده البحث التاريخيّ الحديث في المسألة الموريسكيّة، إذ تكفي الإشارة إلى أن انتقال الباحث من لعب دور «القاضي» إلى دور «المُؤرِّخ» الذي يرنو إلى فهم واستيعاب الظاهرة، قد ساهم بشكلٍ حاسم في خلق جو من التفاهم الإنساني بين البشر» (ص 10). ومن الواضح أن كلام «ريغلا»، يقيم نوعاً من التعارض بين ماضي وحاضر البحث التاريخيّ في القضية الموريسكيّة داخل إسبانيا. وهذا ما نسعى إلى بسط بعض معالمه في هذا المقال.



دراسات حول الموريسكيّين ▲

إن حلّ إشكالية الموريسكيّين بواسطة قرار الطرد، الذي تمّ تنزيله ما بين 1609 و1613 بظهير ملكي أصدره «فيليبي الثالث»، قد ولّد استراتيجية دفاعية لدى أجيال من المُؤرِّخين الإسبان مهووسين بالبحث عن مبرِّرات لهذا القرار الملكي الجائر، في محاولة مكشوفة لتطبيع الفاجعة والهروب إلى ما يُشبه التكفير عن إحساسٍ تاريخيّ بعُقدة الذنب. ومن ممثلي هذه الأيديولوجية الإقصائية التي لا تقبل أدنى مساءلة لبشاعة التنقية العرقية التي راح ضحيتها الآلاف من مسلمي الأندلس، نذكر «غاسبار أغيلار» في كتابه «طرد الموريسكيّين من إسبانيا بقرار ملكي لفيليبي الثالث» (1610). و«داميان فونسيكا» في كتابه «الطرد العادل للموريسكيّين من إسبانيا» (1611). و«بيدرو أزنار كاردونا» في كتابه «الطرد المُبرَّر للموريسكيّين الإسبان وخلاصة الفضائل المسيحية لملكنا فيليبي الثالث» (1612). و«أنطونيو ديل كورّال وروخاس» في كتابه «علاقة ثورة الموريسكيّين بطردهم من مملكة بلنسية» (1613). و«فرناندو ماركو دي غوادالاخارا» في كتابه «الطرد الخالد والعادل للموريسكيّين من إسبانيا» (1613). و«جيم بليدا» في كتابه «تاريخ الموريسكيّين بإسبانيا» (1618).. وعلى هامش هذه التآليف التاريخيّة المُتعصِّبة، ظلّت دراسة اللُّغة العربيّة في هذه المرحلة رهينة الحظر والتهميش المطلق. ومع هبوب رياح العقلانية التي جاء بها عصر الأنوار الأوروبي في القرن الثامن عشر، ووصول الأفكار التحرّرية لـ«مونتيسكيو» و«فولتير» و«روسو» إلى الأراضي الإيبيرية، وجدت الدراسات التاريخيّة حول الماضي العربيّ بإسبانيا سلاحاً ناجعاً في صراعها العلماني ضد الكنيسة. في هذه الفترة، وبالضبط سنة 1748، حلّ بمدريد اللبناني الماروني ميخائيل الغزيري (أو «ميغيل كاسيري» كما تسمّيه المصادر الإسبانية)، ليعمل مترجماً بالديوان الملكي لكارلوس الثالث، ثم ليكلّف بعدها بفهرسة المخطوطات العربيّة القابعة في دهاليز مكتبة «الأوسكوريال» بمدريد. وقد ساهم الغزيري بعمله هذا، في نفض الغبار عن الماضي العربيّ لإسبانيا، والكشف بالتالي عن جانب مُهمّ من تاريخها المنسي.

وخلال النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، تعاطف جيل

«الرومانسية» الليبرالي مع قضية الموريسكيّين باعتبارهم ضحية تعصُّب وتطرُّف جائر. وقد ساهم في هذه المعركة الاحتجاجية من أجل ردّ الاعتبار لهذه الشريحة من المجتمع الإسباني، جماعة من المُؤرِّخين، منهم: «فيسينتي بويكس» في كتابه «تاريخ مدينة ومملكة بلنسية» (1845). و«فلورينسو جانر» في كتابه «الوضع الاجتماعي للموريسكيّين بإسبانيا: أسباب طردهم ونتائجه في المجالين السياسي والاجتماعي» (1857). و«خوصي مونيوس يي غابيريا» في كتابه «تاريخ انتفاضة الموريسكيّين، وطردهم من إسبانيا، ونتائج ذلك على كلّ جهات المملكة» (1861). و«خوان باوتيستا باراليس» في كتابه «مذكرات موسعة عن عهود الإسكولانو» (1878).

وقد جاءت أعمال هذه المجموعة من المُؤرِّخين، مدعومة بمدرسة استعرابية إسبانية («خوصي أنطونيو كوندي» 1766 - 1820، و«باسكوال دي غايانغوس» 1809 - 1897)، وأخرى أوروبية (الهولندي ذو الأصل الفرنسي «رينهار دوزي» 1820 - 1883)، عملت كلتاهما على دحض التصوُّرات الرَّسمية لتاريخ إسبانيا خلال القرون الوسطى، وتفنيدها بما تقدِّمه المصادر المكتوبة بالعربيّة التي تحكم بـ«تاريخ آخر». وهكذا كان كتاب «تاريخ الهيمنة العربيّة على إسبانيا» (1820) لـ«كوندي»[2] أو كتاب «أبحاث في تاريخ إسبانيا وآدابها خلال العصر الوسيط» (1849) لـ«دوزي»[3]، التعبير الوفي عن هذا التاريخ «الآخر» الذي غيّبته العقلية الشوفينية المهيمنة سابقاً.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، شهد التعاطي مع القضية الموريسكيّة من قبل الدارسين والمُؤرِّخين الإسبان، ارتداداً نحو النزعة الإقصائية والتبريرية التي سادت خلال القرن السابع عشر، حيث فتح «جيل الإصلاح» الباب واسعاً لنمط من المعرفة التاريخيّة الرجعية من الناحية الأيديولوجية، مثلتها مدرسة «مينديس بيلايو» (1856 - 1912) المناصرة للأسطورة الإمبريالية والمعادية لكلّ الأَقلّيات المُهدِّدة للوحدة الوطنيّة والكاثوليكية لإسبانيا. وفي هذا الاتِّجاه تنخرط مجموعة من الأعمال التاريخيّة لهذه الفترة، منها: «طرد الموريسكيّين الإسبان» (1889) لـ«مانويل دانفيل»، و«موريسكيّو بلنسية وحملات طردهم» (1898) لـ«روكي شاباص». و«الموريسكيّون الإسبان وحملات طردهم» (1901) لـ«باسكوال بورونات»[4]. وقد شكَّلت هذه الأعمال القطب الممثِّل لهذه الحملة الدفاعية والتبريرية لقرار الطرد، والتي ترى في المصير الذي لقيه الموريسكيّون نتيجة «منطقية» لحتمية قدرية أرادت لإسبانيا أن تكون الذراع اليمنى للنصرانية وحصنها المنيع ضد كلّ أشكال «الزندقة» و«الانحراف» الديني.

أمّا حركة الاستعراب الإسباني في هذه المرحلة، فقد انحازت إلى الظل، مستمرة في إنجاز مشروعها العلمي بعيداً عن مدارات الفكر الرَّسمي. وتندرج في هذا الاتِّجاه مجموعة من الأعمال التاريخيّة التي أنجزها مستعربون كبار من حجم «فرانسيسكو فرنانديز» (1833 - 1917)، و«فرانسيسكو كوديرا» (1836 - 1917)، و«إدواردو سابيدرا» (1829 - 1912).

عقب سنة 1901، وبعد نشر العمل الضخم لـ«باسكوال بورونات» «موريسكيّو إسبانيا وحملات طردهم»، ثم نشر المُؤرِّخ الأميركي «هنري تشارليس لي» في نفس العام لأطروحة مضادة لأفكار وتصوُّرات «بورونات»، تمثَّلت في كتاب «موريسكيّو إسبانيا: الارتداد والطرد» (1901)، شهدت السنوات الموالية فتوراً ملحوظاً في الاهتمام بالتأريخ للقضية الموريسكيّة، باستثناء أعمال متناثرة، منها: «الموريسكيّون البلنسيون سنتي 1527 - 1528» لـ«أدولف سالفا بايستر»، و«مدجنو وموريسكيّو إشبيلية» لـ«لوبيز مارتينيس»، و«إعادة إعمار مملكة غرناطة بعد طرد الموريسكيّين» لـ«أوريول كاتينا»، و«غرناطة تحت سلطة الملوك الكاثوليكيين» لـ«ماريو غاسبار ريميرو».

استمرَّ تناسل مثل هذه الأعمال المُتقطعة طيلة العقود الأولى من القرن العشرين، إلى أن تمَّ تحطيم هذا الركود عام 1948 بصدور كتاب «إسبانيا عبر تاريخها» لـ«أمريكو كاسترو»[5]، الذي يذهب فيه صاحبه إلى أن خصوصية الهويّة الإسبانية في القرون الوسطى، إنما تشكَّلت أساساً من التعايش الطويل الذي حصل على أرض شبه الجزيرة الإيبيرية بين المسيحيين من جهةٍ، وبين المسلمين واليهود من جهةٍ ثانية. وقد قام «كاسترو» بدعم أطروحته بتأليف آخر أصدره سنة 1952 بعنوان «الحقيقة التاريخيّة لإسبانيا»، ليُثير بهذين العملين جدلاً واسعاً بين المُهتمين بتاريخ إسبانيا الوسيط، دفعت بمُؤرِّخ وسياسي بقامة «كلاوديو سانشيز ألبورنوس» إلى الردِّ على «كاسترو» وتفنيد أطروحته بكتاب أصدره سنة 1956 تحت عنوان «إسبانيا: لغز تاريخيّ»، وفيه يعمل «ألبورنوس» على دحض الأفكار التاريخيّة التي جاء بها «كاسترو» مؤكِّداً على الجذور «الرومانية» و«القوطية» للهويّة الإسبانية، مسجّلاً بذلك واحداً من أهمّ الجدالات الثقافيّة التي شهدتها إسبانيا بعد نهاية الحرب الأهلية (1936 - 1939).

وفي خضم هذه الأجواء المعادية لكلّ صوت يحاول فهم الحالة الموريسكيّة خارج إطار الانغلاق الديني والأيديولوجية، وخارج التصوُّر الرَّسمي الذي يُنكر على مسلمي ويهودي الأندلس كلّ مساهمة في بناء الوحدة الإسبانية، ويقزِّم من حجم أدوارهم الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة، ليحصرها في مجرّد برنقة للمشهد الثقافيّ المسيحي داخل شبه الجزيرة الإيبيرية، ظلّت الحركة الاستعرابية بإسبانيا مشلولة طيلة عقود، إلى أن جُنّدت خلال مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي لخدمة أهداف دبلوماسية تساهم في تلميع الصورة الخارجية لإسبانيا التي كانت تعيش وقتها عزلة دولية قاتلة. وهكذا سيتمّ الاعتراف لأوّل مرّة بالماضي «العربيّ» لإسبانيا، بل إن تأويل التاريخ على يد مستعربي هذه الفترة، سوف يصل إلى أقصى حدوده عندما سيُنظر لمسلمي الأندلس كـ«إسبان» بهيئة ولسان عربيّ، لا كـ«عرب» يقيمون داخل إسبانيا. وأنه لا يجب أن ننظر إلى تطوُّرهم العقيدي من داخل الإسلام، وإنما عبر التأثيرات المسيحيّة النابعة من قلب شبه الجزيرة الإيبيرية. وفي هذا السياق تمضي الأعمال الاستعرابية الرائدة التي أنجزها مثلاً «خوليان ريبيرا» (1858 - 1934) و«ميغيل أسين بالاثيوس» (1871 - 1944) للكشف عن الجذور العربيّة للمعالم الملحميّة والغنائيّة والفلسفيّة في أعمال القديس «توماس الإكويني» (1225 - 1274).

أمّا الفتح الإسلاميّ للأندلس عام 711م، فقد صار يحمل منظوراً مختلفاً تماماً في هذه الفترة؛ فهو لم يعد يعني، من وجهة نظر هذه الحركة الاستعرابية الجديدة، أكثر من صدفة تاريخيّة لا تأثير كبيراً لها على سياق التطوُّر التاريخيّ لشبه الجزيرة الإيبيرية، ولم يكن «الغزاة» الفاتحون لبلاد الأندلس، كما يرى المستعرب الفرنسي «بيير غيشار» في كتابه «الأندلس: التركيبة الأنثروبولوجية لمجتمع إسلاميّ بالغرب»[6]، أكثر من (شرذمة من البدو الأقرب إلى حياة الخشونة، مدعومين ببضعة آلاف من البرابرة حديثي العهد بالإسلام وبالعربيّة. لذلك سهل اندماجهم في الروح الإسبانية

إسبانيا عبر تاريخها ▲

الموريسكيّون الإسبان وحملات طردهم ▲

منذ أجيالهم الأولى، ليتم على إثر ذلك إنشاء مجتمع أندلسي بروح إسبانية أكثر منها شرقية، سواء تعلَّق الأمر بالعادات والسلوكات، أم بالأفكار والعقليات: «كان كُتَّاب وأدباء الأندلس أقرب إلى أسلافهم الإسبان الرومانيين وأتباعهم في العصر الذهبي منهم إلى نظرائهم الدينيين ومعاصريهم في بغداد». (ص 23). بل إن الرغبة في تأكيد هذه الروح الإسبانية الصاهرة لكلّ وافدٍ دخيل على شبه الجزيرة الإيبيرية، دفعت ببعض المُؤرِّخين الإسبان إلى الإعلان عن أن «العرب لم يفتحوا إسبانيا قط»[7]؛ وهو عنوان الكتاب الذي وضعه «إيغناسيو أولاغي» سنة 1974 محاولاً فيه أن يثبت أن أغلب الحكايات المُتعلِّقة بالفتح العربيّ للأندلس عام 711م، قد تمَّ تلفيقها لاحقاً.

إنّ التعارُض ما بين ماضي وحاضر الدراسات الموريسكيّة بإسبانيا -كما ألمح إلى ذلك «خوان ريغلا» في مقدِّمة كتابه الذي أشرنا إليه- كانت له مسوِّغاته التاريخيّة والموضوعية؛ فالتحرُّر الفكري الذي شهدته إسبانيا إبان الخمسينيات من القرن الماضي، قد ساهم في تجاوز عدد من الطابوهات المُتجذِّرة، التي كانت تحرِّم الخوض في قضايا حساسة ومحرجة، من قبيل محاكم التفتيش ومصير الأَقلّيات المُضطهدة، ومن ضمنها شريحة الموريسكيّين والمُدجّنين. لذلك، نلاحظ من خلال كتاب «خوان ريغلا»، هذا النزوع القوي لدى الكاتب من أجل فكّ الضغط الأيديولوجي عن القضية الموريسكيّة، بتركيز البحث على المظاهر السوسيو - اقتصاديّة لهذه الفئة الاجتماعيّة (الجانب الديموغرافي بالأساس). كما نلمس في الكتاب عنايةً خاصّة بنتائج الطرد الموريسكيّ بدل الانشغال بأسبابه، فعلى امتداد صفحات الكتاب، لا يطمح «ريغلا» إلى «تفسير» العوامل الكامنة وراء قرار الطرد، بقدر ما يسعى إلى «فهم» حالة الطرد، كنتيجة طبيعية لفشل سياسات الاستيعاب والإدماج الثقافيّ لجماعة الموريسكيّين. وهكذا ينتقل بنا كتاب «ريغلا» من التبرير «الغيبي» لمصير الموريسكيّين إلى الفهم «السوسيولوجي» لمأساتهم.

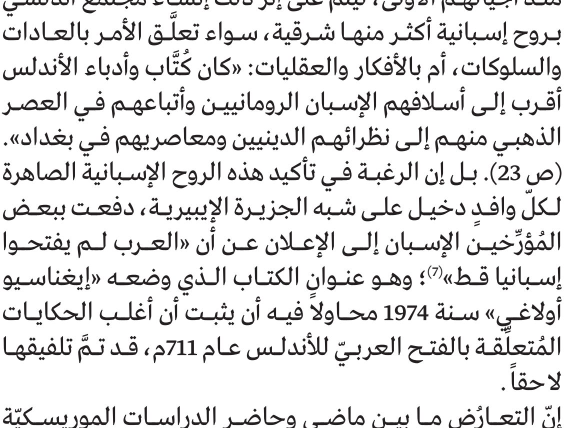
وفي مقدِّمة الطبعة الثانية من كتابه هذا، «دراسات حول الموريسكيّين» الصادرة سنة 1972، يعلن «خوان ريغلا» بروح ليبرالية منفتحة، عن حفاوته بالتوجُّهات الجديدة في البحث التاريخيّ حول المسألة الموريسكيّة، إذ يقول: «لابد من الاعتراف، وإن كنتُ لا أعتزم اعتزال مجال البحث في موضوع الموريسكيّين، أنني أفضل أن يتولّى الباحثون الشباب مهمَّة إعادة الطرح الشامل لقضية الموريسكيّين» (ص 08).

فما هي يا ترى هذه التوجُّهات الجديدة التي فتحت آفاقاً أوسع في مجال الدراسات الموريسكيّة بإسبانيا خلال السنوات الأخيرة ؟

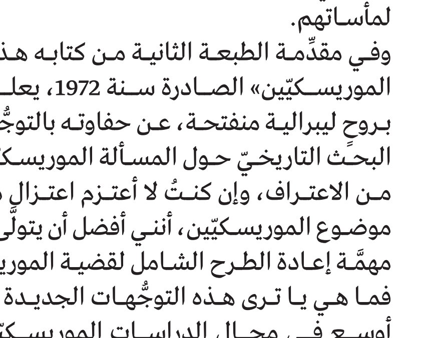
إنّ الحديث عن التوجُّهات الجديدة في مجال البحث التاريخيّ حول القضية الموريسكيّة بإسبانيا، يستدعي مبحثاً خاصّاً لا تسعه نهاية هذا المقال. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن ما يُميّز التوجُّهات الجديدة في هذا المجال، والتي تُسمّيها بعض الدراسات المُعاصِرة بـ«الموريسكولوجيا» (Moriscología)، التي تستند اليوم إلى مئات الأبحاث والدراسات المُوزَّعة بين عدد من الحقول المعرفية، هو هذا الطموح إلى تحقيق معرفة أكثر دقة ومصداقية حول واقع الموريسكيّين في عصرهم. وذلك بالاتكاء في أبحاثها على جملة من المصادر الوثائقيّة المُتنوِّعة (إدارية، أدبية،دينية، أنثروبولوجية وأركيولوجية)، مع الارتكاز بالأساس على مناهج علميّة جديدة في تحليل وتأويل هذه الوثائق واستخلاص ما تحتويه من معلومات غير مسبوقة. كما أن ما يميّز هذه الدراسات الجديدة حول نشأة ومآل الموريسكيّين، هو طابع التكامل بين فروع اختصاصاتها، والتنسيق بين مجهودات الباحثين المشتغلين في إطارها.

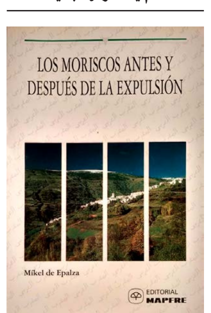
وقد أجمل المُستعرب الإسباني المُعاصِر «ميكيل دي إيبالزا» (1938 - 2008) في كتابه «الموريسكيّون قبل وبعد الطرد»[8]، أبرز توجُّهات «الموريسكولوجية» الجديدة بإسبانيا، وحصرها داخل مبحثين رئيسيين: الأوّل تاريخيّ، والثاني ثقافيّ. ففي الوقت الذي تسعى فيه المقاربة «التاريخيّة» إلى فهم الظاهرة الموريسكيّة في سياقاتها الزمنيّة والتاريخيّة، عبر تحليل معطياتها الديموغرافيّة والجغرافيّة والسوسيو - اقتصاديّة، وتفكيك طبيعة العلاقات القائمة بين الجماعة الموريسكيّة وبقية مكوِّنات المجتمع المسيحيّ، تنحو المُقاربة «الثقافيّة» إلى فهم الحالة الموريسكيّة انطلاقاً من لغتها الخاصّة، ومن خلال الاشتغال على منتجاتها الأدبيّة المكتوبة باللُّغة «الأعجمية Aljamía»، قبل وبعد تنفيذ قرار الطرد، كما تعمل هذه المُقاربة على التتبُّع الوثائقيّ الدقيق لممارساتهم العقدية وتشبعهم التدريجي بروح الثقافة الإسبانية، ثم تضييعها بعد شتاتهم بين المنافي. وداخل كلّ مبحث من بين هذين المبحثين وتينك المُقاربتين، تختلف مواقف ووجهات نظر الباحثين والمُؤرِّخين، بين من يعتبر الموريسكيّين شريحة «متميّزة» داخل التركيب الاجتماعيّ لإسبانيا خلال القرنين السادس والسابع عشر، وبين مَنْ يراهم عنصراً خارجياً «مقحماً» داخل النسيج الاجتماعيّ القروسطويّ لإسبانيا.

ولا يزال هذان المنظوران اتّجاه القضية الموريسكيّة، يتقاسمان المبحث التاريخيّ والاستعرابيّ الحالي بمختلف تشعُّباته وتفريعاته داخل مراكز البحث العلميّ والأكاديميّ بإسبانيا[9]. ■ **رشيد الأشقر**



لم يفتحوا إسبانيا قط ▲





الموريسكيّون قبل وبعد الطرد ▲

الهوامش:

1- Joan Reglà: Estudio sobre los moriscos , Universidad de Valencia, 1964.

2- José Antonio Conde, Historia de la doninación árabe en España, Madrid, 1820-1821.

3- Reinhart Pieter Anne Dozy, Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen âge, Leiden,1849.

4- Pascual Boronat y Barrachina, Los moriscos españoles y su expulsi6n. Valencia, 1901.

5- Américo Castro, España en su historia. Cristianos, moros y judíos. Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.

6- Pierre Guichard, Al Andalus Estructura antropológica de una sociedad islárnica en Occidente, Barcelona, 1976.

هذا الكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه ناقشها «غيشار» عام 1972 بجامعة ليون 2 تحت عنوان (قبائل عربيّة وبربريّة بالأندلس).

7- Ignacio Olagüe Videla, La Revolución islámica en Occidente, Los árabes jamás invadieron España, Barcelona, 1 974.

توجد ترجمة بالعربيّة لهذا الكتاب بعنوان (العرب لم يستعمروا إسبانيا: ثورة الإسلام في الغرب). ترجمة علي المنوفي وطارق شعبان.

8- Míkel de Epalza , Los moriscos antes y después de la expulsión , Madrid, 1994.

9 - للاطلاع على نماذج من هذه الأعمال «الموريسكولوجية» الجديدة، تكفي العودة إلى ما تنشره (شرق الأندلس Sharq Al-Andalus)، وهي مجلّة علميّة تاريخيّة متخصّصة في الدراسات العربيّة، تصدرها حلقة البحث في التاريخ العربيّ والإسلاميّ بجامعة «أليكانطي» بإقليم «بلنسية» بإشراف المُستعربين البارزين «ميكيل دي إيبالزا» و«ماريا خيسوس ريبيرا». وبعد العدد العاشر الصادر خلال موسم 1993 - 1994، أصبحت (شرق الأندلس) أكثر تخصُّصاً في دراسة موضوع الموريسكيّين والمدجّنين.



المشكلة الموريسكيّة في إسبانيا في القرن السابع عشر

طرد الحرناتشيين

في تقرير لمحكمة التفتيش ببلنسية بتاريخ 20 أبريل/نيسان 1582، تمَّت دراسة المشكلة الموريسكيّة والحلول المُمكنة لها «لأن هؤلاء الموريسكيّين كانوا دائماً موريين، وليس ثمّة أمل أن يتوقَّفوا عن أن يكونوا كذلك»، لكن محقّقي محكمة التفتيش لم يكونوا مؤيدين لفكرة إرسالهم إلى بربريا، «لأنهم في نهاية المطاف إسبان مثلنا»، وهنا تكمن المعضلة الرهيبة والمؤلمة التي واجهها الحكام الإسبان لأكثر من قرنٍ من الزمان. (...)

حقَّق فيليبي الثاني الوحدة السياسيّة لشبه الجزيرة الإيبيرية، ولكن الوحدة الدينية، التي حاول تحقيقها بشكل جذري الملوك الكاثوليك بطرد اليهود وحتى المسلمين الَمُرتدين إلى المسيحيّة، بفرض تعميد أولئك الذين بقوا، لم تتحقَّق بسهولةٍ كبيرة.

المغلوبون يحفظون تقاليدهم الدينيّة ككنز، وكلّ الجهود التي قام بها الملوك ورؤساء الأديرة لنقل ذلك المجتمع إلى حضن الكاثوليكية كانت عبثاً.

دون مارتن دي سالفاتييرا، أسقف شيغوبري، ينقل في خبر مؤرَّخ في 30 يوليو 1586، بأن الموريسكيّين مازالوا مستمرين أكثر من ذي قبل في أن يكونوا موريين، ممارسين لكلّ طقوسهم الخاصّة.

وفي هذا الجانب، هناك العديد من التقارير للسُّلطات الكنسية منذ فترة وجيزة بُعَيْدَ سقوط مملكة غرناطة، وحتى لحظة الطرد نَفْسِها.

لقد كان للموريسكيّين تقاليد فلسفيّة ودينيّة وصوفيّة وثقافيّة قويّة بشكلٍ عام وكانوا على وعيٍ عميق بها. ألم يكونوا الأساتذة والمُعلِّمين لأوروبا طوال العصور الوسطى؟ (...) إن طبقاتهم الأكثر ثقافةً وتعلُّماً، والعارفة باللّغة العربيّة، التي كانت ماضية في أن تُفقَد بينهم، سوف تحافظ على كتب الفلسفة والرياضيات والفلك والدين والصوفية والجغرافيا والتاريخ، والسفر... وسوف تستخدمها.

ورغم عصر النهضة، كان ما يزال لهذه الثقافة توهجها الخاصّ الذي يجذبهم أكثر فأكثر كلّما تمَّت معاملتهم وباستمرار على اعتبار أنهم مهزومون، وعلى هذا النحو كانوا يتمسّكون بنمط حياتهم.

إننا نجدُ بالتالي، من الغريب أن يكون الموريسكيّون غير قابلين للاختراق عبر التعاليم المسيحيّة المُتكرّرة والمستمرة التي خضعوا لها، هذا إلى جانب أنه، في الواقع، أصبح العديد منهم يزدادون كراهيةً لها بدلاً من أن توقظ لديهم الحبّ والجاذبية.

حرناتشوس الآن قرية صغيرة هادئة، مليئة بذكريات الموريسكيّين الذين عمروها. وفي غرب نبع الموريين هناك صخرةٌ يُطلِق عليها السكّان موضع الخلاص من التعميد

لقد تمّ عِدّة مرّات الحديث عن طردهم من شبه الجزيرة وتوقُّع ذلك، لكن لا كارلوس الأوّل ولا فيليبي الثاني اختارا هذا الإجراء الذي كانا يعتقدان أنه ستكون له عواقب وخيمة وبالغة النتائج، مثلما كان الأمر في الواقع.

لقد فُرض على فيليبي الثالث أن يكون مُتردّداً. وكأداة لطموحات مقربيه الأثيرين، طموحات دي ليرما، الذي بدأ المأساة النهائية لطرد الموريسكيّين الإسبان.

المأساة التي ليس في نيتنا تحليلها هنا. إذ تمّ بالفعل تحليلها ومناقشتها في أكثر من مناسبة، في وقتها وبعد ذلك. سوف نتعرَّض فقط لتلك الوقائع المُتعلِّقة بالعبور من إسبانيا إلى إفريقيا، وبالتحديد إلى المغرب، لمئات الآلاف من المسلمين الإسبان. وبالأخص، في هذا الفصل، سنرى جماعة خاصّة من الموريسكيّين، الذين شكَّلوا النواة الرئيسيّة لأولئك الذين اجتازوا مضيق جبل طارق، وأنشأوا جمهورية مستقلّة في المجال الحيويّ بأبي رقراق. دويلة إسبانيّة وسط مغرب القرن السابع عشر.

حرناتشوس والحرناتشيون

يقول كواندرو إن الموريين الأوائل لإسبانيا الذين استقرّوا في سلا منذ أوائل القرن السابع عشر كانوا الحرناتشيين، الذين كانت أصولهم من حرناتشوس، في إكستريمادورا. من المحتمل جدّاً أن يكون الأمر كذلك، إذا قرأنا الرباط بدلاً من سلا، كما أوضحنا سابقاً.

سنحاول تقديم بعض الأخبار عن حرناتشوس وعن الحرناتشيين، الأمر الذي يعتبر ضرورياً لفهم بعض المواقف اللاحقة وبالمثل تبرئة، الحرناتشيين الذين لا يتمُّ وصفهم بالموضوعية الواجبة التي يستحقّون أن يوصفوا بها.

قاموس (إسباسا)، في صوته الخاص، يشير لنا بما يلي: حرناتشوس، بلدية من إقليم بطليوس (Badajoz)... تابعة للمقاطعة القضائية لألمندراليخو... هذا الوضع شهد في السلسلة الجبلية التي تحمل الاسم ذاته على يمين نهر ماتاشيل (الرافد الأيسر من لغواديانا) شرق سلسلة جبال سييرا دي بارُّوس، بين الوديان العميقة لبلدات من حقول البرتقال على بعد سبعة وعشرين كيلومتراً من محطّة فيافرانكا دي لوس باروس... حرناتشوس الآن قرية صغيرة هادئة، مليئة بذكريات الموريسكيّين الذين عمروها. (...) في غرب نبع الموريين هناك صخرةٌ يُطلِق عليها السكّان موضع الخلاص من التعميد. ووفقاً لعادات الموريسكيّين فقد كانوا يمارسون هنالك طقوساً خاصّة يعتقدون أنهم من خلالها



يبطلون عن الأطفال آثار الكرامة التعميدية. لقد كانوا، إذن، مقاومين جداً لتحوُّلات الرِّدة عن دينهم، وكانت لديهم غيرة عن معتقداتهم وتقاليدهم. (...)

وحسب سالازار دي مندوزا في كتابه «أصل الكرامات اللادينية في قشتالة وليون»: كلّ أولئك الذين عاشوا في حرناتشوس كانوا موريسكيّين، وموريسكيّين أصليين. (...)

ومنذ استردادها عبر الأمر العسكري لشانتياقب 1235، وحتى عهد الإمبراطور كارلوس، بعد 1525، يُحتمَل أنه لم يعش في حرناتشوس من المسيحيّين أكثر من الكاهن واثنين من القساوسة. استمر مجتمع حرناتشوس في العيش حسب تقاليده الاجتماعيّة والدينيّة لقرون عديدة بعد الاسترداد المسيحيّ. وقليلاً قبل البراغماتية التي فرضت التعميد. لم يتدخَّل أحد في اعتناقهم للإسلام. (...)

لم يفلح إخضاع الحرناتشيين للتعميد كإجراء براغماتي عام 1502 في إنهاء هويّتهم باعتبارهم مسلمين. وربَّما عملت هذه البراغماتية على إثارتهم أكثر من أي شيء آخر. وهذا تؤكّده الانتفاضات في جميع أنحاء إسبانيا، وفي حرناتشوس الأوامر التي أصدرها كارلوس الأوّل لإجلائهم عن القلعة وهدمها، وفرض العيش عليهم في المنحدرات وأخذ بعض المسيحيّين القُدامى إلى البلدة.

هذا وجب حدوثه قبل 1530. تاريخ اقتناء أراضٍ في حرناتشوس لبناء الدير. رئيس أساقفة إشبيلية نفسه، دون ألونسو مانريكي متعهد هذه المؤسَّسة أتى بمزيد من المسيحيّين القُدامى إلى البلدة، لكي يشاركوا المُتحوّلين بالتساوي الشعائر.

ولكن ظلّ الجامع حرناتشوس بعيداً عن أي مساس به، وعن أي جهدٍ تنصيريّ. وتشير البيانات التي تحتفظ بها أبرشية حرناتشوس إلى الإصرار على كونهم لم يتلقّوا التعميد والعقيدة المسيحيّة بإيمانٍ حقيقيٍّ، فقد كانوا يتخلّفون عن جميع التزامات المسيحيّين أو يلبون النّداء مُجبَرين على ذلك.

ولكن كان هناك ما هو أسوأ من ذلك، وهو أن المسيحيّين القُدامى، جيرانهم الجُدد كانوا يكشفونهم أو يأنبونهم. لم يكن الأمر مثلما قد يبدو للعيان، وضعاً مُستلطفاً جدّاً ولم يكونوا قلقين بشأن التعايُش الضروري الذي كان يُمارَس سابقاً وخلال قرونٍ عديدة.

شكل الحرناتشيون لجنة سرّية للدفاع عن أنفسهم ورفض الاتهامات المختلفة ولتدخلات في أنماطهم في العيش. وقد تمّ تشكيل تلك اللجنة قبل عام 1600، وهو تاريخ تفشي وباء الطاعون بين الحرناتشيين الذي أصابهم.

اتهامات ضد الحرناتشيين

- «... مِثل الموريسكيّين من هذه البلدة، مجتمعين ومتحدّين مع أمثالهم من هذه الممالك، كانت لديهم معاملات واتّصال مع الموريين من إفريقيا وغيرهم من الأجانب للانتفاض معهم...».
- «... كان لديهم للحفاظ على ذاتهم وحكمهم مجلسهم للدولة، كما يقول مؤلّف آخر.... كان لديهم بينهم جمهورية وحكومة... مجلس دولة يجتمع في أحد الكهوف بالجبال».
- «... كان لديهم دارٌ لسكِّ عملة زائفة، حيث كان هناك ثلاثة عشر صانعاً للعملة وعدد كبير من المُتواطئين في جريمةٍ شعبية...».
- «... شكوك شديدة بصدد أعمال شغب وتمرُّد، والتي من خلالها كانوا يترصَّدون أمن وسلامة المسيحيّين...».
- «... أن معظمهم لا يعرفون اللّغة القشتالية، بل اللّغة العربية...».
- «... يتخلَّفون عن جميع التزامات المسيحيّين أو يحضرون مجبرين...».
- «... وكونهم جميعهم موريين دون أن يكون أي منهم يحيى كمسيحيّ».

واعتماداً على ذلك تتفرَّع سلسلة من الجرائم الدينيّة، مثل «كون معظم الأطفال لديهم يخضعونهم لعملية الختان... ويقومون بالصوم في شهر رمضان... لا يأكلون لحم الخنزير المُقدَّد، ولا يشربون الخمر...» إلخ.

- «كان من ممارساتهم العادية الإغارة على أولئك الذين يعبرون بالقرب من البلدة ويقتلونهم».
- «... يقتلون جميع الذين يجرؤون على التدخُّل في حياتهم المُوثَّقة والسيئة...».
- «السرقات...».

نجد أنفسنا إزاء تهمة خطيرة، وهي «التعامل والاتِّصال مع موريي إفريقيا وأجانب آخرين، للتمرُّد معهم». وهذا واضح، بل لقد تمَّ استعمال الموريسكيّين كوقود حرب مزعوم من قِبل قوى أخرى، ولا سيما فرنسا وإنجلترا في مؤامرات ضدّ أمن الدولة الإسبانيّة.

«ب. دان»، المُعاصِر للأحداث، يخبرنا بأن «الموريسكيّين عرضوا خدماتهم على ملك فرنسا مع جيش من 40.000 رجل». وعلى الرغم من أنه



حاول فيما بعد إقناعنا بأن الملك المسيحيّ جداً رفض العرض، ونحن نعلم أن مراسيم الطرد قطعت من الجذور تلك المؤامرات.
ولم تكن تلك هي المرّة الأولى التي تتّصل فيها الجماعة الموريسكيّة مع أعداء إسبانيا للاعتداء عليها. في كلّ مرّة كان الشعب الخاضع يرى نفسه عرضةً للإهانة أو الاضطهاد أو التشتيت أو النفي عن بيوته وممتلكاته، كان يثور ويرتبط بالأتراك والبربر على الخصوص، ويتوقّع من إخوانه في الدين تحريره من آلامه، وقد بدأ هذا منذ تمّ التوقّف عن تنفيذ الاتفاقيات التي تتعهّد باحترام، ليس المعتقدات والممارسات الدينيّة فحسب، بل طرق حياة المسلمين الإسبان المغلوبين.
هكذا حدثت الانتفاضة الكبرى الأولى للبيازين، والبشارات، بايصا ووادي إيش... إلخ، سنة 1500، التي تمّ قمعها من قِبل الملك الكاثوليكي نفسه. والأمر ذاته مع انتفاضة البشارات أيضاً، وهي حرب أهلية حقيقيّة، تمّ قهرها من قِبل د. خوان دي أوستريا، بعد ثلاث سنوات من القتال.
في ظلّ هذه الأجواء من العداء العام، هل يمكن أن يبدو لنا غريباً أن يبحث الموريسكيّ عن المساعدات وعن الفرج من مضطهديه؟ يمكننا أن نمدِّد كثيراً في سوق الحجج الكافية التي تشكِّل دفعاً للمسؤولية بخصوص جريمة التآمر، وأهمّ هذه الحجج التي يجب أن تُؤخذ في اعتبار الطرد، والأخطر عند قياس الاتهامات المختلفة. هل كان كافياً تطبيق التدبير القمعي الشديد؟ هل كان ممكناً أن تُجنِّبَ طرق التسامح القديمة الوضع الصدامي؟ هل كان بالإمكان اتخاذ تدابير أخرى أكثر ذكاءً من شأنها تفادي تغريب فرع كامل من الإسبانية؟
أسئلة تتطلّب كلّها الإجابة بعناية أكبر ممّا تتيحه الدراسة الحالية، لكن هناك أمراً أساسياً للغاية، يمكننا الردّ عليه فوراً. هل جريمة التآمر السياسيّ مرتبطة بالفساد الجماعيّ للموريسكيّين؟ وهل تمس في شيء صفاتهم الأخلاقيّة؟ من الجلي أن الجواب هو لا. الاتهامات الأخرى لا تستطيع أن تصمد أمام التحليل الجديّ ... هي كافية، لأجل الذات، لتبرير ليس الطرد، ولكن أي تدبير عقابيٍّ آخر، على سبيل المثال، كونهم لا يعرفون اللّغة الإسبانية، ولكن اللّغة العربيّة. لقد رأينا فعلاً عقد الزواج الحرناتشي، مكتوباً باللّغة الإسبانيّة في نهاية القرن الـ 15. وهي اللّغة التي سوف تهيمن في الجمهورية الأندلسيّة المستقبليّة، والتي ستتم كتابة وثائقها باللّغة الإسبانيّة، رغم توقيع أحد الموريسكيّين بالعربيّة، بشكلٍ استثنائي. (...)
وبكلمةٍ موجزة، لقد كان الحرناتشيون يتمتّعون باستقلالٍ جدّ واسع. لدرجة أنهم كانوا يتمتّعون حتى بامتياز، متفرّد على ما يبدو، وهو حمل الأسلحة، وهذا الامتياز لم يكن قد منحه غير فيليبي الثاني الحذر.
وهم يعيشون حرّيّتهم أليس من المستغرب أنه في مواجهة هجماتٍ مباشرة تقريباً أن يشكّلوا مجلساً فيما بينهم، ويقرِّروا ما يبدو لهم مناسباً للدفاع عن أنفسهم؟
وقد يكون من العرضي الإشارة إلى الحديث عن حرناتشوس، في عهد فيليبي الثالث، وهذا في الوقت الذي كان فيه مناخ التوتر ضدّ الموريسكيّين قد بلغ ذروته، وكان الموريسكيّون يسعون بشكلٍ يائس إلى حلول للمشكلة التي كانوا يرونها قادمة: ضياع بيوتهم، والاغتراب عن الوطن. البعض اختاروا الهروب إلى المنفى الطوعي، والآخرون تمرّدوا علناً، وقد تجمّع الحرناتشيون ورصّوا صفوفهم، محاولين تشكيل جزيرة صغيرة، صخرة صلبة ضدّ العداء السائد، وهكذا سوف ينتقلون إلى المغرب، ككلّ مجتمع مع «مجلس دولتهم»، ومع «صندوقهم وكيسهم المشترك».
عندما سيعلنون استقلالهم في الرباط، كانوا بالفعل قد اعتادوا على الحكم الذاتي، لم يكن لأي مجموعة من الأندلسيين علامة على الوحدة،

والقرار الحاسم والانضباط والاعتماد على الذات وقيمة الحرناتشيين، فهؤلاء سيشكِّلون، في الواقع، المؤسّسين الحقيقيّين للجمهورية الأندلسيّة. (...)
كانت حرناتشوس قبل الطرد، قرية غنية، ذات زراعة متنوِّعة، مع وفرة نشاط تربية المواشي، وزراعة الكروم، وتربية النحل. سكّانها -بالإضافة إلى بيوتِ أهلها في القرية- كانوا يمتلكون بيوتاً أخرى في الجبال، حيث يقيمون احتفالات عبر «الرقصات والأغاني الشعبيّة»، وليس من المُحتمَل أن يلقوا بأنفسهم إلى الطرق لممارسة السرقة والقتل. ما حدث هو أن الحرناتشيين لم يكونوا يلتجئون إلى اللفِّ والدوران عند معاقبة وشايات أو هجمات من نوعٍ آخر لجماعتهم، بالإضافة إلى ذلك يقول دانفيلا»... في نهايات 1608، اشتبه الموريسكيّون من كثرة تجميعهم، فطلبوا العون من أصدقائهم من بربريا الذين شكَّلوا عصابات وخرجوا لقطع الطرق وقتلوا عدداً من أولئك الذين كانوا يصادفونهم لمساعدة الجماعة المسلمة لحرناتشوس وجماعات أخرى.
لقد كان الوضع أقرب إلى حالة حربٍ أهلية، كان هناك مسيحيّون قدامى انطلقوا باتِّجاه الجبل ببنادقهم لمطاردة الموريسكيّين وكانوا يعتقدون أنهم كانوا يقدِّمون خدمة جيّدة للدين والبلد، كان يجب القيام بتدابير عسكرية عند الطرد، وتوقُّع ليس فقط انتفاضات مُحتمَلة، مثلما حدث في الواقع، ولكن لحماية الموريسكيّين من الأعمال العدائية التي وقعت أيضاً.
مَنْ يتحدَّثُ عن حرناتشوس لحظة الطرد، ومَنْ يتَّهم الحرناتشيين بشكل خاصّ، لا يريد أن يقول، في اعتقادنا، شيئاً آخر غير أننا نجد أنفسناً إزاء جماعة من إكستريمادورا ذات قيمة وشأن استثنائيين. جماعة، وهي تعبر سليمة نحو الأراضي الإفريقيّة، سيكون لها دور البطولة في الأحداث التي سيكون من شأنها أن تدهش من الأمم الأوروبية لزمنها.
كان ردّ فعل الحرناتشيين جدّ عنيف ضدّ تدابير الطرد التي كانوا يرونها قادمةً سنواتٍ قبل المراسيم النهائية، والتي كانت أيضاً غير عادية، إن التدابير المُتخذة ضدّهم، وكانت سبباً، أيضاً، في مرسوم، حيث تمّت الإشارة إليهم على وجه الخصوص، يقول بعض المُؤلِّفين المُعاصِرين إن الحرناتشيين استبقوا قرار الطرد.
يكتب كويندرو إنهم لمّا رحلوا كانوا قد تمكَّنوا قبل ذلك من ترحيل ثرواتهم، ويؤكِّد تيراس بأنهم وصلوا إلى الرباط قبل الطرد.
نحن لا نؤمن برأي من هذا القبيل، بل على العكس من ذلك، فقد نُقِلوا الى ميناء المُغادرة، وإشبيلية من خلال العمدة لوبيث مادیرا، استغرق عِدّة سنوات وهو مشتبك في إشراك قضايا الحرناتشيين.
ينقل بليدا الإعلان الرسمي لطرد موريسكيّي الأندلس: «وقد نشر الإعلان الرسمي للطرد الذي كان تاريخه في 9 ديسمبر/كانون الأول 1609 بيانات... وحتى 12 يناير/كانون الثاني 1610، والذي ينصّ على ما يلي: دون خوان دي مندوثا، ماركيز سان خيرمان... الذي يتشرَّف بتنفيذ أوامر جلالته... بصدد طرد الموريسكيّين من منطقة الأندلس ومملكة غرناطة وقرية حرناتشوس... وقد قرّرت طرد المسيحيّين الجدد الموريسكيّين من الممالك المذكورة (حتى ولو كانوا خارج حدود هذه الممالك)، والتي يوجدون بها، رجالاً ونساءً وأطفالاً وهي غرناطة، ومرسية، والأندلس، ومن قرية حرناتشوس».
ولاحقاً «أخذ العمدة غريغوريو لوبيث مادیرا الحرناتشيين إلى مركب إشبيلية، والشيء نفسه بالنسبة لغوادالاخارا، حيث يأتي بشهادة في كتابه «غدر»:... «قبل أن يكتمل تنفيذ البلاغ الرَّسميّ عامةً، أرسل جلالته مرةً أخرى إلى قرية حرناتشوس العمدة غريغوريو لوبيث مادیرا الذي قام بتنفيذ عقوبةِ البلاغ الرَّسميّ في موريسكييه».
ويفيض بالمعنى نفسه ثونييغا، في «حولياته»: «... وخاصّة فيما يتعلَّق بإشبيلية أتت أوامر ملكية مُشدَّدة لصاحب المدينة الماركيز ديل كاربيو، ولكن في إشبيلية لم يكن إلّا القليل جدّاً، وهكذا كان الطرد سهلاً وقليل الصخب، رغم أن قيادة موريسكيي حرناتشوس وأماكن أخرى من مناطقهم عبر هذا الجزء من إسبانيا، لم يكن ليعفي الوزراء من العمل، وللمتدينين من المشاعر وهم يراقبون هذه المخلوقات التي كانت تُحرِّك الشفقة والرحمة...».
المعطيات المُتوفِّرة في أبرشية حرناتشوس، والمُستنسخة في التذييل الأوّل، حاسمة في هذا الصدد، حيث يتم تحديد الطرد في عام 1610، يوم تطهير العذراء في بداية فبراير/شباط، ومن ثم فإنه من الواضح أن الحرناتشيين لم يتوقّعوا مراسيم الطرد.
من كانت له شطارة تهريب الممتلكات على الأرجح فتلك حكاية أخرى، فالموريسكيّون المأسوف عليهم سوف يلتمسون جميعهم، الجميع على الإطلاق، أن يأخذوا معهم ما كانوا يعتبرونه الأكثر قيمة. ولو وضعنا أنفسنا ذهنياً الآن في مكان أولئك التعساء، فسنجد التبريرات لأنفسنا في الكثير من الأمور، باستثناء حقيقة أنه كان مخولاً بأن يأخذوا ما يستطيعون أن يحملوه معهم عدا الذهب والفضة المسكوكة قطعاً.
جانب آخر هو أن بعض الحرناتشيين عبروا إلى المغرب قبل المراسيم، هذا إذا أمكن ذلك. هؤلاء إذا كان ممكناً ذلك، فإن بعضهم من شأنه أن يرحل بشكلٍ مسبق، وبالنظر إلى المظاهر التي ستتخذها الأحداث، لاستكشاف إمكانات الاستقرار في أراضٍ أخرى.
لا نمتلك أي معلومات ملموسة عن الحرناتشيين، لكن لدينا معلومات عن الموريسكيّين الآخرين.
«يقولون إن الماركيز سان خرمان أرسل عبر المراكب أكثر من ستين ألف شخص من كلّ الأعمار دون أولئك الذين غادروا طواعيةً قبل البلاغ الرَّسميّ، والذين وصل من عبروا منهم إلى عشرين ألفاً».
«.. بدأ الكثير منهم بالغياب عن هذه الممالك، وانتقلوا إلى فرنسا ومن هناك إلى باربيريا».
«... قبل أن يصدر فيليبي الثالث مرسوم الطرد، وقعت في كاتالونيا أيضاً ظاهرة هجرة الموريسكيّين إلى فرنسا».
يحكي غوادالاخارا وخابيير عن تحقيقات لوبيث مادیرا ضدّ الحرناشيين، التي انتهت إلى إنزال عقوبات شديدة ضدّهم، ويقول إن الموريسكيّين من أوبيدا وبايصا وفيلا دي كيسادا، أخذوا «زوجاتهم وأطفالهم وعقاراتهم التي باعوها بأسعارٍ منخفضة جدّاً، ورحلوا إلى فرنسا... لقد بقي الموريسكيّون من أوبيدا وبايصا خلف حدود تلك المملكة، يجمعون المرتحلين عنها، يرسلون إليهم الإمدادات في المناطق بالداخل، مقدِّمين المال والزاد من الصندوق الذي وضعوه لهذا الغرض لأولئك الذين يصلون هناك فقراء...».
هذه الفقرة الأخيرة جديرة بالملاحظة، لأنها تدل على درجة التضامن التي بلغها الموريسكيّون في تعاستهم، تضامن وصل إلى مثاله الأقصى، كما يُقال في جماعة الحرناشيين.
بعض هؤلاء رحلوا إلى تطوان وسلا قبل الطرد النهائي. لن يكون لديهم أي شيء خاص لأن كلتا المدينتين كانتا مستقرات وملاجئ أندلسيّة منذ زمن قبل ذلك.
وبخصوص الثروة والممتلكات التي هربوها علّها تضمن لهم في وقتٍ لاحق أن يؤسّسوا حركة القرصنة على أوسع نطاق، أعتقد أن هذا تمّ تنظيمه من دون مثل تلك الثروات، وإذا كان قد تمَّ لهم أن يمرّروا ذلك فقد كانت كفيلة فقط بمساعدتهم على البقاء على قيد الحياة في الأوقاتِ الأولى والأصعب من الهجرة. (...) ■ **ترجمة:** خالد الريسوني

المصدر:

غييرمو غوثاليبس بوستو، مقاطع من كتاب «جمهورية الرباط الأندلسيّة في القرن السابع عشر»

مراجعات الكتب ومجلّاتها

الآن، نحن في مرحلة تحوّل كبرى في العالم العربي، بغض النظر عن كلّ الدم الذي سال، والخراب الذي حلّ، والأيديولوجيات التي انهارت، ورؤى العالم التي تبدَّلت، والحيرة التي تلفنا جميعاً من الخليج إلى المحيط. ونحن بحاجةٍ إلى مجلّات تحمل تأويل ما حدث ويحدث وما هو المستقبل الذي ينتظرنا. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلَّم في السياسة بصراحة، فلنتكلَّم في الثّقافة بصراحة. فالحديث في الثّقافة هو في النهاية حديث في السياسة.



فخري صالح

لم تعد المراجعات النقديّة للكتب تنطوي على الأهمِّية نفسها التي كانت تتمتَّع بها فيما سبق. يصدق هذا على الثّقافات المختلفة في الشرق والغرب، في الشمال والجنوب، وفي الثقافات المركزية، أو فيما يُسمَّى ثقافات الهامش، أو ثقافات العالم الثالث. الأسباب كثيرة، لكن من أهمّها، وأخطرها، الحضور الأخطبوطي لوسائط التواصل الاجتماعيّ على الشبكة العنكبوتيّة، وانتشار المدوّنات الشخصيّة، والمواقع الشخصيّة وتلك التابعة لمواقع بيع الكتب وتسويقها، وعلى رأسها «متجر أمازون» لبيع الكتب، وتسويق كلّ شيء يخطر أو لا يخطر على البال. وأثرُ ذلك واضحٌ لا يخفى على أي متابع، أو متسوِّق؛ فتلك المواقع أصبحت هي ما يوجِّه الأذواق، ويحدِّد ما نشتريه أو لا نشتريه. وموقع «غودريدز» (وهو بالمناسبة مملوكٌ لأمازون دوت كوم) له من التأثير على أذواق القُرَّاء أكثر من أهمّ نقَّاد العالم ومراجعي الكتب البارزين.

ومع ذلك، فثمّة استثناءات قليلة تؤكِّد القاعدة ولا تنفيها، وهي تجعلنا نعيد النظر في الحديث عن انحسار المراجعات النقديّة، التي كان يمارسها أدباء وكُتَّاب ونقَّاد كبار في العالم، كما في الوطن العربي، كُتَّاب ونقَّاد من وزن «تي إس إليوت» و«فرجينيا وولف» و«إف. آر. ليفيس»، من العالم الأنجلوساكسوني، ونقَّاد وكُتَّاب من وزن صلاح عبدالصبور وإحسان عباس ومحمد مندور وأدونيس وغالي شكري وصبري حافظ، وآخرين كثيرين في الثّقافة العربيّة.

ومَنْ يتابع الصحافة الثّقافيّة البريطانيّة والأميركيّة، سوف يلاحظ اهتماماً مستمراً بنوع مراجعات الكتب، وهناك عدد من المجلّات منتظمة الصدور بصورة نصف شهرية أو شهرية تحمل اسم مراجعات الكتب، مثل ملحق التايمز الأدبي (TLS) (صدر عام 1902)، ومجلّة «نيويورك لمراجعات الكتب - The New York Review of Books» (صدرت عام 1963)، ومجلّة «لندن لمراجعات الكتب - London Review of Books». وهي مجلّات صدرت نتيجة الإحساس بضمور ثقافة مراجعات الكتب في العالم الأنجلوساكسوني، وأرادت إحياء هذه التقليد العريق في تلك الثّقافة. ومازالت هذه المجلّات العريقة، التي تنشر مراجعات مطوَّلة للكتب، وتتحدَّث في الشأن الثقافيّ، كما تتحدَّث في الشأن السياسيّ، وترى كلّاً من هذين القطاعين في مرآة الآخر (يصدق هذا الكلام على مجلّة لندن ومجلّة نيويورك، أكثر ممّا يصدق على ملحق التايمز الذي قارب على أن يدخل عقده الثالث بعد المئة)، صامدةً، رغم الصعوبات التي تواجهها في البيع والإعلانات. لكن الإيمان بمراجعات الكتب، والنظر إلى هذا النوع من الكتابة النقديّة، التي تتجاوز استعراض محتويات الكتاب، إلى تشكيل رؤية للثقافة والمعرفة ورؤية العالم من خلال قراءة كتاب، تدفع ناشري هذه المجلّات إلى التمسُّك بها، وتطوير عملها، والاعتماد على مصادر جديدة للدخل، مثل الإعلانات التي تُنشر على الموقع الإلكتروني، ونشر الكتب، وإنشاء متاجر لبيع الكتب.

هذا ما فعلته مجلّة لندن لمراجعات الكتب التي صدرت في مرحلة صعود الثاتشرية في المجتمع البريطاني، ورغبت أن تثير نقاشات حول وضع اليسار وإسهامه في الوقوف في وجه هذا المدِّ المحافظ الذي يخنق الديموقراطية البريطانية ويقلِّص فرص التعليم أمام الطبقات الفقيرة والمتوسّطة. ففي تاريخ الدوريات والمجلّات المُتخصِّصة ثمّة علامات أساسيّة يصعب تجاوزها أو عدم تذكُّرها حين نقرأ التحوُّلات والانعطافات في ثقافة بعينها. وعادةً ما تكتسب الدوريات الثّقافيّة حضورها من ارتباطها بلحظاتٍ مفصلية في تلك الثّقافة، أو دفاع تلك الدورية عن فكرة مركزية ترتبط بتجديد رؤية العالم لمجموعة من المُثقَّفين والقُرَّاء في لحظة تجد فيها الثّقافة نفسها وقد دخلت مرحلة تأزُّم، وينبغي عليها أن تعيد النظر في مسلماتها؛ أي حين تبهت المقولات المركزية التي قامت عليها تلك الثّقافة وتعجز عن تفسير شروط ارتباطها بالعالم من حولها، فتبادر إلى تجديد نفسها والبحث

عن محاور ارتكاز غير تلك التي قامت عليها. ولا يمكن للعين أن تخطئ مجلّة «لندن لمراجعات الكتب» التي ظهر عددها الأوّل في نهاية 1979، أي في السنة التي انغلق فيها ملحق التايمز الأدبيّ على نفسه ولم يعد يحتمل الأصوات الجديدة الطالعة في الثّقافة البريطانيّة. وقد ظلّت هذه المجلّة الجديدة، التي تصدر مرةً واحدةً كلّ أسبوعين، مجرَّد ملحق داخل مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، مدّة ستة أشهر، إلى أن بدأت تظهر مستقلّة في شهر مايو/أيار من عام 1980. وقد كان من بين محرِّريها المؤسّسين: كارل ميلر، أستاذ الأدب الإنجليزيّ في كلّية لندن الجامعية في تلك الفترة، وماري كاي ويلمرز، التي عملت محرِّرة في ملحق التايمز الأدبيّ، وهي الآن المُحرِّرة الرئيسية في المجلّة منذ عام 1992. وكان من بين كُتّاب المجلّة البارزين: الروائي والكاتب الباكستاني طارق علي، والشاعر البريطاني جون آشبري، ورئيس الوزراء البريطانيّ السابق توني بلير، والناقد تيري إيجلتون، والمُؤرِّخ إريك هوبسباوم، والكاتب والصحافي كريستوفر هيتشينز، والناقد البريطانيّ فرانك كيرمود، والشاعر الإيرلنديّ توم بولين، والفيلسوف الأميركيّ ريتشارد رورتي، والروائية والناقدة البريطانيّة جاكلين روز، وسلمان رشدي، والناقد الفلسطينيّ - الأميركيّ إدوارد سعيد، والكاتبة والناقدة سوزان سونتاغ، والناقدة النسويّة إيلين شووالتر، والفيلسوف السلوفينيّ سلافوي جيجيك.

ومن الواضح من قائمة المساهمين في الكتابة لمجلّة لندن لمراجعات الكتب أنها تجمع تيارات في الفكر والنظريّة والأدب تتراوح ما بين الماركسية والماركسية الجديدة والنقد ما بعد الكولونيالي والنسويّة ومناهضة العنصريّة وفلسفة ما بعد الحداثة. لكن معظم هذه التيارات تلتقي في معاداتها للعناصر المُحافظة في الثّقافة البريطانيّة التي تلقّت قوة دافعة في الحقبة الثاتشرية. ولهذا كانت اللحظة الثّقافيّة البريطانيّة بحاجة إلى مجلّة تحمل الرؤية التي تحملها المجلّة وتروّج لها، وتستقطب للتعبير عن هذه الرؤية كُتّاباً يعيشون في المملكة المتحدة أو أميركا أو دول الكومنولث وغيرها من دول العالم.

لقد أصبحت المجلّة، بعد صدورها مستقلّة، راديكالية في طروحاتها تتبنّى قضايا التجديد والثورة ضدّ السائد، كما أنها تتخذ مواقف سياسيّة يساريّة، ولا تهادن الرؤى المُحافظة في الثّقافة البريطانيّة. ويغلب على المجلّة، التي تأخذ شكل الصحيفة وقطع التابلويد المألوف في الصحافة الأوروبيّة عامّة، والبريطانية خاصّة، نشر المقالات الطويلة التي تستغرق صفحات عديدة وتركّز على التحليل الثقافيّ لقضايا السياسة والمجتمع والسياسة الخارجية. وهي تشبه في سياستها التحريريّة تلك مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، التي كانت ضيفةً عليها عند صدورها. ويبدو أن مثقّفيّ بريطانيا طمحوا في تلك المرحلة إلى تقليد المجلّة الأميركيّة التي تحمل تصوُّراً صحافياً شبيهاً، لكنها تميل إلى المُحافظة أكثر من شقيقتها البريطانيّة. إنها إذاً مجلّة ثقافيّة، ولكنها لا تركّز على مراجعات الكتب، بل تتجاوز العنوان لتنشر مقالات قد تبدأ من الكتب، لكنها تقدّم تحليلاً ورؤى عميقة للموضوعات التي تتَّصل بصورة من الصور بالقضايا التي تعالجها الكتب التي يكتب عنها المساهمون في المجلّة.

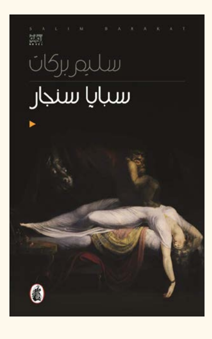
وأوضح في نهاية هذه المقالة لماذا أتحدَّث عن مجلّات مراجعات الكتب. لقد أصدرت دار الشروق المصريّة في تسعينيات القرن الماضي مجلّة مراجعات للكتب في عنوان «الكتب: وجهات نظر»، وكان وراء إصدار المجلّة الصحافي المصري الراحل محمد حسنين هيكل، كما صدرت المجلّة بالشراكة مع مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، كما اتخذت القطع نفسه ونظام الإخراج والتبويب نفسه، إضافة إلى ترجمة عدد كبير من المقالات التي تنشرها المجلّة الأميركية، ومقالات مكتوبة خصيصاً للمجلّة بأقلام مصريّة وعربيّة. لكن المجلّة لم تصمد تسويقيّاً، ككلّ شيء في العالم العربيّ لا تموِّله حكومةٌ أو جهةٌ سياسيّة، فيموت في مهده، مهما كان عظيماً ومتميِّزاً. أتذكَّر الآن حين سألني محمود درويش: هل حصلت على نسخة من المجلّة البديعة: الكتب وجهات نظر؟ فأجبته بأن نعم، فأسهب في امتداح المجلّة.

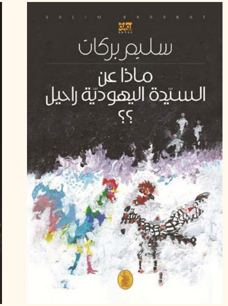
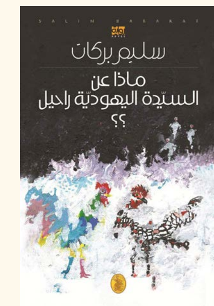
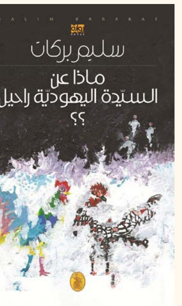
الآن، نحن في مرحلة تحوُّل كبرى في العالم العربيّ، بغض النظر عن كلّ الدم الذي سال، والخراب الذي حلّ، والأيديولوجيات التي انهارت، ورؤى العالم التي تبدَّلت، والحيرة التي تلفنا جميعاً من الخليج إلى المحيط. ونحن بحاجة إلى مجلّات تحمل تأويل ما حدث ويحدث وما هو المستقبل الذي ينتظرنا. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلّم في السياسة بصراحةٍ، فلنتكلَّم في الثّقافة بصراحةٍ. فالحديثُ في الثّقافةِ هو في النهاية حديثٌ في السياسة.

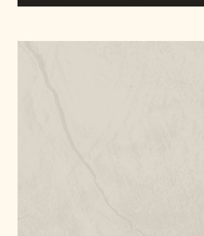


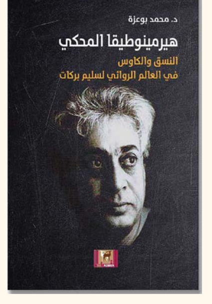
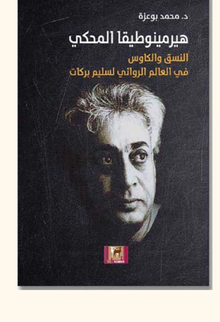
تحيّات إلى..

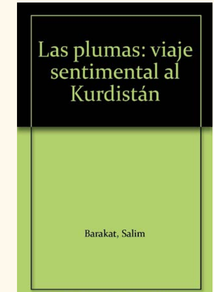
سليم بركات



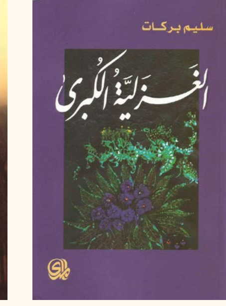




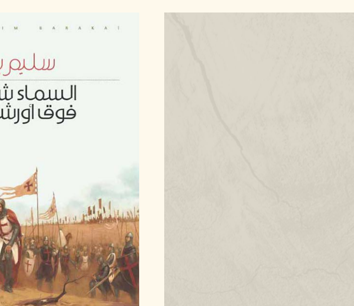


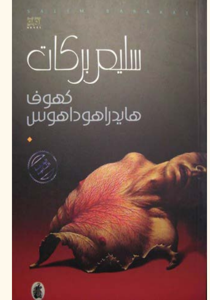






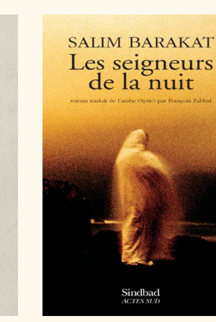


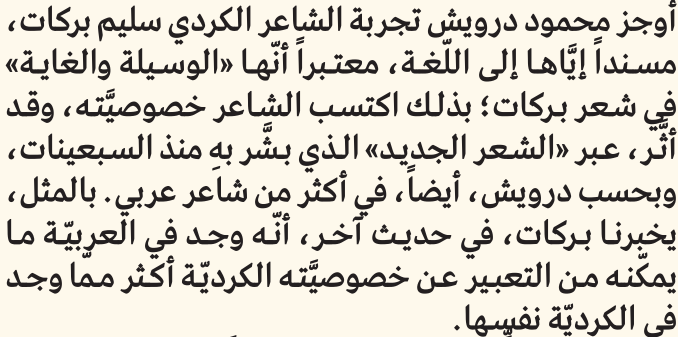












قيَّاف اللغة

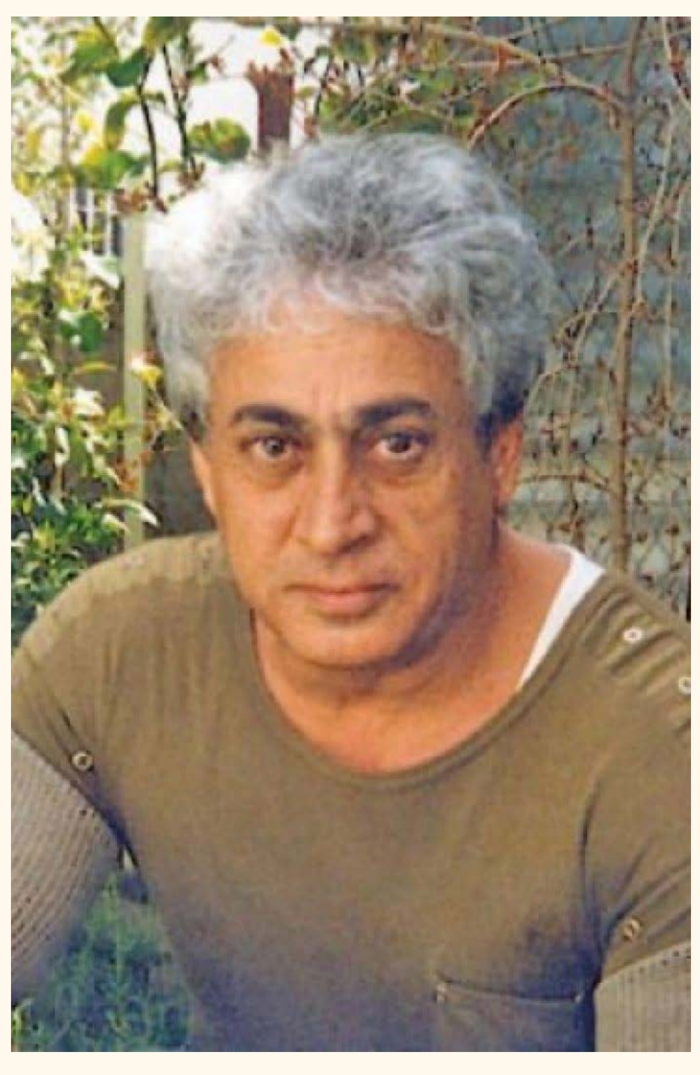
أوجز محمود درويش تجربة الشاعر الكردي سليم بركات، مسنداً إيَّاها إلى اللّغة، معتبراً أنّها «الوسيلة والغاية» في شعر بركات؛ بذلك اكتسب الشاعر خصوصيَّته، وقد أثَّر، عبر «الشعر الجديد» الذي بشَّر بهِ منذ السبعينات، وبحسب درويش، أيضاً، في أكثر من شاعر عربي. بالمثل، يخبرنا بركات، في حديث آخر، أنّه وجد في العربيّة ما يمكّنه من التعبير عن خصوصيَّته الكرديّة أكثر ممّا وجد في الكرديّة نفسِها.

يحمل قول كلٍّ من الشاعرَيْن التباساً، قد نجد ما يبرِّره عبر البلاغة العالية التي ميَّزت لغة بركات. إنّها بلاغة، وجد فيها درويش عالماً مكتفياً بما هو عليهِ لا بما يدلّ به. حتى أنّ الشاعر الفلسطيني يجرّد لغة بركات من أبسط وظائف اللّغة؛ فهي، لدى بركات، «ليست وسيلة للتعبير». كأن بركات- بدءاً من أعمالهِ الأولى- راح يبني لغته الخاصّة، ومعجمه الخاصّ الثريّ، الذي يقصر كلّ مفردة نألفها على الدخول في عبقريَّتهِ، إذ نلمح الشاعر، وهو يبحث بحثاً حثيثاً عن معنى مستتر وعصيّ، يبلغ حدّاً دفعه إلى اعتبار اللّغة «هويَّته ومنفاه». وفي غمرة سعي بركات في التعبير عن خصوصيَّته الكرديّة، باستخدام العربيّة، راح يبني تيهه الخاصّ، وقد غاب في مشروعهِ إلى درجة صارت لغته ذاتها منفًى متعدِّد التأويلات والمداخل لذلك العالم الشعري، والروائي، والذي بات، مع حفريّات بركات اللّغوية، عالماً معجميّاً، تعود المفردات لديه إلى استخدامها القديم الغابر. كلماته مقتضبة، جمله قصيرة، استعاراته جديدة وغير متكلّفة؛ بذلك نفهم حديثه عن العربيّة بأنّها «من السعة ومن الثراء، إلى درجة أستطيع أن أعبّر بها عن كرديَّتي إلى الحدّ الضروري للتعبير عن نفسي»؛ من هنا، يصبح مفهوماً- بالنسبة إلينا- غياب بركات الشخصي؛ كرديَّته غابت في ظلال العربيّة، وقد حملت العربيّة، التي أرهقها بركات، غيابَهُ.

لكنّ الشاعر والروائيّ الكرديّ قد نجح في الحضور في الذهن الجمعي، لدى العرب ولدى الكرد، وهذا دأبه خلال مسيرته، برمَّتها، بما أخرجه إلينا من المناجم والكهوف التي وصلها، وألقى كنوزها إلينا.

■ تنسيق وإعداد: جوان تتر

في يديه جمرة!



الناظر شمالاً، في هذه البلاد، لا بدّ أن يشعر بالسحر والغموض، فنحن، حتى هذه اللحظة، لا نعرف ما تخبّئ تلك الأقاليم، التي لم نتعرَّف إليها. وإن حدث، فقلّة أولئك الذي عبروا إلى هناك بصدرٍ مفتوح، ليعودوا ويرووا أجمل التفاصيل عن منطقةٍ، رغم انبساطها، لتلافيف الحجر فيها حكاية.

ابن موسيسانا، سليم بركات، القابض على جمرة اللّغة، بحكم دراسته، والملمّ بثنايا المنطقة، لم يحرمنا هذه التفاصيل، فأخذ بأيدينا برحلة ممتعة مدهشة إلى الشمال، فجال بنا الأزقّة التي -ربّما- عرفها هو جيّداً. لكن، لنتوقّف قليلاً، هنا، فجولات بركات ليست بالسهلة.

وأنت تعبر الضفاف، ونطوي المسافات مع سليم بركات، لا تتخيَّل أنك ستستقلّ رحلة قارب سهلة، من ضفّةٍ إلى أخرى، فأنت هنا شريك، يتحتَّم على ذاكرتك أن تستعين بكلّ فنون الصور التي يرسمها لنا بالكلمات. هو لا يقدِّم الصورة سهلة، فما بين الواقع والخيال خيط واهٍ، تعبره لتنتقل من أحدهما إلى الآخر؛ إنها لعبة تيقُّظ، يأبى فيها الشاعر أن يروي الرواية خارج حرم الشعر، كما لا يغيب عنه أن يمنح الشعر روح الرواية.

في روايات سليم بركات وقصائده، يتأهَّب القارئ، من الصفحة الأولى، بل من الكلمة الأولى، للكشف عن ماهيّة الشخصيات التي يباغتنا حاملوها بحدودها، فالشخصية تبدو كأنها في عالمَيْن، تعيش على برزخٍ بينهما، وتنتمي إلى كليهما، وهي لا تكتفي بكينونتها هذه بل تحثُّنا على متابعة التقلُّبات بين العالمَيْن، وعيش تجارب نعرف أننا، غالباً، قد لا نختبرها في عالمنا هذا، لكن الحكمة الكامنة هي التي تجعلنا نسير على خُطى هذه الخيالات، نتبعها في تجوالها؛ لعلّنا نقف على ما يروي بذرة الفضول التي زرعها فينا، منذ البداية.

لا تقتصر النواطق على البشر «أخيلةً أو حقيقةً»، فقط، بل يمكن أن تشمل كائنات أخرى تروي تاريخ أماكن، وتشهد على أحداث. وهو لا يكتفي بأن يعطي للشجر والزوايا والأزقّة ذاكرة، بل يتجاوز ذلك ليشمل كائنات خرافية، لم تحيَ -ربّما- إلّا في خيال سليم بركات الجامح الذي استحضرها من هوامش ذاكرته المعجونة بتراب المنطقة وحكاياها. وأكثر ما نجد ذلك في «كهوف هايدراهوداهوس»، التي تنجلي الحكمة فيها من حوارات هذه الكائنات الخرافية، وسلوكها. أمكنةٌ خرافية، وشخوص خرافية، لكن المواقف، عند التفكُّر فيها، قد نجد أنها تعتمل في واقعنا كلّ يوم؛ فهو خيالي وجامح، لكنه يعرف أين يمكن أن ينزلق هذا الجموح إلى هوّة الابتذال، فيعيدنا إلى الواقع.

من الظلم تناوُل أحد الأعمال، وتفضيلها على الآخر؛ فلكلٍّ منها منحىً يميّزها من غيرها، لكنها جميعها تقع عند هذا الأفق الذي انفرد به سليم بركات، ونسج خيط كلّ من أعماله من نسيج خاصّ به، لكن المكان الذي تنبع منه هذه الخيالات يضفي لوناً يوصل القارئ إليه مباشرةً، فقد لا نعجز عن إيجاد قاسم مشترك بين حلم الهوداهوس خانياس الكامل، وعمر بيكاس، ورؤيته، أو بين الكهف وشجرة الزيتون التي لن تكبر، أبداً، من وحشتها.

وفي الحديث عن الخيال، قد يبدو لمن لا يعرف «سليمو»، أنه يستخدم خياله؛ إرضاءً لرغبات -ولو دفينة- لدى القارئ، لكن الصادم في هذه الخيالات أنها تأخذنا إلى اللامتوقَّع، ولن نجد الحلول، غالباً، فهو لا يطرح الحلول، بل يسخِّر كلّ ما أُوتي من خيال لاستثارة خيال القارئ، وجعله رفيق الرحلة الغريبة.

في رواياته وقصائده، يتأهَّب القارئ للكشف عن ماهيّة الشخصيات التي تبدو كأنها تعيش على برزخٍ بين عالمين، وتنتمي إلى كليهما، وهي تحثُّنا على متابعة التقلُّبات بينهما

لم يقتصر إبداع بركات على الخيال، فقد كان الواقع ميداناً خصباً له، إذ لا يفارقنا الشعور، أبداً، بوقع الخطا في جنبات الهلاليّة، وأزقّة قرى الشمال. لقد كلَّف شخوصه، أحياناً، بمهمّة القيام برواية تاريخ من الأحداث للأمكنة؛ تاريخ، مع كلّ ما حمل لتلك البقاع من إقصاء وتهميش وظلم، لم يتعهَّد الخيال دون الواقع، ولم يتنكَّر له أبداً، بل حمله معه حتى في الخيال.

قال محمود درويش، مرّة: «ليس للكرديّ إلّا الريح». لكن، يبدو أن هذه الريح أصبحت أسفاراً مكتوبة على يدَيْ سليم بركات. ■ **نجوى بيطار**

عوالمه غرائبية

لا غروَ، إن تقدّمتِ اللّغةُ الزاهدةُ أمامهُ زاحفةً، أو وفدتْ إليهِ على كُرسيٍّ متحرّكٍ لكي يتلمّسَها.. يسقيها شيئاً من خيالهِ الجامح، حتّى تسري فيها الحياةُ وتظهرَ لها أقدامٌ وأجنحةٌ، فتطير في فضاءٍ بليغٍ أو تبحرَ بلا أشرعةٍ في سائرِ الجهات؛ جهات لن تتجلّى للقارئِ شواطئها حتّى يتفسّرَ البحرُ، ويهدأ الموجُ لديهِ، وهو ممسكٌ بخيطٍ طويلٍ واهٍ يحرّكهُ ذاتَ اليمين وذاتَ الشمالِ، حتّى يظهر الصيدُ الثّمينُ: السّمكةُ الذهبيةُ التي تنامتْ في أعماقِ بِرْكةِ البلاغةِ لدى سليم بركات.

في نصوص تنسابُ فيها الصورُ كالماء، مزركشةً بكلِّ ما يُغري الخيالَ، إلى الإبحارِ في بحرِ اللّغةِ الذي لا يفوّتُ فرصةً للتزوُّدِ من قطرات غيمةِ شعرٍ عابرةٍ تُلطّفُ قالبَ النّص؛ النصّ العنيدُ، العصيُّ على التغلغلِ في نسيجهِ المغزولِ بالومضاتِ المُتعاقبةِ في نورٍ، لا يمكنُ تفسير لونهِ إلّا بنثرهِ على بساطِ القلبِ، ثم تسفيرهِ، عبرَ زجاجٍ، إلى مخابرِ الخيالِ؛ خيال القارئِ الذي يلمسُ -أوّلاً- ثمَّ يرى، على صفحاتِ كتبهِ، ما أخفاهُ في أعماقها من كنوز.

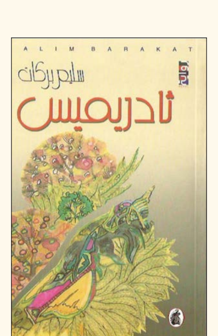
عوالمُ بَرّيّةٌ من طينٍ وحجر.. عوالمُ بسيطةٌ يغزوها سليم بركات بأسلحتهِ المُعقّدةِ، فتغدو حكاياتها العابرة أساطيرَ تُغري كلَّ مَنْ لامسَ قدّها الرشيق.. هو عبورٌ من الواقعِ إلى الحُلمِ، ومنهُ -مجدّداً- إلى الحقيقةِ الماثلةِ أمامَ تماثيلِ الحياةِ!

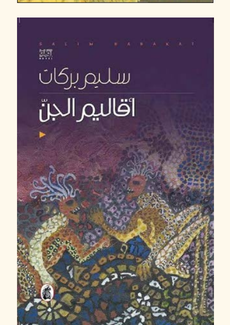
ففي «ثادرميس» يختلِطُ حابلُ الواقعِ العنيفِ معَ نابلِ الخيالِ الجامحِ، فلا ينجو من النهايةِ الوخيمةِ سوى صور الإنسانِ المُحتفَرَةِ في ذاكرةِ الحجرِ، قبلَ أن يذوبَ ويتحوّرَ الشكلُ، في «كهوف هايداهودراهوس» و«حوافرُ مُهشّمة في هايداهودراهوس»، إلى كائنات السنتور، لها أجسادُ الخيل وقاماتٍ تحملُ وجوهاً آدميةً تشطرُ وجودها، إلى نصفين، أحلامٌ نِصفُ مُكتملة.

فلسفةٌ، سيعيدُ الأديبُ صياغتها، لاحقاً، في أعمالٍ أخرى تبحثُ في كهوفها عن سرّها المُكتمل،

قبلَ أن يتغيّرَ الشكلُ، مُجدّداً، في «أقاليم الجن»، ويتحوَّلُ الكائنُ المُبتكرُ إلى جنّيٍّ منحوتٍ من أرومةِ خيالِ الأديب، ليتوزّعَ جسده -مناصفةً- في شكلِ كائنٍ، يحملُ سِفلهُ رسمَ الجرادةِ ونصفهُ العلوي ملامحَ الإنسانِ (الإنسانِ -حصراً- ليدخلَ)؛ عبرَ هذهِ الهيئةِ، تخاريمَ العالمِ المُتخيَّلِ، ويربطهُ، مُجدّداً، بعوالمَ حقيقيةٍ مرتبطةٍ بدخيلةِ الإنسان؛ بحلقاتٍ مرئيةٍ، وأخرى لا مرئية تدورُ وهي تُطوّقُ جرمَهُ السابحَ في فضاءِ الخرافةِ والأساطير المُستجمَعةِ من نثارِ الأضدادِ المتجاورة في حيواتٍ، سعى الكاتبُ إلى تفسيرها بلُغةِ المجاز (شعراً) وبلغةِ سهلةٍ ممتنعةٍ (نثراً)، في مُتناقضاتٍ عيشُ متجاورةً على تُرابِ الحياةِ، تتجالدُ متناغمةً في لعبةٍ، ظواهرها تتستّرُ على بواطنها؛ ومداخلها على مخارجها، في شدٍّ وجذبٍ، ولادةٍ وفناءٍ، متفاعلاً معَ الحقيقةِ المنكوبةِ، على ترميمِ هيئةِ العالمِ من الداخل. بحيثُ لا ينهارُ على نفسهِ أو ينكمش عليه النَّصُّ؛ النصّ المتفرّد في لغتهِ، العميقُ في محتواه، الذي لا يُشبهُ شيئاً سوى ذاتهِ.. النبوغ ذاته، بالشهيّةِ المفتوحةِ على التجدُّدِ، وعلى النزوحِ بعيداً صوبَ قممٍ أسمى من الكمال؛ إذ إنَّ اللّغةَ، لدى الأديبِ، هندسةٌ، ووسيلةٌ يعبرُ بها نحوَ مضامين الوجودِ، وماهيةِ الشيءِ، ولو تقصَّدَ -أيضاً، بينَ الفينةِ والأخرى- أن تكونَ لهواً مبتكراً، مُشادّةً بلاغيةً بينَ الكلماتِ، وهي، وإن بدا ظاهرها خيالياً، كانَ باطنها فلسفياً عميقاً، فليسَ بمقدورِ القارئِ أن يبصرَ مُحتواها إلّا بسبر أغوارها.

ما يتبدّى جليّاً، في غرائبيّةِ نصوصهِ (إن كانَ سحرها مرتبطاً بالواقعِ اليومي المعيش، ومربوطاً بوشائجَ سحريةٍ، إلى واقع من طينٍ وحجرٍ وفخاخ)، حيواتٌ تطيرُ، وأخرى تزحفُ، تدبُّ على تُرابِ الواقعِ الكرديِ المنزوي في الشمالِ الذي وفدَ منهُ سليم بركات، حاملاً معهُ كلَّ تفاصيلهِ إلى شمالٍ آخرَ مُغايرٍ، بعدما أدارَ ظهرهُ إليهِ إلى الجنوب بدايةً، مهاجراً نحوَ لبنان، ثم إلى الغربِ نازحاً صوبَ «تونس» ثم «قبرص» التي غرسَ في أرضها بيتاً وأشجاراً، قبلَ أن يستكملَ نزوحهُ، شمالاً، إلى «السويد»؛ الشمال الحقيقيِّ الذي لا شمالَ يكمنُ خلفهُ. ■ **كاميران حرسان**









في بيته ولغته..

خرج سليم بركات، المولود سنة 1952، في قرية «موسيسانا» التابعة لمدينة عامودا، شمال سورية، من القامشلي، في العشرين من عمره، متوجّهاً إلى دمشق، ومن ثَمَّ إلى بيروت، وبعد الاجتياح الإسرائيلي، سنة 1982، هاجر إلى قبرص. خرج حاملاً معه أشجاراً ليزرعها في باحة منزله الواقع عند الخطّ الفاصل بين قبرص اليونانية وقبرص التركية. سليم، الكردي، الذي طالما كانت الحدود التركية المتاخمة لمدينته خطّ نار، أراد أن يزرع أشجاره في قبرص، إلّا أن تعقيدات الإقامة ومشاكل اقتصادية، اضطرّته إلى بيع منزله القبرصي، والسفر إلى السويد ليزرع أشجاره هناك.

«فقط، ساعة واحدة، لكن أعتقد أنني أحضّر رأسي، على مدار أربع وعشرون ساعة، للكتابة في هذه الساعة. وبعدها يبدأ الليل، وعادةً أشاهد فيلم سينما؛ هذه دورة حياتي». بهذه الكلمات، خلال لقاء تليفزيوني بُثّ على قناة «كردسات نيوز»، سنة 2007، يختصر سليم بركات حياته اليومية، إلى جانب العديد من الأنشطة الأخرى التي لا تكاد تخلو من الشعر والمزاج المتبوع بشخصية منغلقة على الإعلام، أو على كلّ ما هو خارج منزله، إن صحَّ التعبير.

اللقاء، الذي أجرته بناز عمر مع سليم بركات، كان أقرب إلى البثّ المباشر، يتنقّل في منزله تلاحقه الكاميرا المحمولة التي تحاول رصد حركاته وملامحه: «إن سألتني عن أحبّ السكاكين إلى قلبي، فسأقول لك: أحبّ هاتين السكّينين. انظري كم هما رشيقتان؛ اشتريتهما من فرنسا»، يقول سليم بركات للصحافية، حين يتحدَّث لها عن هوايته في جمع السكاكين.

بلكنة شخص عربيّ اللسان، تعلّم الكردية، للتّو، يقول سليم بركات الجملة الكرديّة الوحيدة خلال اللقاء: «هذا الشروال من كردستان، أرسلوه لي من هناك.. أملك منها ثلاث». ربَّما انتقده الكثيرون بسبب تحدُّثه باللّغة العربيّة، لاسيَّما أن اللقاء عُرِض على شاشة قناة ناطقة باللّغة الكرديّة، كما ينتقده آخرون كثر لأنه لا يكتب باللّغة الكرديّة.. لكنه- ببراعته في اللّغة العربيّة، من جهة، وبالإرث الكردي الذي يحمله، من جهة أخرى- أصبح أيقونة في عالم الكتابة باللّغة العربيّة، يكتب الإرث الكردي، بقيمه ومشاعره ومخيّلته، باللّغة العربيّة. ■ **خوشمان قادو**

شارداً كحكمة النبات!

نحن في عصر يتطلَّب، عند بحث أي مسألة، أن تحاول عدم الانزلاق في معادلة «دفاع/هجوم» المدعومة، في أحد جوانبها، بعقلية «الصواب السياسي - political correctness» (معايير لافنيّة تركز على الالتزام والإساءة وتقدير الحساسيات) والتي اجتاحت عوالم الفنّ والثّقافة، في السنوات الماضية، بطريقة مجنونة!.

لذلك، من وجهة نظري، لا قيمة لنقد تجربة أدبيّة في الظرف الثّقافي الحالي الذي نعيشه، دون أن نلقي نظرة أكثر بانوراميّةً على الواقع الذي يتمّ فيه تداول إنتاج هذا الأديب أو سواه. وعليه فالأسلم ربما أن نصعَد بكاميرا النقد -إذا جاز التعبير- عالياً، فتصبح لدينا فرصة لفهم الكثير، قبل الخوض التفكيكي المفصَّل في طبيعة النِتاج، والأثر الذي ترَكَه.

في حالة سليم بركات، يُطالعنا أنموذج مشابه للشاعر الفلسطيني محمود درويش. كيف ذلك؟ لا يتعلّق الأمر، هنا، بالحديث عن الشكل أو المعاني الأدبيّة لدى الاثنين، بل المقصود هو أننا أمام نمط من الكُتّاب «أصحاب الحيثيّة الطاغية عاطفيّاً»؛ بمعنى أنّ الجانب الانتمائي (من حيث الجذر الهويّاتي الفلسطيني، والكردي، لدى كلّ منهما، من جهة، وأدوات العمل الشعري، لديهما، والمتمثِّلة في موضوعات واستعارات وصُور وأماكن تحمل هويّة معيَّنة، من جهة ثانية) ساهمَ بصناعة جمهور من القرّاء والنقّاد، مَسحور إيجاباً، أو منفعل سلباً، عقب انطباعه الأوّلي.

تقود هذه الرؤية، بالضرورة، إلى إدراك أعمق يساعد على تناول موضوعيّ لتجارب يحيطها «محازبون» و«مُعادون» بَنوا موقفهم (اللاأدبي)، إمّا على بضعة كلمات قرؤوها، أو (وهو الأسوأ) على الحيثية والمكانة التي يحظى بها الأديب. ولإيضاح هذا الموقف، علينا أن نتخيَّل رؤيتنا -مثلاً- لجمعٍ من الناس، عن بُعد، واتِّخاذنا قراراً بالانضمام إليه أو تحاشيه، فقط، لأنه «تجمُّع» يحمل صبغة لونية أو شكلية هي خلاصة امتزاج عنصرَيْن: عَمَل المبدع، وردّ فعل جمهوره «الانطباعي».

ما يُقصَد بهذا الاستهلال هو أننا (خصوصاً مع المناخ الثّقافي الهويّاتي الذي يجتاح العالم لأسباب كثيرة) أصبحنا بحاجة إلى إزالة طبقة أولى تغلّف العمل الأدبي، هرباً من الانجرار في سَيل المديح أو الذمّ، و-لربَّما- يُقال هنا: «إنّ جميع المبدعين، عبر التاريخ، حَظِيوا بهالات انفعالية، صَنَعَها عشاقهم أو نقّادهم»، وهذا صحيح، لكنّ المعطيات تختلف حين يكون لدينا أديب إشكاليّ مغامر، تمنحهُ الموضوعية أكثر ما تعطيه العواطف المستعجلة، كسليم بركات!.

إنّ لِرُوح المغامرة التي نتحدَّث عنها، عند بركات، أكثر من جانب، ولا شكّ. ولعلّ الشِّعرَ (أكثر من الرواية، برأيي) هو مرآتها الأوضح. وإن كنّا لا نأتي بجديد، لو تطرَّقنا إلى ما أُشبِع تحليلاً، وهو معجم بركات اللغوي، والصُوَري الغزير والمتفرّد، وأسلوبه البنائي الثوري، فالأجدى -بالمقابل- رسْمُ مسار للأثر الناتج عن مواجهة قصائده. فبعدَ قراءة أوّلية له ستجد نفسك تتأرجح بين الدهشة والحيرة، لا بل إنك

ستغادر القصيدة، وتعود -لاحقاً- إليها أو إلى غيرها من أعماله، فـ «بركات» هو ذلك «المِختَبري» الذي لا يترك قارئه قبل العبث بكيميائه النفسية، سواء أبقِيَ ذلك في حدود التأثير في الذائقة الفنّيّة، أم بلغَ مرحلة النظرة الفلسفية. يحصل ذلك -مثلاً- عندما تقرأ، من قصيدته «الأقفال»، مقطعاً يقول: ثمّ دحرج الخرزة ذات الحِرز على لوح الهاوية، حيث النشآت النائمةُ في شفافات اليقين الكبرى، حالمةٌ ببراثن من نحاس، ففي يأسك نجاة الأكيد، وفي انشغالك عن الأقدار تُشغِلُ الأقدارَ بِوَساوِسها».

وقد نَسأَلُ عن أسباب إضافية للحيرة، فنحظى بالمزيد، مع بركات؛ فهو الشديد العالمية، عندما تصبح «أعراف الديكة» و«الأكياس الفارغة» و«الكبد النيء» مادّةً شعرية بين يديه، إلى درجة تخالُ معها أنّ القصيدة تعودُ لشاعر هولندي ينتمي إلى مدرسة «الخمسينيِّين/التجريبيِّين» الذين عُرفوا بقيادتهم للتجديد والتجريب، مستخدمين موادّ تعبير خام غير مألوفة أو مصقولة، كما أنه الشديد المحليّة، حين يمتزج الرمز بالموسيقا، فيخرج الصوت، شعريّاً، بإيقاع كردي فريد، كما في قصيدته «دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة» التي تجعل حواسّنا لا تكتفي بالتجوُّل في «سفح سنجار، وجبال عبد العزيز»، فحسب، بل تشمّ رائحة التراب، وتتأمَّل ألوان الحصاد، أيضاً.

باختصار: إن أهمّ ما يميّز سليم بركات هو قدرته على دفعنا للتنقيب عن عناصر أكثر، تبرِّر انطباعنا الأوَّل عنه أو تنسفه. وإذا أردنا تكثيف البصمة الأدبيّة لبركات، ببضع كلمات، فلن نجد أفضل من اقتباس شيء من شعره؛ ذلك أنه -ببساطة- يستطيع جعل المعجب والناقد في موقف واحد: «شارداً كحكمة النبات». ■ **عدنان نعوف**

بركات والجوائز الأدبيّة

حدث لغط شديد عند بروز اسم سليم بركات على قائمة المرشَّحين لجائزة «بوكر»، بل قبل ذلك، حين كتب الأستاذ عبده وازن عن الترشيح على صفحات «إندبندنت» العربيّة، في 29 ديسمبر، كانون الأول، 2019. كما شعر الكثيرون، ومنهم كاتب هذه السطور، بالإحباط؛ لعدم وصول الكاتب حتى إلى القائمة القصيرة للجائزة، التي يغمز كثيراً من قناتها، بما له من باعٍ في الكتابة، منذ سبعينات القرن الماضي، وهي كتابة تتالت عليها آياتُ المديح؛ من حيث البلاغة اللغوية، والتنوُّع، والعوالم الأسطورية التي يخلقها الكاتب من وحي خياله.

الاحتجاج المعلن، على السوشيال ميديا، جاء -تحديداً- من طرف قرّاء بركات الأكراد، بما أنه ابن عالمهم، وبدأ كتابته عن هذا العالم، ليتجاوزه -من ثمّ- إلى عوالم الخيال الأرحب. والشكوى هذه مستمرّة منذ أمد، حيث يتمّ إهمال سليم بركات في حركة النقد في المشرق العربي -تحديداً- لاعتبارات قد تكون سياسية، بالدرجة الأولى، علماً بأن أساطين الكتابة العربيّة ينوِّهون به. قد يعود هذا الإجحاف بحقِّه، أيضاً، إلى نخبوية الكاتب ذاته، وهو الذي يقرّ بها، إذ إن قارئ اليوم لم يعد، بشكل عامّ، يصبر على قراءة «صعبة».

لكن، يبدو أن النزاع على سطوة بركات على علم البلاغة والفانتازيا، جعل الجميع يتوقَّعون أن يحوز، أخيراً، تكريماً يستحقّه في جميع الأحوال، قد يأتيه بقَدْر أكبر من القرّاء. هناك، على كلّ حال، خلافات ومغالطات في قضيّة ترشيح الكاتب إلى الجائزة التي يطمح إليها الكثيرون، إلّا أن إقصاءه من القائمة القصيرة لم يكن متوقَّعاً لأحد؛ لهذا بدت ألعوبة مخيِّبة لآمال معجبيه، وغيرهم، أيضاً. لماذا رُشِّح الكاتب للجائزة؟ وكيف تمَّ ذلك؟ ومَنْ رشَّحه لها؟ أسئلة تتباين عليها الأجوبة، كما تتباين النقاشات عن أسباب الإقصاء. لن يعرف القرّاء جواباً لهذه المسألة، قبل قراءة الروايات المرحة كلّها، ومقارنتها معاً.

إن رواج السعي وراء الجوائز الأدبيّة، بات مصدر الكثير من المجادلات، وطرائق منح هذه الجوائز غدت، أيضاً، تفاجئ المهتمِّين، أحياناً، بصورة سلبيّة، إذا ما تذكَّرنا منح جائزة نوبل الأخير لـ«هاندكه»، والضجة التي أثيرت حولها. من المؤكَّد أن كاتباً من طراز سليم بركات يستحق، أخيراً، اعترافاً عريضاً بأثره القويّ في الأدب العربي: شعراً ونثراً؛ وذلك تشريفاً لمجمل أعماله، إن لم يكن لأحد الأعمال بالذات. السؤال الذي يطرح نفسه، بالنسبة إليَّ: هل حصول بركات على جائزة ما يرفع من قامته الأدبية، وعدم حصوله عليها يبخسه حقَّه، أم أن قامته هي التي ترفع من شأن تلك الجائزة؟ ■ **كاميران حوج**

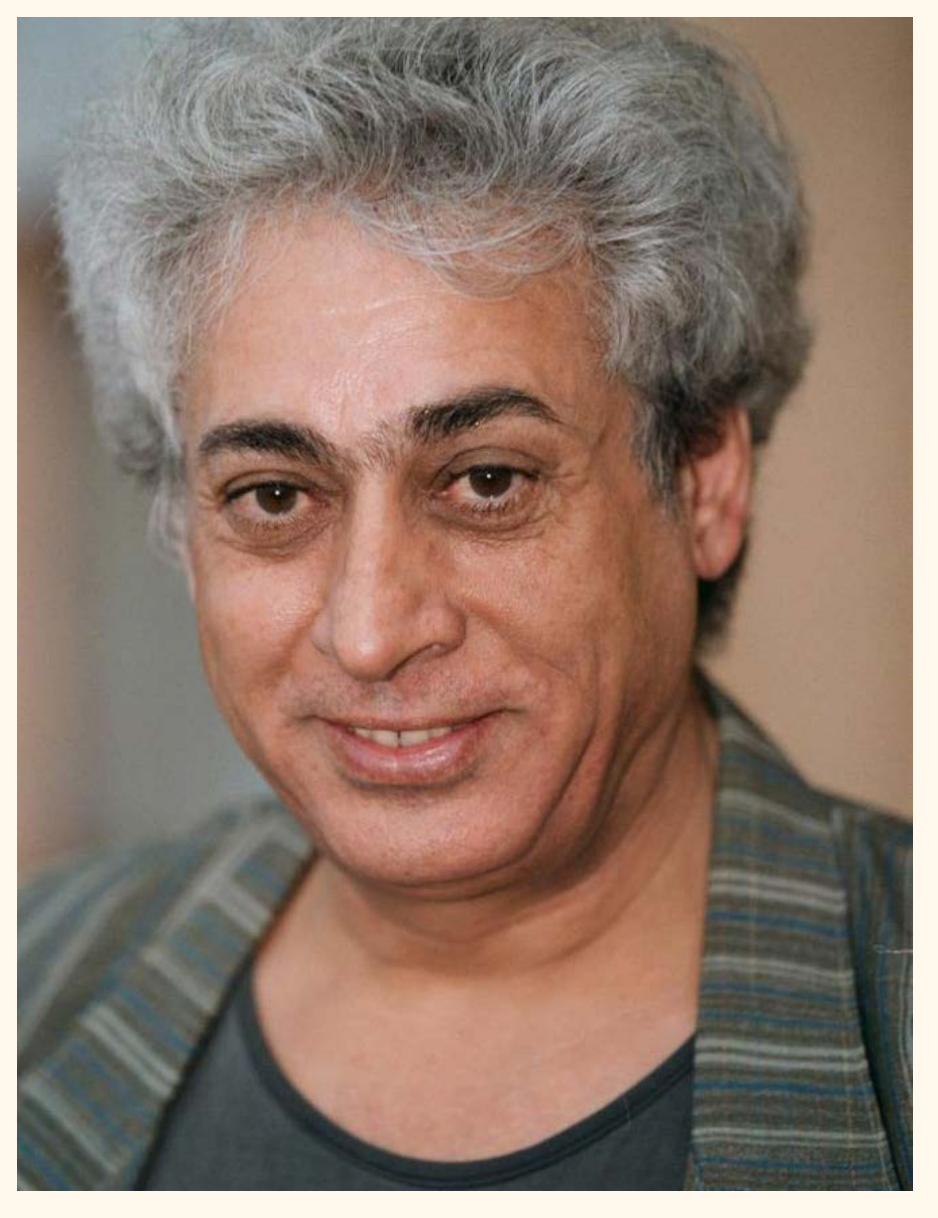


جائزتنا..

أفشل، دائماً، وأنا أقلِّب تراب اللّغة، بحثاً عمّا يمكنني قوله في حقّ رجل، تُعَدّ «اللّغة العربيّة في جيبه»، كما يصفه أدونيس. وكم هو صعب، بل مستحيل، الحديث عن سليم بركات، دون أن تطالبك اللّغة أو الكلمات بعصرها، واستخراج مذاق عصارتها الفاكهي اللذيذ... فسليم بركات، لا يكتب انطلاقاً من خلفيّة كاتب أو مؤلِّف، بل من منطلق فنّان محارب؛ أي إنه يأتي الكتابة من حيث هي أرض افتتان، وأرض معركة، عليه خوضها والانتصار فيها.

يمشي بركات مستقيم القامة كقائد كتيبة حربية، مباشرةً، نحو نصّه، مدجَّجاً بإرث ثقافي كبير يمزج بين الكردي والشامي والعربي والآشوري والأرميني، وحتى السرياني؛ ضالّته الوحيدة هي اللّغة. التي يراودها عن نفسها، كما تراوده عن نفسه. لا قرينَ له.. وحيد منفرد في جوقة المتشابهين.. صعب الإمساك به، وعصيّ عن الوصف.. كأني به فارس سامراي، أضاع جغرافيَّته ليسقط من فجوة الزمن المعاصر، ليحلّ ضيفاً خفيفاً بيننا، وعلينا، يقاسمنا رحيقه المختوم، من عزلته التي اختارها لنفسه، بعيداً عن كلّ ضجيج لا طائل منه. حرّ طليق هو، إذن، في سماء غابة إسمنت اللّغة المسلَّحة التي يُسَيِّجُها البعض كأنهم فقهاء من القرون الوسطى. يُطلّ علينا سليم بركات، من الفينة إلى الأخرى، بما جادت عليه قريحته من كتب، كأنه بطل أسطوري يحقّ له ما لا يحقّ لأحد غيره من الكُتّاب.

يبدأ سليم بركات من اللّغة، لينتهي عندها: هي أرض معاركه وهي سلاحه، في آن معاً. أتذكَّر أوَّل مرّة قرأت له، و-بالمقابل- أتذكَّر إصابتي بفتنة البقاء في أرضه، وعدم الخروج منها: أرض شاسعة لا حدود لها، منفتحة على كلّ الاحتمالات، وكلّ الجغرافيّات التي تنصهر فيها. هناك، حيث كلّ شيء متدفِّق.. كلّ شيء هو شعر، وإن كان يسرد ويحكي قصصاً.. هو شاعر الكتابة المنثورة، بل هو منفلت من أيّ متوقَّع، وأيّ سائد، ومنطبع في أدبنا الحديث والمعاصر. كبير هو على الجوائز، كلّ الجوائز، بل هو جائزتنا التي حظينا بها، وظفرنا بها؛ يكفي أن نقرأه لنفوز. وهو، إذ يكتب، يطعن عميقاً في بطن كلّ جائزة تحسب نفسها حكَماً عليه.



أسطورة تمشي بيننا، وجنديّ اختار اللّغة العربيّة أرضاً له؛ ليخوض فيها معاركه الصغرى، ومعاركه الكبرى، ضدّ المجهول. يزرع ألغامه (ألغازه، استعاراته)، ويمرّ عابراً نحو بقعة أخرى، غير مكترث بما سبق. يمشي ويهرول بين جغرافيّاته، ناثراً بذور مخيِّلته، لتنمو بلا موعد، وبلا انتظار لفصل الربيع؛ فكلّ المواعيد هي فصول. متى انتظر الكرديّ الربيعَ ليجني ثمار أشجاره المثمرة، دائماً، وللأبد؟ وإني أكاد أصف كتاباته بتلك الموسيقى الكردية التي تعزف، على الدفّ والأوتار، معزوفات الحياة كلِّها.

يلبس سليم بركات لباس المعاجم العربيّة؛ لهذا تجده غير خائف من أن يلج أيَّ معترك، وكم هو عصيٌّ نصُّه على كلّ ترجمة ممكنة، حتى داخل اللّغة عربيّة عينها! لن تكفيك معه كلّ القواميس، إذ يصير فعل القراءة طقساً تأمُّليّاً، يتصارع، في أثناء قراءته، الكاتب (هو) والقارئ (هو ونحن)، فنتساءل: «لكن، من سيكون السيّد؟ أهو الكاتب أم القارئ؟» (دنيس ديدرو). لا جواب عندي لهذا السؤال العسير، حتى وإن حفرت عميقاً في مقبرة الكتاب التي شيَّدها «رولان بارت». وأكاد أجزم أنه، في نصوص بركات -باختلاف كلّ طرق قراءتنا لها- يصبح كلٌّ من الكاتب والقارئ كتلةً، ووحدة واحدة.

نصوص سليم بركات طوفان يجرف في طريقه كلّ شيء... يتطلَّب منك الأمر أن تسبح في تيّاره، وأن تسلك واديه العميق.. أن تغوص وتصعد، وأن تغوص وتصعد... فلا طوق نجاة لديك.. لعلَّك تقطف من أعماقه شيئاً، في ظلّ كلّ ذلك الزخم الهائل من النفائس. ■ **عزالدين بوركة**



أمل الخسارة، وصناعتها

تمثِّل مسيرته، واحدةً من التجارب العصيّة على التقليد، وتتجلّى في نصوصهِ وحدة العناصر والكائنات، والبشر والحيوان والجنّ، والأحجار والسهول والنبات. إنّه يدخل جغرافيا جديدة، يصنعها بسرده المحكم، ثمّ يدعو قارئه إلى الانبهار والدهشة.

يكتب بركات نصّاً قويّاً ووحشيّاً. إنّه يكتب بالعربيّة، لكنها تبدو غير العربيّة التي نعرفها؛ لغته فريدة، تفرض سطوتها على وعي القارئ.. لغة مبتكرة، يبدو، عبر استعمالها الخاصّ، كما لو أنّه قد أبدعها من البداية إلى النهاية، مروراً بالاستخدام والدلالة والوظيفة التي ميَّزت جملته السردية، وما يذهب إليه من رموز وإشارات، إذ يستنزف الروائي اللّغة بالحد الأقصى، ويستخدم كلّ ممكناتها حتى يقصرها على بلاغتهِ هوَ؛ ومن ثَمّ، تجيء الحكاية، وتنسج ذاتها متراكبةً على سبكهِ اللغوي المتين. فالجوهر، ضمن خلق بركات السردي، هو اللّغة: ابتداعها، وانزياحاتها، واستنطاقها، والهدر الأقصى لطاقاتها، و-من ثَمّ- تأتي الحكاية تائهة على جسد اللّغة المحكم، مستسلمة إلى كونها ليست أولوية في آلة الكاتب السردية. إلى جانب اللّغة الفريدة المبهرة المعقَّدة، أطلق بركات طائره السردي بجناحَيْن؛ جناح واقعي، وآخر تخيُّلي، وهما يصوغان عالماً مفرداً، لا يقرأ الواقع تخيُّليّاً، ولا يبحث عن صلات تجمع الاثنَيْن، إنّما نجده يشيدُ الخيال بذاتهِ، ويشيد الواقع بذاتهِ. وبقدر ما هو -بعالمه- منفصل عن العالم الذي يعيش فيهِ، معزول وبرّيّ، بقدر ما هو أمين للعالم الذي صنع تجربتهُ؛ يشي بهِ، ويحرِّضه، ويحرِّره من الممكن والمعقول، حَدَّ الاستباحة.

فنّ الاختزال والخيال

يرأف (بركات) بالغرباء، في روايته «موتى مبتدئون»، ويشفّ النصّ عن قاموس، بدا كأنّه قد جمعهُ من تجربته هو، غريباً في كلّ أرض أقام فيها، أو من تجارب آخرين عرفوا المعنى العميق لأن تكون غريباً. لا يبدو الروائيّ مسكوناً بالغرباء، بقدر ما هو متلهّف لهم، منتمٍ إليهم، يسعى وراءهم، ليربِّت على أكتافهم، ثم ليدفعهم إلى موتٍ قاسٍ، باحثين عن انتماءات أخرى، إذ يدرك قارئُ (بركات) أنّ نصَّه يتجاوز فكرتنا عن الحياة والموت، ويخلط بينهما. يفترض فكرة مريرة مفادها أنّ «الغريب افتراض»، ويُدرج ضمن هذا الافتراض الرهيب الذي يجعل نصَّه، برمَّتهِ، التباساً، مفاهيمَ شجاعة عديدة؛ فالجوهر هو الخيانة، والإيمان هو الخوف. يطمح بالوصول إلى الخوف النقيّ، لكنه، قبل ذلك، يطمح بعناق الغرباء أو الموتى المبتدئون؛ بهذا، بعدما أنكر الإنساني، أعاد الارتباط به مؤكِّداً أحقِّيَّته. في رواية «كهوف هايدراهوداهوس»، يبلغ بركات ذروة أخرى من ذرى خياله، يصوِّر كائنات نصفها بشري ونصفها حصان، وعبر الكائنات الأنصاف يقرأ وحدة الكائنات التامّة، إذ كلّ كائن يحلم نصف حلم، ليحلم شريكه بالنصف الآخر. إلّا أنّ بركات لا يحتفظ برواية هادئة، بل يدفع الأمير إلى الإيعاز لأهل كهوف هايدراهوداهوس بأن يرووا أحلامهم، على الملأ؛ بهذا هو يعود ليحرِّر الكائن من الآخر، فالحلم الكامل هو «تمرين على الوحدة»، فيما الوحدة حيلة تنطوي على شيء من التمرُّد في وجه الكاهن الذي يحفظ الأسرار! تتوق الشخوص، لديه، إلى الخفة، ويتوق هو ذاته، إلى صناعة هذا النوع من التمائم التي تحمل ظاهراً لغويّاً جبّاراً، وتنطوي على جوهر إنساني يرمي المعنى إلى الآخر، ليس الجحيم ولا الفردوس، بل المؤانسة أو التنكُّر. يكمل بركات، في روايته «ثادريميس»، بناءه السردي في عالم الأسئلة الكبرى، والتي تنحو، في نصوصه، منحىً شائكاً عصيّاً يأخذ شكل الأحجية؛ إذ تختصم في الرواية مملكتان؛ واحدة تعمل في النسيج، ويحتاج أهلها إلى الرمز، وأخرى في صناعة المنحوتات. تختصم المملكتان من أجل منحوتة المرأة، حتى فَناء المملكتين، وعبر حبكة موجزة، يختزل بركات سيرة الوجود الإنساني.

تبدأ الرواية مفتوحة على العراء، وتنتهي ببقاء التماثيل، وزوال صنّاعها، ومريديها. يتفوَّق نصّ بركات هذا، بأسلوب لطالما كانت مثار الفنون كافّة، وهو فنّ الاختزال، ويبرع في تصوير أناس تائهين، يحتاجون المبرِّر لوجودهم، والملهم، والسبب. يختصمون في غياب الملهم،

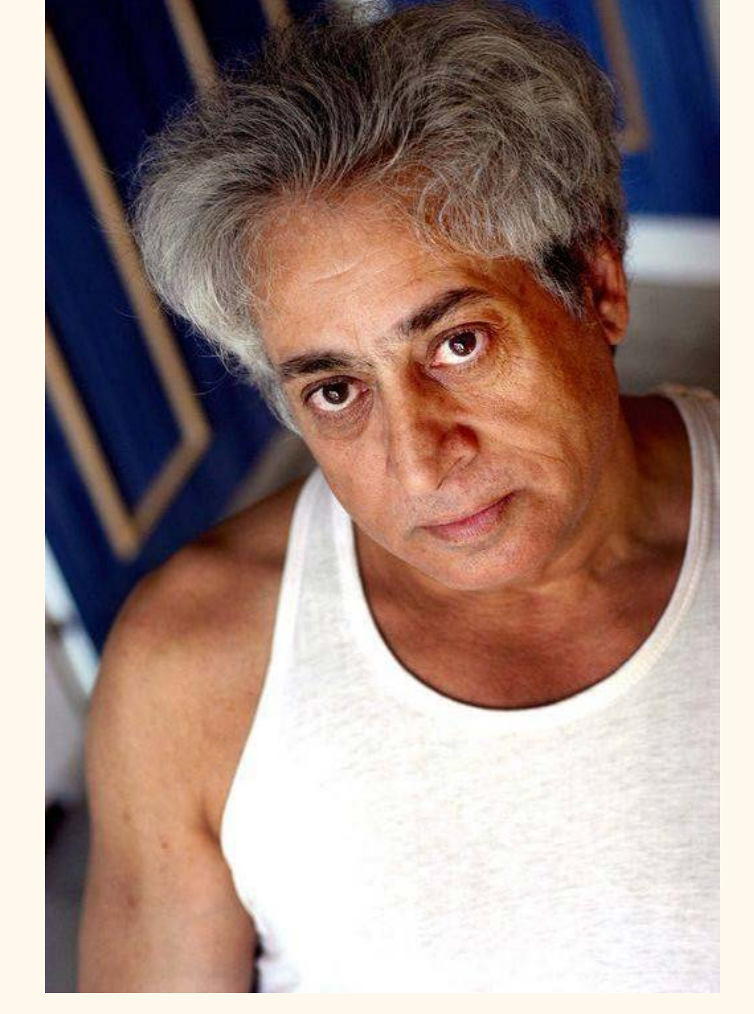
و-لربّما- تعبّر روايته هذه -أيّما تعبير- عن الضعف البشري، عن الحاجة للمواساة والعزاء، و-قبل ذلك- عن حنين لأزمان غابرة، قبل أن يحكم العنف على مسارات الإنسان الذي شرَّحَ بركات سيرتهُ باستخدامات الخيال، ومهاراته في عبور الأزمنة، واختزالها.

أصول العنف والواقع

يستخدم بركات لازمة تعيد الدوائر التي اتَّسعت، خلال تجربته السردية، إلى مركزها وبراءتها في آن معاً: «كنّا صغاراً، يا صاحبي». في روايتهِ «الجندب الحديدي» (سيرة الطفولة)، يعود إلى الشمال السوري حيث نلمس نشأته العنيفة، والتي يصوِّرها بواقعية شديدة، ولغة عالية، ينقلها على نحوٍ، يشعر معها القارئ أنّ العنف يعصف بالصفحات ليخرج منها قاسياً، وقد تطهّر بالبرد والجوع والنهب؛ بهذا يشي النصّ بقدر من السخط، وبقدر عالٍ من الرفض. كثيراً ما تحمل الأعمال الأولى بذور التجربة، بالكامل، ويمكن أن نقول ذلك عن رواية بركات الأولى، وعن طفولته الأولى. يبدأ تفسير العنف لديه من زيارة الرئيس إلى القامشلي؛ بدءاً من المرور العنيف للموكب، إلى عنف الطبيعة والأب. تتَّسع الكراهية، وتبدِّد عذوبة الطفل لتحيل بركات إلى شعلة من العداوة التي راح يفرضها على الحيوانات والحقول. عاش بركات مع رفاقه، من غير طفولة، وكانوا أطفالاً قساةً يحبّون رجالاً قساة، فالعنف مثل الرغيف والطباشير. يلتفت بركات، بدءاً من عنف المدرسة، إلى كرديَّته المقموعة، فالأكراد «خطرون» وممنوع عليهم التحدُّث بالكردية في المدرسة، ولربّما بدأت فكرة المنفى، في حياة بركات، منذ ذلك الحين، قبل أن يتخطّى الحدود ويتجاوز البلدان. في تلك المدينة التي تشرف على جبال طوروس، يسرد عاصفة الرعب التي وهبته الطفولة، ويعطي قارئه مفاتيح نصوصه اللاحقة، من كائنات غير مرئيّة، وهوسٍ مضنٍ بنهضة العطف تجاه الآخر. يتابع بركات (سيرة الصبا) في روايتهِ «هاته عالياً، هات النفير على آخره» ويتوضّح، على نحو أكثر سلاسةً وغنًى، عالم سليم بركات الأوّل، العالَم الذي أشاد، من مدامكهِ الأولى، مملكته السردية، واكتسب أدواته في تشريح عوالم الإنسان، عبر محاكاة كائنات ابتكرها أو استدعاها من الأساطير، فالممالك المتصارعة، في رواياتهِ المتخيَّلة، هي آثمة، متصارعة على جامع إسمنتي حول بيوت الطين في القامشلي، آنذاك، والألقاب، التي يرميها على شخوصهِ المتخيَّلين، عادةٌ قديمة رافقت الروائي في صعودهِ نحو البلاغة اللغوية. الشمال الذي نشأ مصادفةً، وعقَد قرانه مع أهلهِ مصادفةً، أنبت -لدى بركات، الصبيّ، منطقاً نما في عهد الاحتفالات بالانتصارات الزائفة، والهزائم، بالانقلابات السياسية والتغيُّرات الاجتماعية التي يرصدها بركات دون أن يتخلّى عن لغته وصوره واستعاراته، ودون أن يتخلّى عن غضبهِ الذي يتَّضح في سيرة الصبا على نحو أبلغ ممّا كان في سيرة الطفولة، إذ اقترن العنف بالكراهية، أوَّلاً، فيما اقترن بالاغتصاب، ثانياً؛ وفي هذا دلالات أكثر رحابةً وقسوة.

يروي سُلُو، سليمو، سليم بركات، سيرتهُ، و-من ثمّ- تنداح تلك السيرة بما عرفته من برّيّة وجسارة.

في رواياته الكثيرة، يضع الكلمات، ثمّ ينادي على القصّ، إذ تتجاسر الكلمات على صناعة الخسارة، كما في «موتى مبتدئون»، ويرجو أمير كهوف هايدراهوداهوس، من عبث الأقدار والكلمات، أمل الخسارة، وهو الأمل الذي أنشده بركات في أدبه، وفي منفاه وابتعاده. ■ **سومر شحادة- كاتب سوري**



الذي أحببناه

ألّف «فرانتس ليست» مقطوعتَيْ بيانو، عَنْوَنهما بـ«جندول الحزن»، بعدما زار ابنته كوزيما وزوجها ريتشارد فاغنر، في البندقية. تخيّل «توماس ترانسترومر» هذين الموسيقيَّيْن في قصيدة تحمل العنوان نفسه «جندول الحزن» أو «زورق الأسى»، ومعهما زوجة الملك «ميداس» الذي «يحوّل كلّ ما يلمسه إلى فاغنر». يؤلّف «ليست» ألحاناً ثقيلة جدّاً، من الأجدى إرسالها إلى معهد علم المعادن في بادوفا، لتحليلها!.

استعدتُ هذه القصيدة لأسباب عديدة، أبْعدُها إقامة سليم بركات في السويد، منذ قرابة ربع قرن. نهاية 2018، حاولتُ أن أقرأ مطوّلته الشعرية الجديدة «تنبيه الحيوان إلى أنسابه»، وتساءلتُ حول ما حَذَفه من هذا النشيد. ما المحذوفات التي رآها الشاعر مضرّة بهذه الجوقة التي جمعت حيوانات الطبيعة، ومخلوقات الخرافة، في نسيج واحد؟ جوقات سليم بركات -جرياً على تقاليده في إدارة الحوارات وهندسة الشعر- ليست إلّا صوتاً واحداً يتكلَّم على لسان الجميع.. الآن -وقد سكن أسطورته الشخصية، يعزّزها عيشه في عزلة قد لا يحتملها أحد- يواصل سباقه مع الموت، عبر لعبة وحيدة هي الكتابة التي يُضرَب به فيها، مثل الغزارة والانضباط. ازدان هذا السباق بعشرات الكتب التي تزيّن رسومُه أغلفتَها، أحياناً. بالطبع، يحقّ للأرباب، صنّاع الملاحم، الهذرَ والهذيان في زمن يعزّ فيه الصانعون الكبار. تبدو لي كتابات سليم بركات نتاج عادة تسكنه، كما يسكن الشيطان

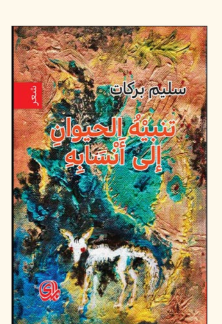
ممسوساً لايعرف الكلل، ولن يُقلع عن هذه العادة إلّا بتوقُّف القلب عن الخفقان. هذه محنته، ولعنته، ومجده. هذه منجزات آلة تسابق العدم، يديرها معجميّ، يأخذه الهوَس بالمفردات إلى تصانيف ليست إلّا عبثاً آخر، منطلقاً من (أو منتهياً) إلى حطام المعاني التي يضبطها، دائماً، كلاعب جَسور يتحدّى الموت؛ الخصم الوحيد الجدير بالتباري، فيسترسل ويترك اللّغة تسائل نفسها، وتتحدّى نفسها. بنيت عضلات اللّغة حتى تفتّقت وبلغت الكمال، ثم ضجر الكمال، وبدأ بتحطيم نفسه. لعلّ هذا هو ما يُحبّه الجمهور العريض.

هذه هي علامته المسجّلة التي يتفجّر نتاجه تحتها. الصانع، نحّات المجازات، يبطش باللّغة بطشَ الجبابرة، جامعاً بين الرقّة والفظاظة، بين الجزالة والغرائبية، في كرنفال باذخ، كما يحلو الوصف لبعض النقّاد المغرمين بكتاباته، والمادحين مغامراته اللغوية، وهم يحسبونها سقفاً، لا يطاوله أحد، وفرادة لن يكرّرها التاريخ، ولا يستطيع أحد تخطّيها.

ومن أنا لأقول مثل هذا الكلام الطنّان، عن واحدٍ من فحول الشعراء، الذي يبذل أكبر الشعراء العرب جهده ليتفادى التأثُّر به؟ من أنا لأقول ما أقول عن ديك الحي الفصيح، عاشقِ المسدَّسات واللحوم، سيِّد الأوزان السليط الذي اختزلَ أشعار نزار قباني كلَّها في صفحات معدودات؟ سأكون «لا أحد» في حلبات الأوزان الثقيلة، وأتساءل: هل كان مَرَدُّ إعجابي القديم بالفتى الكردي «سليمو»، هو جهلي وحرماني من الاطّلاع على مؤلِّفين آخرين في لغات شتّى، شدَّتني إليهم قرابات روحية تمتّنت بمرور الوقت، أم لعلّه انشداه المراهق الذي كنتُه، بالقوّة والفصاحة وعلوّ البيان؟ هل يُعقل أن أرى سليم بركات، الآن، كاتباً للناشئة والمراهقين، رغم كلّ ما يُشهَد له به من العمق والوعورة وفذاذة الخيال؟ ألم يسخر، ذات مرّة، من سهولة الكُتّاب العرب الذين يترجَمون إلى لغات أجنبية؟ الرحمة للصابرين على عبقريَّته المخيفة. الرحمة للراضين بسطوته، ونزواته، وشطط خياله. طوبى لمترجميه وقرّائه المواظبين، لأنهم يستحقّون المدائح مثله. طوبى لوفائهم ودوام محبَّتهم له، وصبرهم على وطأة بلاغته، وعلى المزاج الثقيل لشخصيّاته الروائية. هنيئاً للمبتهجين بسيادته لسانَ العرب، المهلِّلين لتربُّعه على عروش ذرواتها بعد إطاحته بالقواميس. الشكر للمدافعين عنه، حين يُنعت بالحذلقة والانحطاط، والثرثرة، والاستسهال، وسواها من مُشين النعوت.

المحصِّلة أن هامته قد علَت، وما عاد يجدي إزاءها تسفيه أو تمجيد. لقد ارتقى، منذ بواكيره، إلى القمم، وما عاد ممكناً الهبوط عنها، كأنه خرج من الزمن، وكلّ ما يفيض من وافر حبره هو نزالٌ مع عظماء الماضي، في الوقت الضائع.

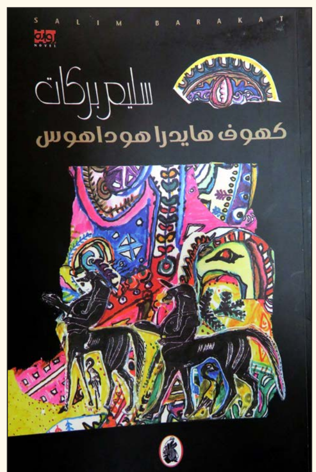
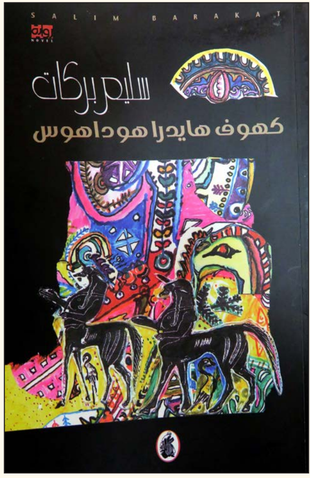
أتذكَّر ما قاله السيّاب في رسالة إلى أدونيس: «هل غاية الشاعر مراكمة الصور؟» أكان المذهل لدى سليم بركات هو المقدرة المهولة على توليد الصور والاشتقاقات، حين تدور عجلة الخيال الجهنمية، هابطةً من مرتفعاتها، لتجرّ معها، على المنحدرات، الكثير من الأشجار المحطَّمة، وأنقاض الأكواخ والنفايات، إلى حضيض الواقع؟ أليس في هذا السيل اللغوي تقليد الذات لمنجزها الذي يسجنها، وإن كان هذا السجن فارهاً؟ ربَّما المجاز الأقرب إلى سليم بركات، هنا، في مثال يجمع بين البصر (حاسّته الأثيرة) وبين الجمال والتوحُّش..

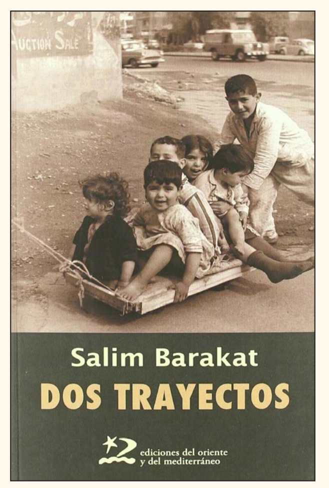


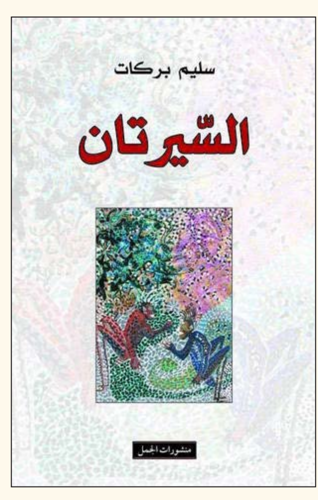
يواصل الركض لاهثاً، في براري اللّغة، وبعدما تجاوز خطَّ النهاية تجاوز اللاعبين كافّةً: المحترفين، الهواة والمعتزلين، ولا أحد يدري إذا كان سبّاقاً في هذا المضمار، وأن ما يجترحه في الأدب، حاليّاً، هو مستقبل الكتابة

لا أكاد أعرف شيئاً عن الكتابات الحاليّة لسليم بركات (نثراً وشعراً)؛ فقد ابتعدت عن قراءته؛ ربَّما لأن الإفراط في صناعته ما هو مدهش قد قتل الدهشة. ربَّما لا يزال قرّاء أكراد يحنّون إليه، فهو صخرة كردية راسخة احتجبت عن دوامات الإعلام، ووساخته، أو جبل «جودي» في طوفانات الركاكة والكراهية. كنّا مقبلين على قراءته، مطلع التسعينيات، في عامودا، وتأتينا بعض كتبه الممنوعة (مثل «الريش») مهرّبةً عبر حقائب المهاجرين. لكن قراءاتنا انعطفت نحو لوكريتيوس، وسحرنا ما كتبه عن «السنطور»، قبل صدور روايات سليم بركات الخيالية التي أبطالها سناطير، وبعيداً عن روايات «وليام موريس» في حركة «ما قبل الرافائيليين» الإنكليز، أو «جون آبدايك» كانت خلاصة لوكريتيوس تغنيني عن «كهوف هايدراهوداهوس» بأكملها، ففي الكتاب الخامس من «طبيعة الأشياء»، يضيفُ الشاعر الإغريقي السنطورَ إلى سلسلة المستحيلات، ففي الثالثة من عمره سيكون السنطورُ حصاناً مكتملَ النمو، وطفلاً يلثغُ. ستوافي الحصانَ منيَّتهُ حين يبلغ الإنسان عنفوان شبابه، فيتقاسمان الجسدَ نفسه خمسين سنة أخرى، والرجل يجرُّ وراءهُ نصفهُ الميّت. أحسب، الآن، أن ذاك الانبهار القديم بسليم بركات، أيّام المراهقة، قد انطفأ وانقلب إلى شكلٍ من الضجر والحسرة، كأن الكاتب، الذي أحببناه، عدّاءٌ يواصل الركض لاهثاً، وحده، في براري اللّغة، بعدما تجاوز خطَّ النهاية، وتجاوز اللاعبين كافّةً: المحترفين، والهواة، والمعتزلين، والكلام الذي يرسله من بعيده إلى المتفرّجين والمشجّعين لا يكاد يبلغ مسامع أحد. بالطبع، لا أحد يدري إذا كان -بالفعل- سبّاقاً في هذا المضمار، وإذا كان ما يجترحه في الأدب، حاليّاً، هو مستقبل الكتابة. أمام هذه القصائد الجديدة، التي حاولتُ قراءتها، قلتُ: ما أشبه هذه القصائد بقصائد مقلِّديه! كأن كليهما ينسخان عن الأصل نفسه! هذا ما لا يُستطاع أن يكمَل، وإذا انتفتِ الصحبة انتفت قراءة الأدب. صحبة كتب سليم بركات انتهت. لا أسف يشوب هذه النهاية، ولا بغض. لعلَّ الأبقى، في الذاكرة، كتبه الشعرية، والسردية الأولى، قبل امِّحاء المكان الأوّل، والذاكرة الأولى من كتبه، ودخولها إلى عوالم التجريد المحض أو الخيال التاريخي والأسطوري (ليس كلامي، هنا، دقيقاً؛ لأنني -عمليّاً- لم أقرأ له أيّ كتاب منذ سنوات بعيدة). عندما حاولت أن أتصفّح «تنبيه الحيوان إلى أنسابه»، لم أستطع القراءة مرّة أخرى. قلت لنفسي: الأقرب إلى روحي أن أقرأ ما كتبه جيمس رايت عن الحشرات، أو أناكريون عن جدجد، أو ماتشو باشو عن بعوضة، أو بياليك عن دعسوقة، أو جليلي جليل عن الذبابة، أو «كتاب الكائنات الخيالية». لا شيء في عالم القراءة، يرغم أحداً على مواصلة ما لا يطيق، و-بالطبع- في وسع أيّ كاتب أن ينسب نفسه إلى أنساب وسلالات أخرى يختارها بنفسه، داخل لغته وثقافته، وخارجهما، مثلما فعل سليم بركات، بدءاً من «نقابة الأنساب» وصولاً إلى «تنبيه الحيوان إلى أنسابه». ■ **جولان حاجي**

العودة إلى المنبت









خلال فترة تعليمي الجامعي، بدايةً في حلب، ثمّ في دمشق، كان اسم سليمٍ بركاتٍ يتردّد في أوساط الطلبة الكرد، بوصفه حاملاً أدبيّاً وسفيراً لآلام الكرد، وطموحاتهم المحظورة في بلاد كانت كتابة الحرف الكردي فيها تمثّل جريمة تمسّ هيبة الدولة، وتضعضع أركانها ذات النسق الأوحد، الذي لم يعرف الاختلاف بعد.

كان الوعي بالذات القومية ضمن الوسط الطّلّابي الكردي، في الجامعات السورية، مدخلاً للتعرّف إلى اللّغة الكرديّة بوصفها لغة أدبيّة كتابية، وإلى ولادة فكرة ترجمة أعمال بركات، المدوّنة بالعربيّة، والموغلة في النبش عن ذاكرة الكرد وجغرافيَّتهم، إلى الكردية التي كان من الطبيعي أن تُكتب أعماله بها.

خلال تعمّقي في قراءة أعمال بركات الروائية، أدركت أن ما تحتاجه الكرديّة، بوصفها عايشت القمع والحظر وتفويت فرصة اللحاق بركب الآداب العالمية، لا يقتصر على التركيز على الموضوع الكردي في أعمال بركات؛ أيقنت أن كلّ لغة حيّة تحتاج إلى ترجمة الجمالية اللغوية، والخيال الأدبي الساحر الذي يزخر به أدب بركات، وأن الكردية تحتاج تجربته الأدبيّة حتى لو لم يكن كرديّاً، ولم يكن أدبه يتناول التاريخ الواقع الكردي وفواجعه.

كان العمل الأوَّل الذي بدأت بترجمته إلى الكرديّة، هو رواية «كهوف هايدراهودوس». كانت هذه الرواية، التي رسم فيها سليم بركات لوحة الاستبداد السياسي الكئيبة لعالمنا المشرقي بأسره، في الرمزية التي اختزلها بالحياة المبتدعة لعالم النسطور الخيالي، مدخلاً لفهم عبقريّة بركات الأدبيّة التي تجاهد في تطويع الميثولوجيا والتاريخ في الكتابة الروائية، والكتابة الشعرية. وعلى خُطى «جورج أورويل»، في روايتيه: «مزرعة الحيوان»، و«1984»، كانت هذه الرواية الدوستوبية -بلغتها الشعرية، وتوظيفها اللغوي المُتقَن- من أفضل الأعمال التي تناولت مآسي الطغيان ومصادرة الرأي، إذ اختارت عالماً خيالياً وتفصيلاً مهمّاً بالنسبة إلى الكائن؛ وهو الحلم، كي تكشف عن تغوُّل الاستبداد، ونهمه في استعباد الروح قبل الجسد، هو ما تجسّد في الجملة التي قالتها «ديديس» حين قتلت الأمير المستبدّ «ثيوني»، في رواية «كهوف هايدراهوداهوس»: «لم يكفِه الولاء المعلن، فأتى يتقصّى الولاء الخفي».

كان العمل الثاني الذي ترجمته إلى الكردية هو الرواية الصغيرة نسبيّاً، «موتى مبتدئون»، والتي ترمز، في جوّ من العبثية، إلى جيل الانكسارات والهزائم والاغتراب الذي ينتمي إليه سليم بركات. وكمعظم أعماله الشعرية والنثرية، كان توظيف الطبيعة والحيوان واسعاً في روايته هذه، وهو ما دأب عليه منذ بداية مسيرته الأدبيّة، متأثّراً بطفولته التي قال عنها: «وموعدك، أيّها الطفل، موعد نبات أو طير».

أمّا العمل الأدبي الذي لامس هويَّتي وروحي، خلال ترجمته، فهو «السيرتان»: سيرتا الطفولة والصبا؛ العمل/الذاكرة التي ألهمت بركات، في جلّ ما كتبه عن الكرد، شعراً ونثراً: بدءًا من «كلّ داخل سيهتف لأجلي، وكلّ خارج أيضاً» التي ضمّت رائعته «دينوكا بريفا»، مروراً بأعماله الروائية «فقهاء الظلام»، و«الريش»، و«معسكرات الأبد»، وحتى روايته الأخيرة «ماذا عن السيِّدة اليهودية راحيل؟» التي تعود بنا إلى الأحداث التي شهدتها مدينة قامشلو/قامشلي بعد حرب عام 1976، وقصص كردها ويهودها، وأرمنها. وعلى خلاف سائر أعمال بركات الروائية، التي تغرق في الأجواء السحرية والخيالية التي يحبكها بإتقان، يعمل «سلو»، في سيرتَيْه، على نبش الذاكرة المجتمعية الواقعية لذلك الشمال المنسي الذي لم يدركه الوطن. تبدأ سيرة

طفولته «الجندب الحديدي» في ريف عامودا، من قريته «موسيسانا»، بالتحديد: قريّة كردية مهملة ملحقة بشبه بلدة في الشمال الشرقي من سوريا، ويفتتحها سليم بركات بـ«العنف الهندسي» الذي جرفه مذ كان «فرخ إوزّ» يدبّ على هذه الجغرافيا، حتى تلك اللحظة الذي غادرها. تحوّل هذا العمل، الذي كان ينبغي أن يُكتب بالكرديّة، إلى امتحان لغوي كردي، خاصّةً في سيرة الصبا «هاته عالياً، هاتِ النفير على آخره» التي تدور أحداثها في مدينتي، في الحيّ الغربي، بالتحديد؛ ذلك الحيّ الذي كان تقع فيه دار الكاتب، و-للمصادفة-دار جدّي المطلّة على دار الشاعر الكردي «جكرخوين»، وكنت أصعد إلى سقف منزل جدّي، وأنا طفلٌ، لأتأمّل هذا القبر المنعزل الذي يتوسّط منزلاً، والذي قال بركات عن نزيله: «لم نفهم جكرخوين الشاعر، في ذلك العمر». خلال ترجمتي لهذا العمل، كنت أستفسر، دوماً، من أمّي، عن شخصيّات سيرة سليم بركات: «أتذكرين الملّا أحمد، يا أمّي، إمام جامع الحيّ الغربي؟» فتجيب: نعم. إنه عمّي. ألم تصادفك صورته التي نحتفظ بها في ذاك الدرج؟.

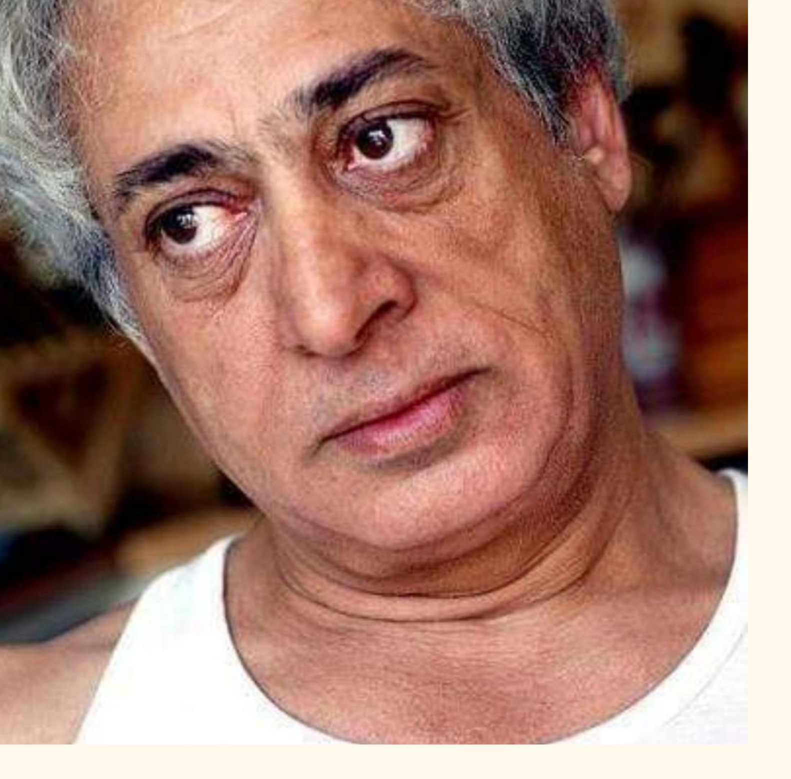
أتوجّه إلى الدرج المُشار إليه، فأفتحه.. إذاً، هذا هو الملّا أحمد، إمام جامع الحيّ الغربي «جامع قاسمو» الذي كان الملّا رشيد يزاحمه فيه على إمامة المسجد، ويطعن في أهليَّته، ويصفه بـ«الفأفاء الذي لا يعرف مخارج الحروف وأصول التجويد».

أتذكرين قاسمو، وصراعه مع عفدكي كِشُومِشُو (Evdikê Gijomijo)؟ أتذكرين صخبهما وصراخهما الذي يشبه «القرع على الصاج»؟ أتذكرين عفدكي كِشومِشو، يا أمّي؟

تزخر السيرتان بعشرات المحادثات والنعوت والتعابير المقتبسة، التي يذكرها سليم بركات بلسان شخصيّات سيرته، الذين قالوا ما قالوه بالكردية، وعليّ الآن أن أعود بها إلى المنبت. كان الأمر يختلط عليّ، فكنت أشعر، أحياناً، بأن سليم بركات هو المترجم هنا، ويتوجّب عليّ أن أعود، بالحدث ومرويّته الأدبيّة، إلى ذاكرته المحظورة. يقول عفدكي كِشومِشو للحشد الكردي من حوله، وهو يشير إلى شرطة الدولة وأمنها: «ما حاجتنا إلى دولة؟ لا نريد دولة. لا نريد الروميّين. يأكلون أموالنا. نصابون...». أتساءل، وأنا أترجم ما كتبه بركات -ما قاله عفدكي كشومشو- إلى الكرديّة: «كيف قالها عفدكي، بالكردية؟ ليتني كنت هناك، وسجّلت ما قاله عفدكي!»

ينعت عفدكي كِشومِشو كلّ شرطي أو رجل أمن بالروميّ. ويتساءل بركات في سيرة الصبا: «و«الروميّون» اسم يطلقه -عفدكي كِشومِشو- على الشرطة، من غير أن يعرف أحدٌ، حتى الآن، سبب هذا الاشتقاق الغريب». أتساءل، هنا، أيضاً: كيف لا يعرف سليم بركات دلالة تسمية الكرد للشرطة بـ«الروميّين»؟؛ فالمعلوم -كرديّاً- أن الكرد -خاصّةً كرد الجزء الكردستاني الملحق بالدولة التركية الحالية، والتي كان عفدكي كِشومِشو ينحدر من إحدى قراها- كانوا يطلقون على العسكر والشرطة والأمن وكلّ رجال الدولة -خاصة الأتراك منهم- لقب «الروميّ»؛ ذلك أن الكرد عاصروا الإمبراطورية البيزنطية-الرومية، قبل مجيء الترك إلى المنطقة بأكثر من ستّة قرون، وكانوا يلقِّبون عسكر بيزنطة بـ«الروميّين»، والأدب الشفاهي الكردي يزخر بمئات الأمثال الشعبية والقصص والأغاني التراثية، وبالمآسي والمظالم التي كان يتعرّض لها الكرد على يد العسكر الروميّ.

كانت ترجمة سيرتَيْ سليم بركات، في إحدى أجمل تجلّياتها، باباً للولوج إلى طفولتي وطفولة أبناء جيلي، الكرديّة، التي نقلها بركات من لغة أمّه إلى لغة الدولة التي قال لها، ولمعلّم رياضتها، الحزبي: «هكذا نحن، أيَّتها الدولة!». ■ **عبد الله شيخو**



أربعة انطباعات

إن لم نكن في هذا العصر المجلي، ذي العلوم الكاشفة، فلربَّما كان شعر سليم بركات مرجعاً من المراجع القليلة، يعود إليه المهتمّون بالتاريخ والجغرافيا والعلوم الطبيعية في منطقة «الجزيرة»، أقصى شمال شرق سورية؛ إذ تواردت أسماء القرى والبلدات منذ قصائد البدايات، وبعضها تصدّرت عناوينها، مثل «دينوكا بريفا» في مجموعته الشعرية الأولى «كلّ داخل سيهتف لأجلي، وكلّ خارج أيضاً» (1973)، ودخلت قرية ولادته ونشأته عنوان مجموعته الثانية «هكذا أبعثر موسيسانا» (1975)، إضافةً إلى تدفّق أسماء حيوان ونبات المنطقة، في عملية إخراج المعتم الأثير عنده، إلى النور، بالطريقة المحبّذة الوحيدة لديه؛ على ورق أبيض.

ليس شائعاً، في الشعر العربي الحديث، أن ترد أسماء قرى نائية، ولا ذكر لها في كتب رسمية إلّا لتوثيق مهنيّ دقيق. المدن الكبيرة والعواصم (أحياناً، لرمزية سياسية) تخلَّلت أو تصدّرت قصائد ودواوين شعراء كثر، لكن سليم بركات استحضر، بهوسه المعجمي، وحماسة فتوّته لِما اعتبرها قراه وأمكنته، سلاسلَ أسماء قرى، ومعالم جغرافية استعصى على القارئ خارج المنطقة فهمُها، فيما انتشى بها قرّاء شعره الكرد، وحتى من لم يقرأ، لأنهم وجدوا في تلك الأسماء أسماءهم، وما يتداعى منها..

امتلأ شعره بأماكنُ طفولته وصباه، بكائناتها؛ كلٌّ في مكانه من الشعر. وفي مراحل متقدّمة، نسبيّاً، من البدايات، أُفردت لتصنيفها وتعريفها فصولٌ في دواوين، فخصّص فصلاً بعنوان «ملحق»، في ديوان «الجمهرات» (1979)، لتعريف بعض منها في قصائد: «البغل الأعمى»، «الحدأة»، «بنات آوى»، «بقرات السماء»، وكان الفصل الثاني من ديوان «الكراكي» (1981) بعنوان «تعريفات»، إضافةً إلى تعريفَيْن بـ«ديلانا»، و«ديرام»؛ شخصيَّتَيْ قصيدته الطويلة المُعَنْونة باسمهما، قد عرّف بضعةَ حيوانات وطيور، لكن الأكثر بروزاً، في هوسه بالكائن، شعريّاً، ما كتب في قصيدة «فهرست الكائن» في ديوان «بالشباك

ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح» (1983)، عندما خصّص اثنتين وعشرين قصيدة ضمن هذه «القصيدة»، مُعَنْونة بأسماء اثنين وعشرين حيواناً وطائراً، دون ريبة في إمتاعها.
بالعودة إلى تعريفاته لقراه وكائناتها، وتقديمه لها، نرجّح تلك الأمكنة قد غُطِّيت أكثر بساتر إضافيٍّ من خيال الشعر، نأى بها من الظلّ إلى ضوء مبهر، تتعسَّر فيه الرؤية، كأنه ضباب.
في سفر سليم بركات المتتابع عن المنبع، واستقراره- أخيراً- في أرض السويد، اتَّخذ وسيلةً للدفاع عن ذاكرته هي تلك الأمكنةَ والكائنات الأقدم، على أنها، بعد تكرارها في شعره، وتخصّصه بها، أمست أقرب إلى أمكنةٍ وكائنات خيالية.

«الجمهرات» و«حجرات»

اعتمد، في ديوانه «الجمهرات» (1979)، على انتهاج النثر في تأليف قصيدة واحدة طويلة، وخطّاً أبعد في التمرُّس اللُّغوي والتعقيدات البلاغية، وتكوين الصور، بمزيج رصين من مادَّتَي المحسوس وغير المحسوس. ولأسباب مرحليّة- على ما يُظَنّ- تأخَّر الانتشار الأوسع لهذا الديوان، في بلدتنا «عامودا»، حوالي عقد من الزمن بين القرّاء، ليتزامن نشاط قراءته مع رنين عنوان ديوان الشاعر اللبناني عبّاس بيضون «حجرات»، كان العنوانان حماسيَّيْن جدّاً، ومطلوبَيْن بين شبان البلدة وفتيَتها، وقد تواشجا، دون شكّ، لسبب شكلاني، أيضاً، هو ما جمعهما من جناسٍ لغويّ. وكانت هناك أسماء أخرى تلمع بيد المبشّرين بالشعر، في بلدتنا، مثل «بسّام حجّار» و«سركون بولص» و«أنسي الحاج».
ما شدّنا- بالخصوص، في «الجمهرات»- هو فصل «ملحق»، وفيه قصيدة «بقرات السماء» السريالية، والبلاغية، والمتمرّدة (كان العنوان كافياً لنتحمَّس لها)، في هذه القصيدة، وجدنا ضالَّتنا ونحن نزرع الحقول شتاءً، ثم نعود بأثقال الطين، إلى بيوتنا.. وجدنا ما يعادل شعراً مترجماً للسريالية مع بيان «بريتون» الحماسي، وكتبنا بأقلامنا «بقرات السماء»، إلى جانب مقاطع من «فصل في الجحيم»، في دفاتر اختفت.

«بقرات السماء»

بقراتٌ مضيئةٌ، بقراتٌ غامضةٌ ذاتُ جلودٍ غامضةٍ، تدخلُ الزقاقَ
السماويَّ، واحدةً تلوَ الأخرى، رشيقةً، يجلجلُ حجَرُ الخوارِ من خلفها
في الفراغ المديد. ومن كوكبٍ إلى كوكبٍ، من نيزكٍ إلى نيزكٍ، من فراغٍ
إلى فراغٍ، تتحركُ أذيالُها كَيَدٍ تهشُّ عن عسلِ الآلهةِ نحلَ الأباطيل.
بقراتٌ تدخلُ الزقاقَ السماويّ!
ومن خلفِ قرونها يتقلَّدُ المساءُ الرعدَ والفحولة.

«ديلانا، وديرام»

قصيدة «ديلانا وديرام» متضمّنة في ديوان «الكراكي» (1981)، الطويلة والغزيرة صوراً، أحسبها تبدو، لكلّ قارئ، منفردةً. ملحمة سردية، وإن هي أخلّت بشروطها. كنّا نقرأ مقاطع منها بشفاه مرتجفة.. لغتها تحيِّرنا؛ ربَّما لأنها جميلة جدّاً، جمالاً غير مستأنس، فقد جرى إغفالها، على نحوٍ ما، داخل الوسط الثقافي السوري المبالي بالشعر، مع مجمل شعر كاتبها.
أصدقاؤنا سمّوا مواليدهم الذكور باسْم «ديرام»، والإناث باسْم «ديلانا». اسمان يانعان جديدان، هديَّتان قريبتان إلى القلب، تكبران، وتتَّسعان.
المقاطع السبعة عشر، المرقَّمة في بداية القصيدة، التي هي نداء الراوي «الدليل» للعاشقَيْن: «ديلانا وديرام» كلاً على حدة، بفعل الأمر عينه، استوقفتنا كثيراً، لأنها مقاطع قصيرة منتهية، نخال، حين نختم قراءتها، أننا قمنا بالواجب المطلوب منّا تجاهها. بعد سنين من ذلك، قرأنا قصيدة محمود درويش «انتظرها»، وقلنا في نفوسنا إن أثر مقاطع «ديلانا، وديرام» فيها، لا غبار عليه.
من خلال حظوظنا في ما نقرأ، صادفنا قصيدتَيْن معرَّبتَيْن قريبتَيْن إلى «ديلانا وديرام»، وإن هما دون طولها؛ «أغنية حبّ» للشاعر تيد هيوز، وهي توازي مقاطع من «ديلانا، وديرام»، وقصيدة «الشيطان» الحكائية لليرمنتوف، بخاصّة، في المقطع الذي يُقسم فيه الشيطان لحبيبته البشرية قسمَ الوفاء.

«المعجم»

في «المعجم» (2005)، إضافةً إلى دواوينه الأخيرة كديوانَي «الأبواب كلّها» (2017)، و«سورية» (2018)، استمرارٌ لتجربة ديوان القصيدة الواحدة، وملاحم دون أحداث وحكايات، كما فيها ابتعاد أو اعتزال أكثر، فتحقّقَ ذلك، أيضاً، في تلقّي شعره، وتقبّله، بصورة نسبية، بين القرّاء، فلا يمكن لقارئه أن يواكب تجربة ابتعاده وحيداً.. هذا قدر القارئ، فيما اختار الشاعر أن ينفصل عن إرثه، بالتدريج. تحوّل شعر سليم بركات من التعبيرية إلى التكعيبية، بلغة ملوَّنة، وغدا أصعب، أمام القارئ، في تمسُّكه بعدم الكلام إلّا استعارةً بعيدة عن الأذهان، وبحاجة إلى فكر مركَّب ليتابعه مثلما يحدث في لعبة استدراج.
وممّا يستدعي تحفُّظَ القارئ المواكب، جملة من الأساليب اللّغوية تبدو غير ضرورية، وتبدو مثقلة بأعباء، كاستخدام الصفات، المتكرّر في تراكيب الجمل، بخاصّة، حين تكون الصفات، في الدواوين الأخيرة (وذلك في غالب الأحيان) مصادر أو أسماء جامدة، لا صفات مشبَّهة أو أسماء تفضيل.. ومن غير المفضَّل تكرار «لا» النافية، بأنواعها، بشكلٍ متتابع، على مقاطع طويلة، وأيضاً أسلوب المقابلات اللّغوية، والطباق كطريقة للاسترسال وتوليد الكلام، فمع صعوبة اللّغة، هنا، يصبح الاسترسال وسيلة لولوج متاهة، في ديوان «الأبواب كلّها»، فتتراوح المعاني في فعليَ الفتح والإغلاق، متكرّرَيْن لكلّ شيء محسوس، ومعنوي.. وقد يكون هذا لبّ ما يشغل فكر سليم بركات؛ وضع أقفال ثم البحث عن مفاتيح، وتكرار الأمر في تجربة تضمن ألّا يشغلها طارئ عن عزلتها. ■ **مقداد خليل**



▲ Lawen Sirwan



عزّت القمحاوي:

أمضي وراء ما تحبّه روحي

في يناير/كانون الثاني الماضي، صدر للكاتب المصري عزّت القمحاوي مؤلَّفٌ جديد في الرحلة والسفر، بعنوان «غرفة المسافرين». ويأتي هذا الإصدار بعد سلسلة من الأعمال السردية أصدرها عبر مراحل، وهي: «حدث في بلاد التراب والطين» قصص (1992)، «مدينة اللذّة» رواية (1997)، «مواقيت البهجة» قصص (2000)، «الأيك في المباهج والأحزان» نصوص (2002)، «غرفة ترى النيل» رواية (2004)، «الحارس» رواية (2008)، «بيت الديب» رواية (2010)، «البحر خلف الستائر» رواية (2013)، «يكفي أننا معاً» رواية (2017)، «ما رآه سامي يعقوب» رواية (2019)... وقد تُرجمت بعض أعماله إلى الإنجليزية، والصينية والإيطالية. في (2012)، حصل على جائزة نجيب محفوظ، عن روايته «بيت الديب» التي تتناول 150 عاماً من حياة عائلة مصرية ريفية، بالتوازي مع تاريخ مصر والمنطقة.

وُلِد القمحاوي عام (1961). تخرَّج في قسم الصحافة بكلِّيّة الإعلام، جامعة القاهرة، عام (1983)، وعمل صحافيّاً في: الجمهورية- الأحرار- الأخبار، ثم مديراً لتحرير أخبار الأدب، ومنها مديراً لتحرير مجلّة «الدوحة»، من مايو/أيار (2011) حتى سبتمبر/أيلول (2013).

في هذا الحوار، يجيب عن أسئلة متعلِّقة بكتابه الجديد، وبمواقفه الأدبية وتجربته في الكتابة والحياة:

موضوع كتابك الجديد «غرفة المسافرين» هو السفر، وأماكنه، وفلسفته، بصورة تبدو- للوهلة الأولى- متعلّقة بأدب الرحلة، لكنَّ، هذا الاعتقاد سرعان ما يتبدَّد عند المضيّ قُدُماً في القراءة!

- أعتقد أن أدب الرحلة، بصوره الكلاسيكية، أصبح من فنون الماضي؛ أعني أدب الرحلة بما هو فنّ تقديم المكان الآخر والبشر الآخرين في نصوص تتوخَّى العجائبي والغريب والمجهول القائم هناك، في مكان بعيد، وصل إليه المؤلِّف، ولم يصل إليه القارئ. منذ ثمانينيّات القرن العشرين، ونحن نتحدَّث عن العالم الذي أصبح قرية صغيرة. الآن، أصبح العالم شقّة من حجرتَيْن وصالة. بالطبع، يظلّ هناك ما نجهله حتى لدى جيراننا في البناية الواحدة، لكن وسائل الاتِّصال الحديثة تقدّم كلّ شيء عن البلاد البعيدة، والكاميرات هتكت كلّ ستر. وإذا قلنا إن كاميرات المؤسَّسات الإعلامية، وكاميرات المستخدمين أنفسهم، على وسائل التواصل الاجتماعي، لا تقدِّم المعرفة الحقيقية بل تقدِّم وهم المعرفة، وهذا الوهم المعرفي يصنع قارئاً عنيداً سيضع ما يكتبه كاتب الرحلة موضع شكّ، و- ربَّما- لن يكون لديه فضول قراءته، من الأساس.

ربَّما لا يتَّفق معي الكثيرون في اعتبار أن فنّ الرحلة القديم صار موضع مساءلة، لكنه اعتقاد أتمسَّك به، ويمنعني من كتابة كتاب في الرحلة. أنا عاشق للسفر، ووضعت الكثير من أسفاري في رسائل صحافية مطوّلة، عبر أكثر من ثلاثة عقود، لكن هذه كانت موادّ للاستهلاك الصحافي. عندما نكون بصدد كتاب، فالأمر مختلف، وأنا أومن بتعريف «ماريو فارغاس يوسا»، للكتاب، بأنه «المادّة التي تستحقّ القراءة أكثر من مرّة»؛ هذا ما آمل أن أكون قد قدّمته في «غرفة المسافرين»، الذي اهتممت فيه بالمشاعر العميقة المرتبطة بلحظات السفر والفلسفات التي يمكن أن تكمن خلف الوقائع.. لحظات التوجّس عند العبور من نقاط التفتيش. وزن الحقائب الذي يشبه وزن الأعمال قبل العبور إلى الجنة أو الجحيم، وطقس الطعام على متن الطائرة الذي أعتبره محاولةً لترويض الخوف أكثر منه حاجة حقيقية لسدّ الجوع (باستثناء الرحلات العابرة للمحيطات) تكون المسافة بين مدينتين، بالطائرة، أقلّ من الوقت الفاصل بين وجبتَيْن، في الأحوال العاديّة). تناولت ما ينطوي عليه السفر من تشابه مع الموت: الانتقال من عالم إلى عالم آخر، والتخفُّف من الأعباء، ومن ثقل التقاليد، وكيف أن من يتركهم المسافر وراءه يعاملونه كالميِّت، ويخفون عنه الأخبار السيِّئة. تناولت السفر، باعتباره هروباً من الموت.



تناولت ما ينطوي عليه السفر من تشابه مع الموت: الانتقال من عالم إلى عالم آخر، والتخفُّف من الأعباء، ومن ثقل التقاليد، وكيف أن من يتركهم المسافر وراءه يعاملونه كالميِّت، ويخفون عنه الأخبار السيِّئة. تناولت السفر، باعتباره هروباً من الموت

حدِّثنا عن نشأة هذا الكتاب، وعن النهائي واللانهائي الذي تنطوي عليه فلسفة السفر، وعلاقتها بالكتابة، انطلاقاً من كونها موضوعة عابرة للأجناس.

- للحديث عن نشأة «غرفة المسافرين»، لابدّ من العودة إلى «الأيك» و«كتاب الغواية» و- إلى حدٍّ ما- «العار من الضفتين». هذا اللون من الكتب العابرة للنوع، والتي لا تخضع لجنس أدبي واحد بدأته بـ«الأيك»، الذي نُشِر مسلسلاً في مجلّة «الأهرام العربي»، عام 2001، ثم نُشِر في كتاب، عام 2002. هذا النوع من الكتب، تختلط فيه الحكاية مع التأمُّل الفلسفي مع خبرات القراءة في موضوع رئيسي من موضوعات الحياة والفنّ. القراءة والحواسّ في «الأيك»، والقراءة وولع الخلود عند البشر في «كتاب الغواية». أمّا «العار من الضفَّتَيْن» فهو عار موت المصريّين والأفارقة الهاربين من الفقر والأزمات في مياه المتوسّط، فيما يشبه التحقيق الصحافي الاستقصائي، المُعمَّق بأسباب الظاهرة من وجهة النظر السياسية، وعلم الاجتماع، ودراسات علم نفس الجسد. في هذا اللون من الكتب، ومنه «غرفة المسافرين» لا أتخلّى عن صفتي الروائية؛ فهناك، دائماً، الحكاية التي تُسلّم إلى الفكرة، ثم أدلّل على فكرتي من عمل أدبي، أرى أنه يدلّل عليها، ويؤكِّدها.

ولديَّ احترام كبير للمعرفة الحدسية، التي نتوصّل لها بإحساسنا الداخلي، وأثق في الحواسّ؛ باعتبارها المصدر الأهمّ للمعرفة والأثر، صدقاً وثباتاً؛ فلمس النار يعطي عنها فكرة أكبر من مجلَّد علمي عن مضاعفات الحروق. وأعتقد أن إعطاء المعرفة الحدسية والحسِّية قيمتها، في هذه الكتب، يخلق الرابطة العميقة مع القارئ، عندما يتذكَّر أنه أحسَّ بهذا الإحساس، عندما ضاعت حقيبته أو عندما لم يستدلّ على عنوان، أو أنه- بالفعل- يحسّ بأن الجمال عدواني، ويجعله يشعر بنقصه. سيهتف: «نعم عرفت هذا الإحساس!». هنا، تكون القراءة مثل علاقة الحبّ السعيدة.

ورغم أن «الأيك» نال أكثر ممّا يرضيني من اهتمام القرّاء إلّا أن نفاد الطبعة الأولى من «غرفة المسافرين»، في أقلّ من شهر، كان مفاجأة حقيقية بالنسبة إليَّ. أعتقد أن الكتاب الجديد صادف مناخاً مختلفاً في القراءة، فاللحظة التاريخية التي يصدر فيها الكتاب مهمّة، ولابدّ أنه استفاد من أرضية كتبي السابقة المتمرّدة على التصنيف، و- ربَّما، كذلك- لأهمِّية موضوع السفر؛ فهو أمثولة للحياة والموت، لكنه حياة خفيفة نعيشها بلا التزامات، وموت رمزي، نعود منه لنرى أن من نوقف حياتنا من أجلهم، بوسعهم العيش من دوننا، وهو ما لا تتيسَّر للميِّت الحقيقي معرفته!. **ولدتَ، ونشأتَ في قرية (ميت سهيل) بمحافظة الشرقية؛ قرِّبْنا أكثر من ذكرياتك وعلاقتك بها.**

- تتشابه قرى الدلتا، وشرقها، وغربها، في الكثير من الأشياء، مع اختلافات طفيفة بين قرًى شهدت ظاهرة الإقطاع (مالك وحيد، باشا أو بيك، وبقية السكّان أُجراء)، وقرى لم تعرف هذه الظاهرة، بل تتقارب فيها ملكيّات أهل القرية أنفسهم، و(ميت سهيل) من هذا النوع؛ لذا فقد تعرَّفت ظلم الباشاوات في أفلام سينما ما بعد (1952)، فحسب. وأعتقد أن النشأة في قرية، وفي قرية مثل ميت سهيل، تحديداً، هي نعمة. أظنّ أن الريف مكان أمثل للتكوين؛ هناك يولد، مع الإنسان، إحساس بالرسوخ والأمان. هناك فرق بين بيت الطابق الواحد أو الطابقين وبين شقّة في بناية متعدِّدة الطوابق. في بيت القرية، يمكن أن تكون الحياة متقشّفة، لكن الإنسان يشعر بأنه يمتلك مصيره؛ هاجس الخوف من المستقبل غير موجود. الخبز يُصنع في الفرن، بالدار، وهناك خزين يكفي العام، من الحبوب واحتياجات المطبخ،

أثق في الحواس؛ باعتبارها المصدر الأهمّ للمعرفة والأثر، صدقاً وثباتاً؛ فلمس النار يعطي عنها فكرة أكبر من مجلّد علمي عن مضاعفات الحروق. وأعتقد أن إعطاء المعرفة الحدسية والحسّية قيمتها، في هذه الكتب، يخلق الرابطة العميقة مع القارئ

حتى الموظَّف في الريف لديه ذلك الرسوخ؛ أي أن عبودية الوظيفة تكون قليلة التأثير عليه. والداي لم يكونا من الموظَّفين على أيّة حال.

نشأتي في بيت له أكثر من باب، جعلني لا أشعر- يوماً- بضيق العالم أو بقلّة الحيلة. وأظنّ أن هذا هو الظهر الذي استندت إليه في حياتي الصحافية، والإبداعية. ليس هناك ما يضطرّني لقبول البقاء في مكان ثقيل على روحي، ولم أقبل بأن يكون وجودي شكليّاً في أيّ موقع عملت به. إن رؤية المسافات الخضراء الشاسعة، لا تغذّي الرؤية الجمالية، فحسب، بل تساعد على توسيع أفق الخيال، أيضاً.

لِمَنْ قرأ عزّت القمحاوي، ومايزال يقرأ لهم؟، ومن هو القارئ الجيّد، من وجهة نظرك؟

- أقرأ كلّ ما يقع تحت يدي من الأعمال الكلاسيكية كما من أعمال الشباب، على أنني لا أذكر أنني استقبلت أيّ كاتب برهبة، أو أيّ كتاب بحسب السمعة؛ وهكذا لست مضطرّاً لإكمال عمل لا يمتعني. المتعة هي الأساس، وقد تأتي من جمال نصّ إبداعيّ أو من ذكاء نصّ فكريّ. في الحقيقة، لا ينفصل الجمال عن الذكاء، أبداً؛ فالنصّ الجميل هو- بالضرورة- ذكي، والنصّ الذكي هو- بالضرورة- جميل.

بصفتي كاتباً، أحبّ القارئ الذكيّ صاحب الشخصيةالمستقلّة، الذي لا يسلم نفسه للكاتب، بل يطالب بحصّته في إنشاء النصّ. ألحُّ، دائماً، على فكرة الشراكة بين الكاتب والقارئ. الكاتب الذي يكتب نصّاً مكتملاً هو كاتب سيِّئ، والقارئ الذي يقبل نصّاً كهذا قارئ سيِّئ. هذا الكاتب، وهذا القارئ (السيِّئان) شريكان في صناعة الأفكار المتطرّفة. الكتابة والقراءة سؤال يتقاسمه الطرفان للوصول إلى المعنى. وهكذا، إن الكتاب الذي يكتبه الكاتب ليس كتاباً واحداً، في الواقع، لكنه يصبح كتاباً جديداً كلّما صادف قارئاً جيّداً، وهكذا تصبح هناك العديد من النسخ بعدد القرّاء الجيّدين الذين يتفاعلون مع هذا الكتاب.

منذ باكورة أعمالك السردية «حدث في بلاد التراب والطين» (1992)، وصولاً إلى كتابك الجديد «غرفة المسافرين» (2020). ماذا في الأفق، انطلاقاً من هذا التراكم الأدبي؟

- تجربتي مفتوحة، وأتمنّى أن يكون في العمر بقيّة، فأكتب ما أحلم به، ولم يكتبه غيري، وألّا أتخلّى عن خوفي من الكتابة. لست راضياً عمّا أنجزت، لكنّ ما تحقّق يُشعرني بالغبطة؛ لنجاح رهاني إلى حدٍّ كبير. راهنت على أن يكون كلّ جهدي لنصّي، فلا أنفق دقيقة، يجب أن أمنحها لكتاب، في شيء آخر. ومن حسن الحظّ أن الكاتب يعرض خدماته على القارئ متطوّعاً، وتوقيت الانتهاء من عمله بيده هو. لن تقوم مظاهرة إذا لم أكتب، ولن تقوم مظاهرة إذا كان ما أخرجه من بين يديّ روايةً أو مجموعةً قصصيّةً، أو نصّاً هجيناً مفتوحاً على الأنواع. إنني أمضي وراء ما تحبّه روحي، في كلّ مرّة.

زرت العديد من المدن العالمية؛ لكنك تشعر، دائماً، بالحنين إلى روما، ودمشق.

- روما عاصمة إمبراطورية عريقة، غِناها المعماري مذهل. كتبت، ذات مرّة، أنها المدينة التي تحرمك من النظر للأسف، وعرفت أن ذلك ليس اكتشافي؛ فكلّ من يزورها يشعر بهذا. دمشق هي أقدم مدينة مأهولة، دون انقطاع، لكن روما ودمشق ليستا سوى اختصار لإيطاليا وسورية. وكلتا الدولتين تصلحان لأن تكونا اختصاراً للعالم. مكانان للعيش الهني. إن الفلّاح الذي بداخلي، يحبّ الأخضر في إيطاليا، والمغامر يحبّ طبيعتها الجبلية المخالفة لانبساط الأرض المصرية. الامتداد الجغرافي من الجنوب إلى الشمال، والمرتفعات يمنحان إيطاليا جميع الأجواء، والساحل السوري يوفر هذه المتعة: الجبل الأخضر مع البحر، والجوّ المتنوّع.

من حيث البشر وأساليب عيشهم وتفاعلهم، فإيطاليا













قريبة من طرائقنا، ولا أشعر بالوحدة هناك. والأمر في سورية أكثر وضوحاً: عندما أصل إلى أيّ مكان في سورية، أشعر أنني غادرت إلى مدينة أخرى في مصر. الوحدة بين الدولتين لم تكن تجربة ناصرية عابرة تعرّضت للإجهاض السريع، والعلاقات أقدم حتى من حكم الأيّوبيين، ومن انتشار قبائل عربيّة في البلدين، بل من قبل ميلاد المسيح. وفي سورية تنوّع بشري هائل، مدني، والتنوّع البشري منجم ذهب في ظلّ الديموقراطية، لكن الاستبداد والمؤامرات يحوّلانه إلى خراب. أجزم بأن ما يجري، منذ (2011) حتى اليوم، من دمار، لا ذنب للسوريّين فيه، ولو توقّف هذا الجنون فإنني أومن- بخلاف الكثيرين- أنه لن تكون هناك خسارات كبيرة.

تنشر في أكبر دور النشر العربيّة، وكَتَب عنك الكثير من النقّاد، وتُرجِمت رواياتك إلى لغات مختلفة، كما لك قرّاء في جميع أنحاء العالم. لكن، أين رواياتك من السينما؟

- عندما كانت السينما المصرية تنتج نحو مئة فيلم في العام، كانت هناك فرصة لأن تكون نسبة من هذه الأفلام مستندة إلى نصّ أدبي، وتحمل وجود التنوّع بين الفيلم التجاري والتجريبي، أمّا الآن فهناك القليل من الأفلام يتمّ إنتاجها، وتقوم، غالباً، على السيناريو المكتوب، خصوصاً، للسينما.

ما رأيك في مقولة «الأكثر مبيعاً»؟

- ليست مقولة، بل هي واقع ثقافي. لا يزعجني هذا أبداً، بل أدافع عن الظاهرة. الكتب الخفيفة موجودة في العالم كلّه، ولو لم يكن لدينا هذا النوع من التأليف والنشر لَوجَبَ علينا أن نقلق. هناك قاعدة عريضة من الناس، تحبّ أن تقرأ، لكنها لا تستطيع أن تهضم إلّا النصوص السهلة. بعد ذلك، سيمتلك بعضهم مهارة البحث عن الكتب الأكثر تركيباً. الأمر يشبه بناء برج شاهق: في البداية، هناك حصيرة من الخرسانة المسلَّحة على كلّ المساحة، تحت سطح الأرض، وفي مستوى أعلى تخرج قواعد كبيرة من هذه الحصيرة، ومن القواعد الضخمة تخرج الأعمدة الأنْحَف الحاملة للمبنى، فلا يمكن أن تغرس الأعمدة في الرمل أو التراب؛ لن يصمد المبنى. وقد راهنت على أن سنوات من القراءة الخفيفة ستجعل من القراءة عادة اجتماعية أكثر رسوخاً، وأظنّ أننا شهدنا ذلك مؤخَّراً؛ إذ يتزايد الإقبال على الأعمال الأدبية الكلاسيكية العالمية. وقد تفاجأت، شخصياً، وسعدت بأن كتابي الأحدث «غرفة المسافرين» قد نفدت طبعته الأولى في أيّام معدودات.

المنجز الروائي المصري.. كيف تراه في الوقت الحالي؟

- لا أحبّ كلمة «المنجز». لنتحدَّث عن صيرورة. تاريخ كلّ كاتب يظلّ مفتوحاً ما بقي حيّاً، وعندما ينغلق القوس بالموت، يصبح العمل أعزل، ويتعرّض لاختبار الزمن؛ إمّا حياةً، وإمّا موتاً، الذي يطمئنني أن الصيرورة مستمرّة، فهناك كتّاب من كلّ الأجيال، يكتبون. ■ **حوار: أحمد اللاوندي**

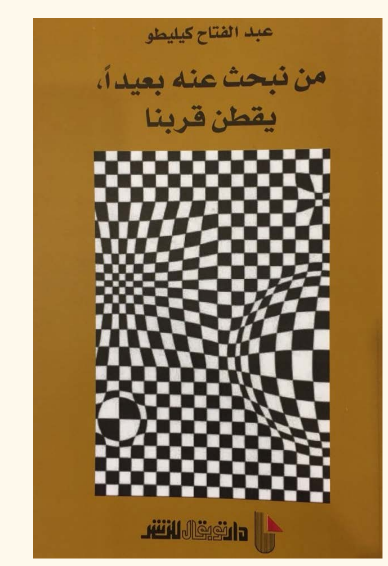
تجربتي مفتوحة، وأتمنّى أن يكون في العمر بقيّة، فأكتب ما أحلم به، ولم يكتبه غيري، وألّا أتخلّى عن خوفي من الكتابة. لست راضياً عمّا أنجزت، لكنّ ما تحقق يُشعرني بالغبطة؛ لنجاح رهاني إلى حدٍّ كبير. راهنت على أن يكون كلّ جهدي لنصّي، فلا أنفق دقيقة، يجب أن أمنحها لكتاب، في شيء آخر

عبد الفتاح كيليطو

من نبحث عنه بعيداً، يقطن قُربنا

«...اهتديتُ إلى طريقي، مرّةً أخرى، نحو «الليالي»، و-تحديداً- نحو تقنية الإدراج، حكاياتٌ يتمّ تعليقها لفسح المكان لأخرى تتعرّض، بدورها، للتّعليق. أن تضلّ الطريقَ، أن تَتبيّنَ ذلك في لحظة أو في أخرى، أن تأخذَ على نفسك العودةَ على عَقِبَيك، أن تَسْلُكَ الطّريق في الاتّجاه المعاكسِ، أن تَتُّوهَ، أن تُجدِّد الصّلة بذاتك...»

هل يُؤلِّف كيليطو كُتبَه على هذا النحو؟: يعيد تشكيلَ ما ألَّفَه من قبل، بطريقة تشبه إعادة التوزيع الموسيقي. بهذا الوصف والافتراض معاً، نتخيَّل عبد الفتاح كيليطو، المقتنع، تماماً، بمقولةِ ابن عبده ربِّه: «اختيارُ الكلام أصعبُ من تأليفه» نتخيَّله في هيئة ابن سُريج المكّي الذين كان «يلبس عند صياغته اللحنَ ثوباً، قد علّق فيه جلاجلَ قريبةَ المطابقةِ من صَوته، ثم يترنّم باللحن الذي صاغه، ويحرّك أكتافَه وجِسمهُ على الإيقاع الذي يُريدُه، حتى إذا سَاوى في سمعهِ زمانَ ما بين النّغم الذي يترنَّم بها، زمانَ ما بين الحركاتِ التي يَتحرّكها، تَمّت -حينئذٍ- صياغة اللحن الذي قَصَده، فيغنّي به بعد ذلك». «كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي» يحتوي كتاب كيليطو الجديد «من نبحث عنه بعيداً، يقطن قُربنا»[1] على عشر مقالات، هي على التوالي: (شهرزاد الأولى - حلم ليلة في بغداد - أوجيني والحالمان - في الحياة وفي الممات - الليالي والقدري - لا أحد هذا هو اسمي.. من أُودِيسْيُوسْ إلى السندباد - السفرة ما قبل الأخيرة-



الشجرة التي في وسط الجنة - بأية لغة سيكون عَلَيّ أن أموت؟- الكتاب الذي كانوا يتَمنّون كتابتَه).
يَستهل كيليطو الكتاب بعتبةٍ، يقتبسها من «كافكا»، أحدُ كُتّابِه المفضّلين: «في معظم الأوقات، من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا. يعود ذلك؛ إلى كوننا لا نعرف شيئاً عن هذا الجارِ المبحوثِ عَنه. و-بالفعل- إننا لا نعلم أننا نبحث عنه، ولا كونه يقطن قُرْبنا، وفي هذه الحالة، يُمكننا أن نَكون على أتَمِّ اليقين بأنّه يقطن قُربنا».. لا يبالغ قائل بأنه اقتباس يلخِّص الكتاب كُلّهُ!.
نجد صدى هذه العتبة المركزية في كتاب سابق، هو «حصان نيتشه»؛ حيث يَفْتَتِح كيليطو خصومةَ الصور بمقولة «إليوت»: «لن نَكُفَّ عن استكشافنا، وخاتمة سعينا ستكون أن نَبْلُغ إلى حيث انطلقنا، وأن نعرف المكان للمرة الأولى»؛ لماذا يعيد كيليطو هذا الصدى، بشكل موسَّع، بل يكاد الكتاب كلُّه ابناً لهذه العتبة!؟.
شهرزاد، شهريار، السندباد، قِصَصُ الأنبياء، جُوته، بُولوقيا، بورخيس، دانتي، جِلجامش، شكسبير، بالزاك، وعبد الفتاح كيليطو نفسُه.. ومعمار الكتاب منعرجاتٌ ومنعطفاتٌ، حكاياتٌ ملتويةٌ ومقيَّدةٌ بالنّقص، حكايةٌ واحدةٌ بألف حقيقة!.. هل -حقّاً- يمكن تعريف الأدب بالآتي: «ما هو إلا تنويعاتٌ على حكاياتٍ قِيلت من قبل»؟. وفي حالة كيليطو، نحن أمام أصل



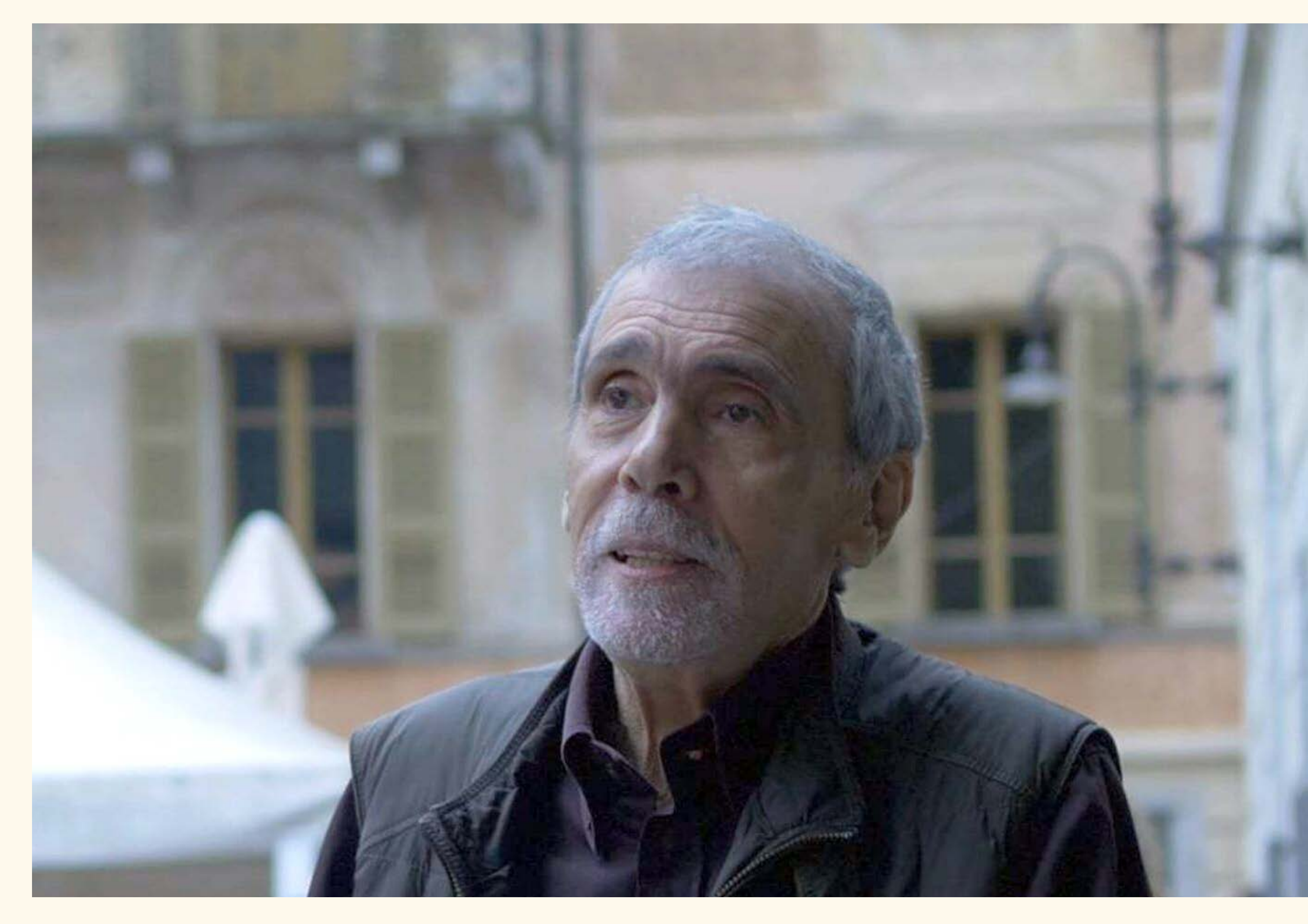
الحكايات، «كتابُ الليالي».
افتحاص الحكاية بأسلوب التحقيق، ولعبةُ مُقارناتٍ أدبيةٍ لا نهائية ومضلِّلة، تجعل قارئ كيليطو، ليس في هذا الكتاب، فقط، بل في مُجمَل مؤلَّفاتِه، تائهاً في عالم من التأويلات. وَبِفنّ الاستطراد، يَنتقلُ بين حكايةٍ وأخرى، في سياقات مُتفاوتة في الزّمانِ والمكان. هكذا، يهتمّ كيلطو، كالمُتَحرِّي، بالجانبِ الناقص من الحكاية؛ يُقارنُ بين الترجماتِ مُسْتحضِراً مَصادِرها، ومُولِّداً احتمالاتِه الخاصّة، من الْتقاء الاختلاف والتصادم والنقص... وإن كان يُنبهنا، أحياناً، إلى أنه من العَبث أن نَسعى إلى أن نكون أكثرَ حِذقاً منَ الحِكايةِ».
تُواجِهُنا، ونحن بصدد قراءةِ هذا الكتاب، إشاراتٌ تَتَعلّقُ بمصدر الحكاية؛ بعبارةٍ أخرى: من يَرْوِيها؟ من يَكتبُها؟ وَمن يُتَرْجِمُها؟، ثُمّ -وهذا هو الأهمّ- من يَقرؤها؟
إذا كان كيليطو يبحث عن شيء ضائع في الحكاية، كما قلنا، كذلك تَحْقِيقُهُ في تَعَدُّدِ ترجماتِ الحكايةِ الواحدة، فنحن -إذن- أمام ضَياعِ الحقيقةِ، أو جُزء منها، على الأقلّ، وهذا كافٍ لِحُدوثِ الالتباسِ والارتياب.
لَيْسَ هَمُّ كيليطو، على ما يبدو، التّنْقيبُ في أصلِ الحكايةِ، أو هُوِيَّةِ الرواة. «مَنْ نَبحثُ عنهُ بَعيداً، يَقْطُنُ قُرْبَنا»، كتابٌ يُعْنى، في جزءٍ كبيرٍ مِنهُ، بِمسألةِ التّرْجَمة.

حيثُ يكون السفر، يكون الكنز. لكن، بحسب كيليطو، لا يوجدُ كنزٌ، أبداً، حيثُ نعتقدُ أنّه يوجد: بفعل تَصديقنا لحلمٍ، أو باطّلاعنا على مخطوطٍ، نَبدأ دائماً بالحَفْر في المكانَ الخطأ

في «حكايةِ إفلاس رجلٍ مِن بَغداد» يُثير انتباهَنا إلى تَغَيُّرِ العنوانِ بِحَسَبِ المترْجِمين، كلّ واحدٍ مِنهم، في نظرِ كِيليطو، اشْتغلَ ضدّ سابِقه، وبَذَلَ جُهْده لابتداعِ عُنوانٍ جَديد، مُؤشراً بذلك على هذا العُنصرِ أو ذاكَ من الحكاية.
مَرّة أخرى، وفي خُصومةِ الصّور، من حصانِ نيتْشه، نَعثُر على اعترافِ كيليطو بهذه الرّغبة، التي لَمْ يَسْتَثْني نفْسَهُ منها: حِينَما أقرأ مَحْكِيّاً، يَحدُثُ أنِ أقول لنفسي، أمامَ مَقطعٍ: «قد عِشْتُ هذا المشهدَ، وأَحْسَسْتُ بهذه العاطفة»، ويتكَوَّن عندي انطباعٌ بأنَّ ما أقرؤهُ قد كُتِب لي خصوصاً، بلْ يحدثُ أن أقولَ لنفسي، بكلّ سذاجة: «كان بمقدوري أن أكتبَ هذا الفَصْلَ، وهذا الكتاب». وفي حالِ قُصْوى، أكادُ أَحْقِدُ على المُؤلَّفِ لأنه قدِ اختلس شَذْرَةً مِن ذاتِي، وسَلبنِي إيَّاها! سيسعدني أن يصادف القارئ نفسه في هذا النثر السردي، أن يتوجّه إليه بإحساسِ أنه كان بإمكانه أن يكتبه، ويقرؤه كما لو كان هو نفسه قد كتبه.
ها نحن أمام دعوة عامّة، يتقاسم فيها المؤلِّف والقارئ الإحساس نفسه بمتعة السرد، التي قد تصبح، في عمليّات الترجمة ومشاريعها الفردية، أو الجماعية، عرضةً للمخاطر وسوء الفهم.
يُشيرُ كِيليطو في هذا الكتاب إلى أن ثمّةَ تَساؤُلاً طَرحهُ بُورخِيس في إحدى مُحاضَراتِه: «ما هو الشرقُ؟ وما هو الغربْ؟ سؤالٌ إذا ما أُلقِي عليّ، فلن أعرف كيف أجيب».



يَتساءل كيليطو؟ أيضاً، وهذا عنوان مقالة في الكتاب: «بأيّةِ لغةٍ سيكونُ عليّ أن أموت؟»، بعبارة، لم يذكرها صراحة: يمكن لنا، بوصفنا قرّاءً، أن نُحرِّف تساؤُلَه: بأيّةِ تَرجمة سيكونُ عليّ أن أقرأ؟ أيّةُ تَرجمةٍ هي قاتلةٌ!. وسطَ مسرحِ القتلِ هُنا، تُواجهنا حَياةٌ في مَسرحٍ مُقابل. لقد أنقذَ الغربُ، من خلالِ الترجمةِ، شهرزاد، التي أنقذتْ، بدورها، «بناتِ المسلمين». في نظرِ كيليطو، هذه الثنائياتُ التبادلية بين الموتِ والحياةِ واللغة هي ما يُثير، هنا، مسألة حاسمة: اللغةُ والترجمة.
في إحدى سَفراتِ السندباد، ذي الهويّةِ المتقلِّبة، كما يصوِّره كيليطو، نقرأ في الكتاب أن مَلكا زَوّجهُ بامرأة، موضّحاً: «إنّك صِرتَ واحداً منّا»، وكان من عاداتِ البلاد دفنُ الزوج حيّاً، إذا ماتَتِ الزّوجة. تُثير هذه العادةُ اسْتياءَ السندباد بعد وفاةِ زَوْجَتِه، فيرفع، عِندئذٍ، صوتَهُ كغريبٍ لا صَبْر له على عاداتِ المُضيفين: السندبادُ يَنتقد شَريعةَ المُسْتضيفْ، أو يَطعنُ في مَشروعية الحاكِم، قائلاً: «هل يرضى الله بأن يُدفن غريبٌ حيّاً؟». وفي تقدير كيليطو أن هذه زلّةٌ لسانية. قد يترتَّبُ عنها، في تقدير القارئ، سوءُ العاقِبة. أن تَصيرَ واحداً من أمّةٍ مَا؛ مَعناه أنكَ تَتنازلُ عن وَضعيَّتك بصفتك غريباً. هلْ في مُساءلة السندباد



للحاكم، معرفةٌ بالخيرِ والشّرِ، تَجْعل الحاكمَ في ارتيابٍ مِنَ الغُرباء؟.

يصِفُ كيليطو الحُلمُ بأنه نداءٌ لَيْليّ، نداءٌ يَقُود الحالميَن إلى السفرِ والعودة! عند الحالم البغداديّ، ارتبطَ الحُلمُ بالإفلاس، وعند السندبادِ كذلك. يبدو السّفر، هنا، بِنِيّةِ التّعويض أو الاغتناء! النداءُ صوتٌ في الحالتين معاً: صوتُ الأبِ الميّت في حالةِ السندبادْ، وصوتُ قائلٍ مجهولٍ في قصّةِ الحالمِ البغدادي. حِكايَتانِ بمنزلةِ مِرآةْ، سَفرٌ نحو الكنز.

حيث يكون السفر، يكون الكنز. لكن، بحسب كيليطو، لا يوجدُ كنزٌ، أبداً، حيثُ نعتقدُ أنّه يوجد: بفعل تَصديقنا لحلم، أو باطّلاعنا على مخطوطٍ، نَبدأ دائماً بالحَفْر في المكَانِ الخطأ: السندبادُ، الحالمُ البغدادِي، شهريارْ، بُلوقيا... وربما نحن، أيضاً! لا أحدَ يجدُ ما يبحثُ عنه. في الحكاياتِ القديمةِ، يعودُ الأبطالُ إلى مكانهمْ الأوّلِ ليجدوا، بالصدفة، كُنوزَهُم. في الحياةِ والأزمنةِ التي سَتأتي، حَيثُ سَيستمرُّ السّفرُ والاغترابُ والمفاجآت... هلْ نُصدقُ الأحلام؟!

الظّفَرُ بالكنزِ، عند أبطالِ الحكاياتِ، لا يتأتّى، في الغالبِ، عن طريقِ الصدفة والمفاجأة، ويكونُ المشهدَ المعروض للمسافِر، في تقدير كيليطو، بمنزلة مرآة يتمعّن فيها ما قُدِّرَ لهُ، من غرقٍ في صورتِه، أو انتفاءِ وجههِ في المرآة!. عند كيليطو، أيضاً، ترتبطُ المرآة بالقرينِ أو النظير، كَأنْ تلتقي بشخص يُشبهكَ في ملامِحهِ أو يتقاسمُ معكَ اسمك... وفي الأفلامِ البوليسيةِ، ما إنْ يُصَوَّرَ شَخصٌ أمام مِرآة حتى يَتوقّعُ المشاهدُ خَطراً مَا يُحْدِقُ به وَيتَهدّدُه. كلُّ أبطالِ الحكاياتِ، تَقْريباً، يَتَكَتَّمُونَ عنْ إفشاءِ النداءِ اللّيليّ: السّفرُ، بما هُو اختراقُ حَدٍّ فاصلٍ، واستكشافٌ لعالمٍ مجهولٍ، يَجبُ أنْ يَتحصّنَ بالأسرارِ والكتمان.. إنّه التعطّشُ إلى المعرفةِ، والبحثِ عنْ حقيقةِ الذّاتِ، عنْ طريقِ السّفرِ إلى وِجْهاتٍ وذواتٍ أخرى. السفر منْ أجلِ اسْم جَديد...!

يُغادر شُخوص الحكاياتِ، دائماً، فضاءَهم المألوف، وَيقْصِدونَ فضاءً غريباً، مُنْتَقِلينَ من الإقامةِ إلى الترحُّل. بِصورةٍ مَا، يَنبغِي الافتراقُ ليتحقّقَ الاجتماع، ويَنبغي الخسارةُ ليتحقّق الرّبح، ينبغي التّيهُ ليتحقّق الوصولُ، كما يقول كيليطو. فَفي السّياقاتِ الملتبِسةِ والمفتوحة، التي يَتضَمّنها كتاب «من نبحثُ عَنه بعيداً يقطنُ قُربَنا»، نعرفُ -بوصفنا قرّاء ومُسافِرين أو غُربَاء- أن العودةَ مَصيرٌ حَتميّ، ولأنها كذَلك، يَدعونا مُؤلِّفُ الكتابِ إلى الحَذرِ والاحتراسِ مِمَّا هُو بِحَوْزَتِنا!. ■ **محسن العتيقي**

الظّفَرُ بالكنزَ، عند أبطالِ الحكاياتِ، لا يتأتّى، في الغالبَ، عن طريق الصدفة والمفاجأة، ويكونُ المشهد المعروض للمسافِر، في تقدير كيليطو، بمنزلة مرآة يتمعّن فيها ما قُدِّرَ لهُ

1 - عبد الفتاح كيليطو، «من نبحث عنه بعيداً، يقطن قُربنا»، دار توبقال (2019)، ترجمة: إسماعيل أزيات.

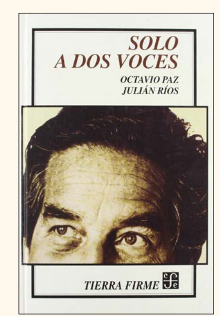


أُكتافيو باث..

بين نيرودا وألبرتي

يُعَدّ كتاب «Solo a dos voces»[1]، من الوثائق الحوارية المرجعية لفهم الأفق الإبداعي للشاعر المكسيكي أكتافيو باث .Octavio Paz. (1914 - 1998).

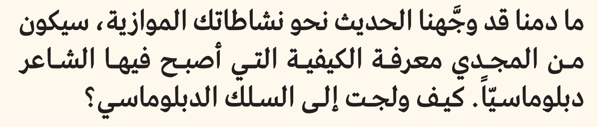
تكشف هذه الترجمة الحصرية لجزء من الحوار الطويل، الذي أجراه الكاتب الإسباني خوليان ريوس، تفاصيل حاسمة في سيرة أكتافيو باث الشعرية، وسيرته السياسية، كما تقدِّم شهادات وآراء نقدية تعكس مفاضلة صاحب نوبل الآداب (1990) بين شعراء الإسبانية المؤسّسين.



المحادثات مع اللاجئين الأوربيّين، جعلتني أتعرُّف حجمي، وأدرك نواقصي. لقد كشف لي هؤلاء الأصدقاء الجدد عوالم أخرى؛ كشفوا لي، بخاصّة، معنى الفكر النقدي

أودّ أن أسألك، في البداية، عمَّا إذا كان الشاعر فيك يحنّ إلى الدبلوماسي.

- كلّا.. إطلاقًا. إني أشعر، اليوم، بحرّيّة أكثر، فترك السفارات كان تحريراً، ولا يعني هذا أني كنت أعاني، خلال سنوات عملي في السلك الدبلوماسي المكسيكي، من تناقض بين وضعيَّتي الرسمية ونشاطي الشعري. لقد كنت أرى، دائماً، أن الأمر يتعلّق بعالمَيْن متقابلَيْن ومستقلَّيْن، زد على ذلك أن من واجبي القول إنني لم أكن أخجل من خدمة الحكومة المكسيكية في الخارج، لأنني كنت، دائماً، وبصورة جوهرية، متَّفقاً مع السياسة الخارجية للمكسيك.



ما دمنا قد وجَّهنا الحديث نحو نشاطاتك الموازية، سيكون من المجدي معرفة الكيفية التي أصبح فيها الشاعر دبلوماسيّاً. كيف ولجت إلى السلك الدبلوماسي؟

- بمحض المصادفة: كنت أعيش في العاصمة مكسيكو حياةً صعبة: اشتغلت صحافياً، وزاولت بعض المهن الغريبة؛ على سبيل المثال: كان عليّ أن أشتغل في بنك المكسيك، أحسب الأوراق، بيد أنها كانت أوراقاً قديمة، مآلها الحرق. كنّا نتقاضى أجراً مقابل أن نحسب الأوراق البنكية التي كانت صلاحيَّتها منقضية، وقيمتها منتهية، لتصبح وقوداً للنار. لقد رأيت ألسنة هائلة من اللهب تلتهم ملايين البيسوات، وقد استحالت من ملايين إلى أوراق تحترق.

ثم هذا العبث الذي يكمن في أن تقلِّب بين يديك، في هذه الفترة الاقتصادية العصيبة، كمِّيّات كبيرة من النقود التي لم تعد تصلح لشيء.

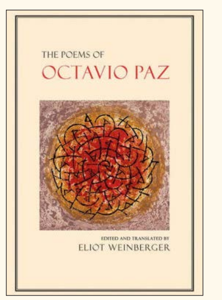
- إنها كانت من ورق بالٍ ووسخ، وكنا نستشعر، دائماً، خطر الإصابة بمرض جلدي. لقد مَرَّ حينٌ من الوقت، طلبت فيه منحة (حصلت عليها من مؤسّسة «Guggenhiem»)، وكان ذلك في أوج الحرب الكونية، في زمن التحالف الكبير بين الروس و الأميركان. كنت أجدني في وضعية عسيرة، ليس بالمعنى المادّي، فحسب، بل بالمعنى الأخلاقي، والمعنى السياسي، كنت أساهم في الصحيفة العمالية اليسارية «Elpopular»، لكن الميثاق الذي جمع بين «هتلر» و«ستالين»، خيَّب آمالي، وأساء إليّ، فعقدت العزم على ترك الصحيفة، ثم ابتعدت عن أصدقائي الشيوعيين. وازدادت علاقتي بهم سوءاً، غداة اغتيال «تروتسكي». أمّا ثالثة الأثافي، فهي أني كنت، في الفترة نفسها، مورّطاً في سجالات مريرة جدّاً مع أتباع «الواقعية الاشتراكية»، وكانت جلّ علاقاتي تصبّ في مصلحتهم، ثم نفضت يدي عنهم؛ فبِاسْم التحالف ضدّ النازية كان عليك أن تقبل بكلّ شيء. في هذا الزمن، تعرَّفت إلى «فكتور سيرج»، و«بنجمان بيري»، وكتّاب ثوريّين آخرين، كانوا في المكسيك، منفيّين. كانت هذه الصداقات تخرجني، قليلاً، من عزلتي. لكنَّ الأمر، بعد القطيعة مع أصدقائي، أصبح شبيهاً بشلّ ذراعي، أضف إلى ذلك أن المحادثات مع اللاجئين الأوربيّين، جعلتني أتعرُّف حجمي، وأدرك نواقصي. لقد كشف لي هؤلاء الأصدقاء الجدد عوالم أخرى؛ كشفوا لي، بخاصّة، معنى الفكر النقدي. كنت، بوصفي أميركياً لاتينياً أصيلاً، أعرف معنى التمرُّد والإذلال الشخصي لا النقد. لقد كشفوا لي أن الحبّ ينبغي أن يكون واضحاً... بإيجاز: أحسست بأنني أختنق في المكسيك، فكان لزاماً عليّ هجر البلد خشية الموت من الاختناق والهمّ

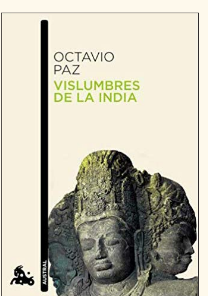
والغيظ. ومن حسن حظّي أني حصلت على هذه المنحة، ووجدتني في الولايات المتّحدة. في السنة الأولى، عشت من منحتي، وفي الثانية عشت من أعمال ووظائف مثيرة، وقد قضيت فترة في «سان فرنسيسكو»، ثم في «نيويورك». وبما أنني كنت في حاجة إلى المال، قرَّرت الانخراط في البحرية التجارية، وكان، بالأحرى، عملاً خطيراً في زمن الحرب، ومن حظّي أنهم استغنوا عني. طوال صيف، أصبحت أستاذاً في «مدلبوري»، واشتغلت في دبلجة الأفلام، وفي الراديو، و-في أغلب الأحيان- تسكَّعت من مكان إلى آخر، وأنا أعيش حياة حرمان. في عام 1945، وبسبب واحدة من انعطافات السياسة المكسيكية، عُيِّن الدكتور «فرنثيسكو كستيو ناريخا» وزيراً للشؤون الخارجية، وكان ثورياً قديماً، وصديقاً حميماً لأبي (للعلم، كنت أجهل أن أبي سبق له أن شارك في الثورة المكسيكية مع «زاباطا»، وكان يمثِّله في الولايات المتَّحدة). كان «كستيو ناريخا» يعرفني، وقد قرأ بعضاً ممّا كتبت، فاقترح عليَّ أن ألج السلك الدبلوماسي، فقبلت... كان لي صديق في الوزارة، هو الشاعر «خوسي غوروستيثا - José Gorostiza»، فوجدت نفسي في باريس.

اشتغلت في دبلجة الأفلام، وفي الراديو، و-في أغلب الأحيان- تسكَّعت من مكان إلى آخر، لما كنت أعيش حياة حرمان

قبل أن نواصل رحلاتك الدبلوماسية، أودّ أن أعرف أكثر عن إقامتك في الولايات المتَّحدة. إني أفترض أنها تعني، بالنسبة إليك، اكتشافات وتجارب ولقاءات، كاللقاء مع Robert Frost، على سبيل المثال؛ ففي هذه الفترة تعرفت إليه، أليس كذلك؟

- بلى. تعرفت إلى R. Frost، في أثناء هذا الصيف الذي قضيته في «ميدلبوري»، كما تعرَّفت إلى «خورخي غيين - J.Guillén»، وبعد ذلك، بقليل، تردَّدت، في واشنطن، على «خوان رامون خمنيث» طوال يومين طافحين بالشعر والنقد والوشايات والابتكارات الغريبة، والنميمة، بوصفها نوعاً شعرياً (كانا يومَيْن شعريَّيْن مثل شعره). كذلك، تآنست، خلال هذه السنوات، مع الشعر الأميركي الشمالي، فكنت ذا معرفة جيّدة بإليوت، وقلَّما كنت أسمع من يتحدَّث عن Cummings، ولم أكن قرأت «باوند».





لقد أتاح لك ولوج عالم الدبلوماسية، فيما بعد، الاقتراب من ثقافات أخرى. إنني أفكر، بخاصّة، في المكانة التي يحتلّها الشرق في قسم من أعمالك، و-مع ذلك- هو تأثير نادر في خارطتنا الثّقافيّة؛ إذ يمكننا أن نَعُدّ، على الأصابع، كُتّاب الإسبانية الكبار الذين وقعوا، مباشرةً، تحت تأثيرات شرقية، بخاصّة، في الهند واليابان.

- لقد كان الشرق مهمّاً جدّاً بالنسبة إليّ، وبخاصّة في السنين الأخيرة في الهند. لقد ذهبت إلى الشرق مرَّتَيْن: المرّة الأولى عام 1952، قضيت فيها، تقريباً، عاماً في الهند واليابان، ثم أقمت في الهند، من 1962 إلى 1968. هناك، في دلهي، تزوَّجت من «ماري خوسيه». لقد تهيَّأ لي السفر والعيش، لآماد طويلة، في أوربا، وفي الشرق، بوصفي دبلوماسياً، كما عشت حقبة جيّدة في السياسة الخارجية للمكسيك، وإذا قلت لك، قبل قليل، بأني متَّفق، في الأغلب، مع السياسة الخارجية لبلدي، فقد كنت، شيئاً فشيئاً، على خلاف مع السياسة الداخلية لحكوماتنا. واليوم، حتى سياستنا الخارجية نفسها قد فقدت مدلولها، وتحوَّلت إلى بهرج، إذ أضحت سياسة ذات استقلال شكلي، وأنا أشير إلى هذا في كتابي «Post-scriptum».

إن كتابك «P.s»، بما هو تعرية للواقع المكسيكي، عبر المتاهات اللامرئية، والمطابقات بين وجوه المكسيك وأقنعته، يتمحور حول التضحية الطقوسية للثاني من أكتوبر 1968، في ساحة Tlatelolco؛ هذا المشهد الدموي الذي دفع بك إلى إشهار إدانتك. إن استقالتك من منصبك بوصفك سفيراً، وخلافك، أنت ونفر كبير من الكُتّاب والفنّانين المكسيك، يبدو أنه يؤشّر إلى مرحلة جديدة من العلاقات بين المثقّفين والسلطة. ما هذه العلاقات، في خطوط عريضة؟

- إن العلاقات بين المثقّفين المكسيك والحكومة، ذات طبيعة خاصّة؛ بسبب أمر جوهري هو أن المكسيك يُعَدّ البلد الأميركي اللاتيني الذي شهد ثورةً قبل كوبا، ومعروف أن أغلب الكُتّاب والمثقّفين المكسيك تعاونوا مع الحكومة، إذ يبدو من المستحيل، تقريباً، أن تجد كاتباً لم يتعاون معها. لقد بدأ «فوينتس» دبلوماسيّاً، كما تعرف، وهو في شرخ الشباب، وخدم «خوان رولفو» الدولة، وحتى Revueltas، قبل أن يسجَن، كان له منصب في وزارة التربية، و-مع ذلك- أعتقد أن كلّ تعاون، بعد 1968، أضحى مستحيلاً، كان من نتائج أحداث 1968، هذا الانقسام بين ثقافة مستقلّة ذات طبيعة نقدية، وبين ثقافة بيروقراطية رسمية. وأعتقد، اليوم، أن هذا الانقسام، في المكسيك، واضح وجليّ ومطلق.

في كتابك «ما بعد الكتابة»، وفي الصفحات المكرَّسة لـ Tlateloco، المكان «الممغنط بالتاريخ»، بحسب عبارتك، تحتفي جيّداً بتوحيد التاريخ المكسيكي ذي الصوتَيْن، أي الثاني من أكتوبر، 1968. هذه الساحة تكفّ أن تكون رمزاً من الماضي، وتتموقع، من جديد، بشكل كبير، في قلب تاريخ المكسيك. ويبدو لي أن رواية «José trigo» لفيرناندو ديل باسو، مصادفة معتبرة، وهي رواية تجسِّد المراحل التاريخية المتعاقبة للمكسيك، وتتَّخذ من ساحة Tlateloco، محوراً لها.

- إن رواية « Del Paso» دليل جديد على العلاقات الغريبة، التي لم تُحلَّلْ بما فيه الكفاية، بين الإبداع الفنِّي والواقع التاريخي؛ فكما تعرف، إن الشخصية المحورية في رواية «ديل باسو» هي -بالتحديد- ساحة Tlateloco، فهذه الساحة، بالنسبة إلى هذا الروائي الشابّ، بلورة رمزية لتاريخ المكسيك. كان «بروتون» يقول إن الرواية الغوطية الإنجليزية، وبطريقة أكثر مباشرة، روايات «ساد - Sade»، كانت تنبَّأت بانفجار ثورة 1789، في فرنسا. وفي حالة الأدب المكسيكي، ثمّة، أيضاً، هذه العلاقة الغامضة بين ما يجري الآن، وبين ما كتبناه، نحن - جماعة من الكُتّاب؛ ففي واحدة من قصائدي بعنوان «الجرة المكسورة» (لست أدري إن كنت تعرفها)، يظهر ماضي المكسيك مثل حاضر مستمرّ: فهو -تارةً- الكاهن الأزتيكي، وأخرى هو الأسقف الكاثوليكي أو المحقِّق أو زعيم الاستقلال، أو الجنرال الثوري أو موظَّف البنك؛ إنه دائماً، الشخصية ذاتها.

يبدو أثر الشرق كبيراً جدّاً، اليوم، و-ربَّما- ساهمت حركة «بيت - beat» الأميركية الشمالية، بقوّة، في توسيع هذا التأثير.

- ساهمت في توسيعه، لا في خلقه. في الواقع، يبدأ تأثير

في مجال اللّغة الإسبانية، وفي دائرة قرّاء لغتنا القلائل. لقد كان «ثيرنودا»، كآخرين كثر، ضحيّة لعزلتنا. واليوم، و بفضل عالمية الثّقافة، أصبحنا معروفين بشكل أفضل، بيد أني أتساءل عمّا إذا لم تكن هذه العالمية سوى خدعة جديدة. ثمّة كُتّاب منذورون للعتمة، و«ثيرنودا» واحد منهم.

نعم، حتى في إسبانيا تعرّف الشبابُ بـ«ثيرنودا» بصورة متأخّرة، وعندي أن أحد الكتب التي أتاحت معرفته، كان، بالضبط، كتابك «Quadrivum».

- إن ثيرنودا أحد الوجوه الإسبانية الكبيرة التي أثارت اهتمامي أكثر. لقد بدا لي، بحقّ، منذ البداية، كاتباً خطيراً. إنه كاتب، لا تنفصل عنده القيم الشعرية عن الهدم. وفي اعتقادي أن الهدم الشعري هو هدم جسدي. بدا، أخيراً، أن الجسد يتكلّم بالإسبانية عند «ثيرنودا»، شرع في التكلّم والنطق بكلمات فاضحة.

يتلفّظ بتجذيفات.

- بالضبط، لكنها ليست تجذيفات دينية، مثل تلك التي كان يقول عنها «ماتشادو» (صلوات معاكسة)، كانت تجذيفات جسدية ستصدم «ماتشادو».

لقد كنت صديقاً لـ«ثيرنودا»، أليس كذلك؟

- في أثناء مروري بإسبانيا، تعرفت إليه عام 1937، وكنت لمحته في مكان تحرير مجلّة «ساعة إسبانيا»، وفيما بعد أصبحنا صديقين في مكسيكو.

حدثنا، يا أكتافيو باث، قليلاً، عن رحلتك إلى إسبانيا، وعن لقائك الأوّل بها.

- حسن. يعود لقائي الأوّل بإسبانيا، إلى زمن بعيد؛ إلى طفولتي. تنحدر أمّي من عائلة أندلسية، لكن منزل طفولتي ساده الطابع المكسيكي، وهو طابع تقليدي جدّاً، كانت فيه القضية الإسبانية حاضرة، وكان جدّي لأبي ليبراليّاً، وكان أبي ليبراليّاً أيضاً، قبل أن يصبح ثوريّاً. كانا معاديَيْن للنزعة الإسبانية، لكنهما كانا يقرأان الأدباء الإسبان بنهم، وبفضلهما قرأت «Galdos»، وأنا مازلت يافعاً. إن بعضاً من شخصيّات «مشاهد وطنيّة» ما يزال قدوة أخلاقية بالنسبة إليّ؛ عنيت قدوة إشكالية. أذكر، على سبيل المثال، «مونسلود-Monsalud». هل تذكره؟

نعم، نعم، أذكر سالبدور مونسلود.

- إنه شخصية إشكالية، وطنيّ مُفَرْنَسٌ، سعى لإنقاذ إسبانيا بواسطة الفلسفة الخارجية، وبواسطة الديموقراطية... علاوةً على ذلك، كنت قرأت الشعراء الإسبان، وقرأت، أيضاً، الكثير من المسرح: لوبي، كالدرون، ألاركون، والرومانسيين، ولارا. كانت لجدّي خزانة مهمّة تذكّر، جيّداً، بتاريخ عائلتي، ولم تكن لتمتدّ إلى ما وراء 1900، فهي لم تكن تحوي كتباً حديثة. وحين كان عليّ أن أُحَضِّرَ للباكالوريا، أدركت نواقصي، فأسرعت لقراءة الشعراء الإسبان الجدد. لقد كان تطوُّرنا طريفاً جدّاً، إذ لم نبدأ -أوّلاً- بقراءة ماتشادو، وخوان رامون خيمينث، و-ثانياً- لوركا، ورافائيل ألبيرتي، بل قرأنا بالعكس.



تصريح صحفي لأكتافيو باث بعد فوزه بجائزة نوبل للأدب (1990) ▲



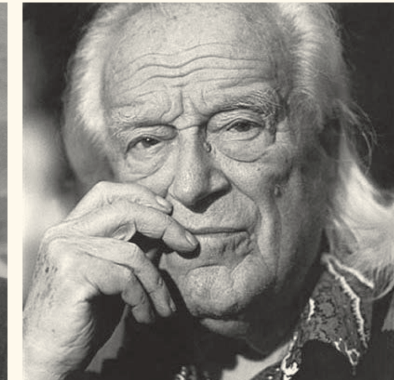
مع بورخيس ▲

الشرق، (عنيت الهند)، مع الرومانسيين. لقد أبدى «غوته»، أكثر من مرّة، إعجابه بـ«Sakuntala»، وهي مسرحية لـ«Kalidassa»، كما كان «ف. شليغل» من أوائل من اهتمّوا بالفلسفة والشعر الهنديَّيْن. إن الرومانسية، التي تُعَدّ أصل الآداب الحديثة في أوربا وأميركا، خضعت، منذ بداياتها، لتأثيرات شرقية؛ من هنا يرث شعراء حركة «بيت» تقليداً يعود إلى نهاية القرن الثامن عشر. مع ذلك، كانت حركة «بيت» أكثر أهمِّيَّةً من الوجهة الأخلاقية، والوجهة التاريخية، لا الوجهة الشعرية. ومهما كانت موهبة العديد من شعراء حركة «بيت»، فإن أيّاً منهم لم يجترح ممارسة شعرية جديدة. إن أعمالهم لا تشكّل قطيعة أو بداية، مثلما كانت، في زمنهم، أعمال «باوند» و«كومينج» أو «إليوت»، فهم حريّون بأن يُعَدُّوا محافظين، لأنهم جيل لم يغيِّر اللّغة ولم يغيِّر الشعر، إنهم -ببساطة- واصلوا تقليداً. فعلى سبيل المثال، تُعتَبر أفكار «كيرواك - Kerouac» عن الكتابة العفوية صيغة من الكتابة الآليّة عند السورياليِّين. نبعت أهمِّيّة حركة «بيتنيك -Beat-nik»، في تاريخ أميركا، لسببين؛ الأوّل هو أن بعض كُتّاب جيل الغضب كانت لهم موهبة كبيرة، والثاني هو أنهم خُدِموا من قبل.

خدمتهم هيمنة الولايات المتَّحدة؟

- بالتأكيد. من جهة أخرى، نحن نجد، لدى كاتب مثل «ثيرنودا Cernuda»، موضوعة الجسد بوصفها تمرُّداً حقيقياً؛ حقيقة الجسد في مقابل حقيقة الروح، لكنه كان تمرُّداً خافتاً ينحصر

حين أطلعت «ألبرتي» على قصائدي، قال لي: «ولكنه ليس شعراً اجتماعياً»، و-بالمقابل- كان هذا الشعر ذاتيّاً. يا لها من كلمة كريهة: (ذاتيّ)!، ولكنه كان شعراً يجسّد ما كانه؛ أي ما هو ذاتيّ، ثم قال «ألبرتي»: «ليس هذا الشعر شعراً ثوريّاً، بالمدلول السياسي، بيد أن «أكتابيو» هو الشاعر الوحيد الذي يسعى إلى تغيير اللّغة»


رافائيل ألبرتي ▲


بابلو نيرودا ▲

من الأحسن أنكم بدأتم بجيل 27.

- لقد قرأت، في البداية، مختارات «Gerardo Diego». حين نزل هذا الكتاب الشهير، إلى المكتبات، أسرعنا لتحصيله، وكنّا معجبين بلوركا، وساليناس، وغيين، وألتولاكيري.

أتدري أن الإسبان طفقوا يكتشفون، من جديد، «خوان لاريا-Juan Larrea»، أحد شعراء مختارات «جيراردو دييغو»؟

- إن هذا مهمّ.

لقد تَمَّ نشر «نسخة سماوية» في إسبانيا، وكذلك نشر مجموع نتاجه الشعري في طبعة مزدوجة، مع ترجمة للقصائد الفرنسية.

- إن القسم الأكبر من نتاج « لاريا» كان بالفرنسية، أليس كذلك؟

بلى. إن القسم الأعظم من قصائده مكتوب بالفرنسية. و-بالمقابل- كتب النصوص النثرية بالإسبانية. إن «لاريا» شاعر إسباني يكتب، أساساً، بالفرنسية.

- إنه ظاهرة مماثلة لظاهرة شاعر بيروفي، لست أدري إذا ما كان الإسبانيون - الأميركيون قد اكتشفوه؛ إنه Cesar Moro. هل تعرفه؟ إنه شاعر مُجيد.

نعم. لقد كان أستاذاً للفرنسية، وكتب قصائده بالفرنسية، أليس كذلك؟

- لقد عاش «سيزار مورو» سنوات عديدة في المكسيك، وكان صديقاً حميماً لـxavier Villaurrutia، وهو شاعر قليل الشهرة في إسبانيا، وحتى في أميركا. و-مع ذلك- كتب «بيورّوتيا» قصائد عُدّت من عيون الشعر في عصره، لم يؤثّر شعره في شعر «مورو»، لكن -بفضله- عاد الشاعر البيروفي مورو، قليلاً، إلى العالم الإسباني. أمّا فيما يخصّني، فقد حصل العكس؛ إذ فتح لي «بيورّوتيا» أبواب الشعر الفرنسي الحديث، من Supervielle إلى شعر «إيلوار»، وشعر السورياليين. (...). إن أوّل شاعر إسباني عرفته، شخصيّاً، هو «رافائيل ألبرتي»، حين جاء إلى المكسيك، عام 1934، وكانت المرّة الأولى التي كنت أرى فيها شاعراً يقرأ قصائده أمام الجمهور، وكنت مسحوراً به. سبق لألبرتي أن كان عضواً في الحزب الشيوعي الإسباني، وكان يزور أميركا في إطار حملة دعائية، كما بدا لي. ألقى عدّة محاضرات، وقرأ قصائده أمام الجمهور. لا أتذكَّر المحاضرات، بيد أن القصائد أعجبتني، فقد كانت كشفاً أكبر بالنسبة إليَّ. وبعد ظهوره أمام الجمهور، حدث أن التقينا، ومكثنا نتحدَّث حتى الثالثة أو الرابعة صباحاً، على الطريقة الإسبانية (في أثناء السهرات). وفي إحدى هذه الليالي، قرأنا عليه - نحن الذين نرافقه - قصائدنا، وكم كان كريماً معنا! لقد كنّا جميعاً يساريِّين، لكنني، أنا، في هذه الفترة، كنت أشعر، مسبقاً، ببعض الاحتراز إزاء الشعر السياسي، وإزاء الأدب المسمّى، فيما بعد، بـ«الملتزم». كان «ألبرتي»، في ذلك الزمن (عام 1934)، يكتب شعراً سياسياً. إنه زمن ديوانه «تعليمات»؛ هذا الكتاب الصغير الذي يجزم فيه بأن الشعر ينبغي أن يخدم الحزب الشيوعي، وهو موقف شبيه بموقف «لوي أراغون» في فرنسا. وحين أطلعت «ألبرتي» على قصائدي، قال لي: «ولكنه ليس شعراً اجتماعياً»، و-بالمقابل- كان هذا الشعر ذاتياً. يا لها من كلمة كريهة: (ذاتيّ)!، ولكنه كان شعراً يجسِّد ما كانه؛ أي ما هو ذاتيّ، ثم قال «ألبرتي»: «ليس هذا الشعر شعراً ثوريّاً، بالمدلول السياسي، بيد أن «أكتابيو» هو الشاعر الوحيد الذي يسعى إلى تغيير اللّغة»، ولشدّ ما فتنتني عبارة «ألبرتي» هذه!.

يشكِّل بابيخو، ونيرودا عالمين وأسطورتَيْن وحقيقتَيْن. كانت صداقتي لبابيخو، قصيرة؛ إذ مات في العام الموالي، علاوة على أني لم ألتقِ به سوى بضعة أسابيع، أسهبنا، خلالها، في الحديث. لقد كان شخصاً احتمل صروف المعاناة ومرارة الحياة، بما فيها المعاناة السياسية

وستكون هذه العبارة تشجيعاً كبير لك.

- بالتأكيد، وبعد سنوات خلت، تعرَّفت إلى شاعر إسباني آخر هو «ليون فليبي»، وقد أحببته كثيراً، وأهديت له قصيدة، لكن علاقتي به كانت مختلفة؛ لكوني لم أكن، البتّة، على وفاق معه من الناحية الشعرية. إن ما كان يهمّني أكثر، لدى «ليون فيليبي»، هو موقفه إزاء العالم والمجتمع.

كيف سنحت لك الفرصة للذهاب إلى إسبانيا، خلال سنوات الحرب الأهلية الإسبانية المأساوية؟

- كنت كتبت بعض القصائد السياسية الساذجة لفائدة إسبانيا، وكنت من الحماسة بحيث وددت أن أتطوَّع في الحرب، لكن الأمر كان صعباً. ولست أدري كيف قرأ بعض الشعراء، من إسبانيا ومن أميركا اللاتينية، نصوصي، فدعوني إلى مؤتمر الكتاب. فأنا لم أكن منتمياً إلى جمعية الكُتّاب المعادين للفاشية في المكسيك؛ وذلك بسبب ما كابدت من متاعب مع رهط من الكُتّاب والرسّامين الذين كانوا يتقيَّدون -حرفيّاً- بتوجيهات الحزب الشيوعي، إذ سرعان ما اتُّهمت بأن هواي تروتسكيّ؛ وهو ما كان أمراً غبياً. صحيح أنني، فيما بعد، تعاطفت مع الأممية الرابعة، لكن هذا الاتِّهام، في ذلك التاريخ، كان غير معقول. في الواقع، كان يشقّ عليّ قبول مذهب الواقعية الاشتراكية.. كان هذا يثير نفوري، ويبدو لي باعثاً على موت الفنّ. لقد سافرت إلى إسبانيا، بالرغم من معارضة هذه الجماعة، ولم تكن مفاجأة لي، في أثناء وصولي باريس، أن أجد «بابلو نيرودا» في انتظاري على الرصيف.

هل كنت تعرفه؟

- لا. أنا شديد الإعجاب به، وكنت بعثت له بكتابي الأوَّل. كان، مع «بابلو نيرودا»، شخص آخر لم يسبق لي، البتّة، أن رأيته، لأننا لم نكن، أبداً، على وفاق سياسي، باستثناء الفترة التي كنت فيها قريباً من الشيوعيِّين... كان هذا الشخص الآخر هو «لوي أراغون» الذي كان، بمعيّة «بابلو نيرودا»، ينتظران،

أوّل شاعر إسباني عرفته، شخصيّاً، هو «رافائيل ألبرتي»، حين جاء إلى المكسيك، عام 1934، وكانت المرّة الأولى التي كنت أرى فيها شاعراً يقرأ قصائده أمام الجمهور، وكنت مسحوراً به

على الرصيف، جماعة من الكُتّاب الأميركيين اللاتينيين: Juan Marinello، و Carlos Pellicer، وآخرين... إن رؤية «نيرودا» تؤثر فيّ أكثر ممّا تؤثر فيّ رؤية «أراغون»، وهذا أمر طبيعي، أليس كذلك؟ لقد كان «نيرودا»، في اعتقادي، المهدِّم الأكبر للشعر الإسباني، والمؤسِّس الأكبر له. صحيح أن شعراء آخرين وأعمالاً أخرى كانت تنال إعجابنا؛ ففي هذه الفترة كان «ألكسندري» قد نشر «الهدم أو الحبّ» كما نشر «ألبرتي» كتاباً رائعاً جدّاً لا يذكر إلّا لماماً، حتى في أيّامنا هذه؛ عنيت «أيمانٍ وإقامات»، لكن كتاب «إقامة في الأرض» لنيرودا، كان أرخبيلاً آبداً، و-بدقّة أكبر- كان قارّة حقيقية تنبجس من الأعماق: كانت صورة «نيرودا»..

أسطورية!

- أسطورة تولد من المحيط، حوتٌ جذّاب من الأعماق. التقيت، في المساء ذاته، بالقطب المناقض «بابيخو - Vallejo». قبالة «نيرودا»، وكان لديّ انطباع بأنني قبالة عَلَم سامق، أو أمام حيوان ما قبل عصر الطوفان، يبعث فيّ فكرة وإحساس «الغرابة المقلقة». أمّا قبالة «بابيخو»، فأحسست بحنان عارم. لقد كان حبّي لنيرودا موضوع إعجاب، أمّا حبي الذي كنت أكنّه، بالطبع، لبابيخو، فكان مزيجاً من الإعجاب المفعم بالأخوّة. ثمّة نزعة إنسانية عند «بابيخو»، لا نجدها عند «نيرودا». إن ما يهمّني، لدى نيرودا، هو جانبه الكوني، أي ما يوجد وراء جانبه الإنساني، فالبعد الإنساني، في نيرودا، قليل الأهمِّيّة (إذا ما طرحنا، جانباً، البعد الإيروسي فيه، لكن إيروسيَّته ذات صلة، كذلك، بالعوالم الأخرى). بالمقابل، إن ما يُعتدّ به، عند بابيخو، هو الإنسان؛ الضحيّة، الشهيد، الخلاسي، الهندي، الهجين، متسكِّع المدينة. يشكِّل بابيخو، ونيرودا عالمين وأسطورتَيْن وحقيقتَيْن. كانت صداقتي لبابيخو، قصيرة؛ إذ مات في العام الموالي، علاوةً على أني لم ألتقِ به سوى بضعة أسابيع، أسهبنا، خلالها، في الحديث. لقد كان شخصاً احتمل صروف المعاناة ومرارة الحياة، بما فيها المعاناة السياسية.

لقد خَبِر المأساة الإسبانية، في جسده، أعظم خبرة!

- صحيح. كان إحساسه بالمأساة الإسبانية عظيماً. بعد باريس، وجدتني في برشلونة، ومنها انتقلنا إلى بلنسية، وكان لي، في بلنسية، لقاءات أخرى مرموقة. التقيت، أوّلاً، بـ«بيثنتي ويدوبرو - Vicente huidobro». وإنه لمؤسف أن نكون قد تبادلنا حديثاً قصيراً، إذ كان ثمّة خلق كثير، وإني لأقرّ بأن معرفتي به كانت ناقصة. وبعد مضيّ سنوات كثيرة، قرأته بعناية وشغف، وكم كنت أودّ أن أراه ثانية!، لكن الأوان قد فات، وأخيراً، عرفت، في الفترة نفسها، الشعراء الثلاثة الكبار في أميركا: نيرودا، وبابيخو، وويدوربو. ولم يكن هذا كلّ شيء؛ ففي بلنسية، وفي اليوم ذاته الذي تعرَّفت فيه إلى «ويدوربو» في رابطة المثقّفين للدفاع عن الثّقافة، لمحت شابّاً بالقرب من آلة بيانو، فاستمعت إليه، لأن هذا الشاب كان يغنّي، وكان يغنّي جيّداً، ولم يكن هذا الشابّ سوى «ميغيل هرنانديث». تحدَّثت طويلاً، في هذا اليوم، مع «ميغيل هيرنانديث»، ومع شاب آخر تعرَّفت إليه في اللحظة نفسها، هو Arturo Serrano Plaja.

هل كنت ذا معرفة بالنتاج الشعري لـ«ميغيل هرنانديث»؟

- نعم، لكن بشكل ناقص، وعرفته، بصورة أفضل، في إسبانيا، مثلما عرفت، كذلك، أعمال «ثيرنودا»، لأنني استطعت أن أقرأ الطبعة الأولى لـ«الواقع والرغبة» قبل أن تصل إلى المكسيك. لقد كانت قراءتي لـ«الواقع والرغبة»، في أوج الحرب الإسبانية، حاسمة، لكوني أنصتّ، في هذا الجوّ المفعم بالحرائق والكفاح، إلى صوت ذاتي، بعمق، يسير فيه الهدم الأخلاقي متساوياً مع الهدم الشعري. إنه عمل شعري، يصعب فيه تمييز الثورة الاجتماعية عن الثورة الشعرية، يذهب الشاعر فيه إلى الماوراء، وبمقدورنا القول إنه يتجاوز الكفاح الثوري، ويكشف لي عن عالم آخر. اقتنعت بأنه كان ينطوي على تمرُّد أكثر سرِّيّةً، وأكثر عمقاً. وهذا التمرُّد، تحديداً، هو ما تحدَّثنا عنه قبل قليل؛ إنه تمرُّد الجسد. ■ **ترجمة: محمد الفحايم**

هوامش

1 - Solo a dos voces, Octavio Paz / Julián Ríos, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México D.F. (1999)

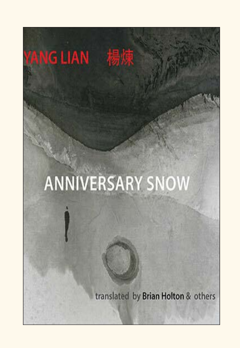
يانغ ليان..

حُرّ مثل الشبح

رغم معرفتي بأنه من أهمّ شعراء الصين، جعلتني ملامح «يانغ ليان» أشعر بأن عليه أن يمسك، بين يديه، بالقوس بدلاً من القلم؛ فهو رجل مديد القامة ذو شعر طويل، وقد تحدَّدت ملامحه بوضوح.. يعشق الحرّيّة، ويهوى الملابس الصينية التقليدية، وقد ورث هذه السمات من جدَّته، التي تعود أصولها إلى أصول منغولية. وقد غزت كلمات قصائده الشمال، ووصفه الشاعر الأميركي جورج هربرت، قائلاً: «يانغ ليان يحمل سيف الساموراي».

«حُرّ مثل الشبح»؛ هكذا وصفته حينما قابلته، فإذا كان الشخص لا يخشى الموت، فهو يتحلّى بهذا القدر من الحرّيّة. ما يكتبه «يانغ ليان» يشبه أحاديث الأشباح، لكن لغته الشاعرية العذبة لا تخيف القرّاء، بل تمسّ شغاف قلوبهم؛ فهو يكتب عن الحياة، وعن الموت، وعن العودة إلى الحياة، يقول: أنا مستنسَخ من الشاعر دوفو، فقد كتب الشعر طيلة ثلاثين عاماً، وكان مثل الشبح يتجوَّل في العالم: يفارق، ويحوم، ويأتي، ويعود، وفي كلّ مرّة يموت ويُبعَث من جديد.. سكن في غرفة صغيرة، في بيت في «بكين» يسمّى: (بيت الأشباح)، وكتب مجموعتَيْن شعريَّتَيْن هما: «حوار الاشباح»، و«جرّة الرماد المحترق».

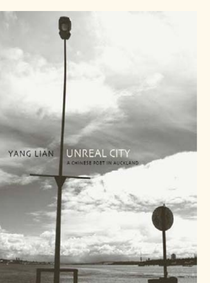
لكني أظنّ أنه لم يمتلك الحرّيّة التي بدا ظاهريّاً أنه يملكها.. الحرّيّة، والتقيُّد، وهذا النوع من الشدّ والجذب.. كلّه قد ألهم الروح الشعرية للشاعر.



استخدمتَ البيت الشعري «أتطلَّع إلى خروجي خارج الحدود» لوصف التنقُّل لمدّة ثلاثين عاماً. فزتَ بالعديد من الجوائز العالمية، وبعد خروجك إلى العالمية، صرت محلّ رصد وسائل الإعلام. وفي مارس، هذا العام، فزت بجائزة «تيان دوه» للشعر الطويل، حيث أقيم حفل توزيع الجوائز في بيت «لانتينغ يوشو»، ويقال إنه البيت الذي نشأت به منذ الصغر.. هل يذكّرك هذا البيت بنقطة انطلاقك إلى العالمية؟ إنه بيت جميل، ويدفعنى للسؤال عن شكل الأسرة التى نشأت بها؟

- هذا البيت هو بيت المربِّية القديمة، فمنذ أن جئت إلى الدنيا، وأنا أرى هذه المربِّية في بيتنا، وكانت تعتني بشقيقتي الكبرى، وبأخي الصغير، وبي. وفي أثناء الثورة الثّقافيّة، أرسلَنا والدي إلى مدرسة السابع من مايو، وعشنا، أنا وأخي الصغير، ثلاث سنوات في بيت المربِّية. خلال هذه السنوات، تركت الحياة داخل الحرم الجامعي (كان والدي أستاذاً جامعيّاً) واندمجت في الحياة الأصيلة لبكّين، وتحدَّثت بلهجة بكّين.. ويرتبط هذا المكان بالصين، إلى درجة كبيرة.

تُلخِّص جملة «أتطلَّع لأبحر خارج الصين» تجربتي في الخارج، وحياتي، وكتاباتي الإبداعية؛ فقد وقفت على شاطئ البحر أتطلَّع إلى الخروج من هنا، وأحوِّل مساري في الحياة إلى رحلة روحية داخلية. وبما أنني كنت أقف على الشاطئ وأتطلَّع إلى البعيد، فلم أكن أتمنّى أن أقف على شاطئ، فحسب، بل كنت أتمنّى سبر أغوار الثّقافة وواقع الصين. واخترت أن يقام حفل توزيع الجوائز في بيت المربِّية؛ لأن تاريخ طفولتي مع المربِّية هو أكثر الفترات التاريخية والثّقافيّة التي شهدتها الصين في القرن العشرين،اضطراباً. وأرحّب بأن يذهب الجميع، ليلقوا نظرة على هذا البيت الذي تحوَّل، الآن، إلى مطعم فاخر يسمّى «لانتين يوشو»، وقد تأثَّرت كثيراً حينما رأيت أن الهيكل العامّ للبيت لم يتغيَّر، وعند بدء مراسم توزيع الجوائز جلست، خصوصاً، عند أبعد غرفة ناحية الجنوب، وكانت غرفة المربِّية، والمكان الذي جلست به، أنا والرسام «شانغ يانغ»، عند توزيع الجوائز، كان طرف فراشها.



تُمنَح هذه الجائزة إلى القصيدة الثلاثية الطويلة المكثَّفة، وقد ارتكزت هذه القصيدة على جيلي، وعلى المكان الذي تتأصَّل به جذور الثّقافة الصينية التقليدية.

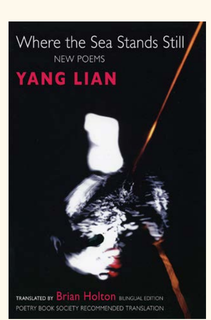
غادرت بيتك.. ثم بدأت رحلة الترحال. وقلت إن ثلاثين عاماً من الإبداع الشعري هي ترحالك في العالم، وهي مغادرتك، وعودتك، وموتك، وعودتك إلى الحياة مرّة تلو المرّة؛ فما التجارب الإنسانية التي خلفت وراءها مشاعر الترحال؟ وماذا يعني الموت لك؟ وماذا تعني لك الحياة؟ ولماذا تشبّه نفسك بشبح؟

- منذ بداية شعر الغموض، بات جيلنا من الشعراء مؤسّس الشعر الصيني المعاصر، منذ ثلاثين عاماً حتى الآن، وخلال هذه السنوات، عدت إلى الأماكن التي ذهبت إليها في الماضي. كانت الصين البلد الأوَّل الذي غادرته، والآن أعود إليها مرّة أخرى، ثم أستراليا وألمانيا والولايات المتَّحدة الأميركية وإيطاليا وطوكيو، ولم أذهب إلى هذه البلدان مرّة واحدة، فحسب. وبعد مرور سنوات عدت إلى موطني، وحينما التقيت بأصدقاء العمر المنقضي، شعرت بسعادة كبيرة، و-من ناحية أخرى- شعرت بتقلُّبات الحياة.. أشعر بأنني شبح شارد في هذا العالم، لا يكفّ عن الانتقال من حياة إلى حياة، وخلال هذه الحيوات أبدعت بعض الأعمال الجديدة، لكن دائماً ما أشعر بشيء من الغربة بين الأماكن القديمة، وأصدقاء الزمن الفائت.

كانت وفاة أمّي هي نقطة انطلاق أساسية في حياتي، ويمكن القول إن حياتي الإبداعية انبثقت من هذه التجربة الأليمة. رَحَلت أمّي في عام 1967 وكان العام الأخير من الثورة الثّقافيّة الصينية الثانية. بوفاة أمّي، لم أشهد تجربة وفاة أحد أفراد عائلتي، فحسب، بل شهدت أكثر تجارب الموت عمقاً داخل المجتمع الصيني، والحياة الثّقافيّة، فقد مات الكثير من الأشخاص خلال أحداث الثورة الثّقافيّة، وتأصَّلت ذكرياتها الأليمة في روحي، عميقاً، وظهرت في حياتي ومسيرتي الإبداعية كشعور بالهجرة والارتحال.

لكن، لا يمكن، خلال عملية الارتحال، أن ننسى أنني غادرت وطني، ثم عدت ثانيةً إليه، فقد شهدنا الثورة الثّقافيّة والتأثيرات الثّقافيّة في الثمانينات، والتطوُّرات الاقتصادية

«الشعر هو فنار تَمّ بناؤه من أكثر مناطق التفكير حساسيّةً، وهو يضع في اعتباره الترتيب الواقعي، والثقافي، وفي رحاب الشعر ينضج الناس، ويصبحون هم قاعدة الفنار»



الهائلة خلال التسعينات، وحرب العراق وما يسمّى، الآن، بالعولمة. وبالنسبة إليَّ، أنا أرى العالم مثل شبح لا يكفّ عن التجوال، ولكن خلال عملية التجوال لا يتقدَّم إلى الأمام، بل يتراجع أكثر إلى الوراء. والشيء الوحيد، في تجوالي، هو تجوال العالم، فإن كنت أنا مثل الشبح، أو كان العالم هو الذي يشبه الشبح، ففي النهاية تحوَّلت التجربة إلى قصائد قد نظمتها، وفي هذه القصائد لا يتغيَّر مفهوم الموت، أو يصبح بسيطاً، بل يتعمَّق ويتأصَّل باستمرار؛ وهذا يجعلني أشعر أن الوجهة الأخيرة لمصير هذا الشبح الشارد، تكمن في قصائدنا.

ذكرت أن الشعر يكتب عن الدمار من أجل إعادة البناء، من جديد، لكن هناك من يقول إن الشعر قد مات، وكذلك الأدب. يتحدَّث الكثير من أبناء الشعب الصيني، طوال العام، عن الشعر، ويذهبون في يوم ميلاد الشاعر «خاي زي» إلى قبره، لإحياء ذكرى موته، وإلى بيته والمكان الذي شنق نفسه فيه. إذا قلنا إن الشعر قد مات، فهل ترى أنه بالإمكان إحياءه؟

- في عام 1988، قبل أن أغادر بلدي، كتبت قصيدة «ولادتي الحقيقية في شكل الموت»، وكانت الصين، وقتها، تشهد حالة من الولادة الجديدة بعد الموت، وشهدت تغيُّرات كبيرة خلال ثلاثين عاماً، من الثورة الثّقافيّة حتى الآن. وفي الثمانينات، لم يكن الشعر هو محور الثّقافة، فحسب، بل كان محور اهتمام الثّقافة بأسرها، وقد وقف الشعراء في بؤرة الضوء الاجتماعي، وتحوَّلَ الشعر إلى أحداث وحركة.. ويبدو أن موت «قوتشنغ»، و«خاي زي» يوقظ ذكرى الشعر بطريقة مؤلمة. ربَّما أكون سعيد الحظّ لأنني ما زلت على قيد الحياة، و-في الوقت نفسه- أشعر أن آلام الموت هي التي شكَّلت الشعر، منذ القدم حتى الوقت الحاضر. يخلِّد عيد قوارب التنّين ذكرى وفاة الشاعر «تشو يوان» الذي ألقى بنفسه في النهر، وموت الشاعر «دوفو»، وكذلك «قوتشنغ» الذي توفِّي في الغربة، ثم انتحار «خاي زي» الذي فاق كلّ آلام الموت. والأحوال نفسها كانت في البلدان الأجنبية، حيث توفِّي «دان دينغ» في المنفى.. كلّ هؤلاء الشعراء يمكن اتِّخاذهم رموزاً لإظهار هذه المصائر المأساوية، فالشاعر لم ينتمِ إلى هذا العصر، من خلال اقتسام لحظات السعادة والفَرح، بل بمشاركته في مواجهة التحدِّيات ومساءلته لما يحدث حوله، حتى وإن كان ذلك سيجعل منه ضحيّة عصره. ومن حيث هذا المعنى، لا يمكن للموت والحياة أن ينفصلا، فالموت يعزِّز من قيمة الحياة.. وهؤلاء الذين يزعمون أن الشعر قد مات، ربَّما، هم أنفسهم يجهلون ما هو الشعر. عادةً، يفهم الناس أن الشعر يكون حيّاً طالما تعرضه وسائل الإعلام. في البداية، كلّ ما كتبته من قصائد لم يخرج إلى النور... وكلّ القصائد التي عرَّفَت فيما بعد، بالشعر الصيني المعاصر، والتي لقيت حقّ النشر، دوليّاً ظلت حبيسة الأدراج...

يُعَدّ عصر الثمانينات العصر الذي بلغ ذروته في الشعر: كتب الكثير من الشعراء القصائد، وزاد عدد قرّاء الشعر، و-رغم ذلك- قلما نجد أعمالاً شعرية بارزة أو تجارب تشكّل قيم حركة شعرية جماعية.. من وجهة نظرك، أيّ العصور هو أفضل عصور الشعر؟

- لا أعتقد أن هناك أفضل عصور الشعر أو أسوأها. وبالنسبة إلى القيم الشعرية، هي موجودة، في كلّ عصر أو حركة؛ لأن القيم الشعرية، بطبيعتها، بسيطة ونقيّة... في أوائل الثمانينيات، واجهنا حالة من الفقر الثقافي، والفقر اللغوي، وكلّ ما كان يتردّد هو مجرّد شعارات وخطابات رنّانة، اختفى فيها الشعر؛ لذلك أثّرت خطواتنا الأولى في طريق الثّقافة والأدب، وانتبهت إلينا الجماهير، وسرعان ما ذاع صيتنا. لكن، عادةً ما تكون الخطوات الأولى يسيرة؛ لكن الصعوبة تكمن في مواصلة السير، والمضيّ قُدُماً بعد الخطوة الأولى. قد نظمنا الشعر لأكثر من ثلاثين عاماً، منتهجين طريقة إبداعية متماسكة سهلة إلى نحو ما، لكن من الصعب ابتكار قوالب شعرية جديدة، ومن الأصعب التوصُّل إلى مفاهيم إبداعية بشأن الإبداع الشعري والكتابة الشعرية. وصارت تحدِّيات هذا العصر أكبر ممّا كان. بالنسبة إليَّ، لديَّ عشرات الأعمال الشعرية تستوجب عدم التكرار، وهذا تحدٍّ صعب للغاية.

أنت، دائماً، في تحدٍّ مع الذات، وتجرِّب كلّ ما هو جديد في الشعر، فما الجديد في الديوان الأخير «تساؤلات حول الوحش»؟

- يقولون إن عدد قصائد الشعر الصيني المعاصر قد بلغ عشرة آلاف قصيدة، وهو رقم مذهل، لكن يجب الاهتمام بالنضوج الشعري أيضاً. وباعتباري شاعراً صينياً، خلفيَّتي الثّقافيّة، كباقي الشعراء الصينيين، هي تقاليد الشعر التي تظهر جماليات الشعر الصيني، و-في الوقت نفسه- نحن نواجه تقاليد شعرية جديدة، ومصادر معاصرة، ويكمن التحدّي في أن نجمع بين التقاليد القديمة والتقاليد المعاصرة في قالب واحد. وهذا التحدّي اتَّسمت به مجموعة «تساؤلات حول الوحش»، من خلال تقديم نماذج شعرية ناضجة وقصيرة. ففي كلّ مجموعة شعرية لي تحمل مشروعاً فكرياً وفنِّيّاً معيَّناً، إذ ينبغي أن تسير، دائماً، إلى الأمام؛ لتفادي التكرار.

ظهرت في مقالاتك وأبحاثك كلمة (السوق) عدّة مرّات، فهل تعتقد أن هناك سوقاً للشعر؟ وهل يمكن الحديث عن هذا السوق؟

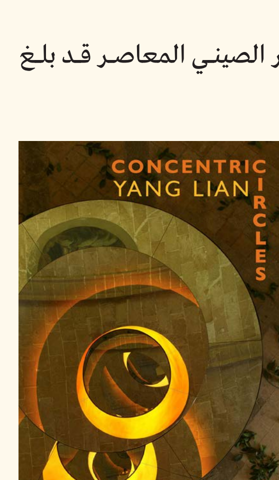
- هذا سؤال يبدو معقَّداً للغاية، ويبدو أن الجميع يعتقدون أن ما من علاقة بين الشعر والسوق، وأنا كنت أعتنق هذا الرأي، في البداية. يبدو أن السوق يرفض وجود الشعر، أو -ببساطة- لا يمكن بيع الشعر. لكن، حينما أفكِّر في الأمر، أجد أن الشعر هو من يرفض السوق المبتذل، فما زال، حتى الآن، شعر «تانغ» يُدرَّس في المدارس الابتدائية، وفي الجامعات يدرِّسون شعر «تشو يوان»، و«دان دينغ». وإذا لم يكن التسويق تسويقاً رفيع المستوى، فيمكن القول بأنه تسويق على المدى الطويل، حينما نكتب عملاً أدبياً ونضع أعيننا على سعر السوق، بل نرغب في توجيه السوق للعمل الإبداعي، فسنكتب أعمالاً أدبية رديئة المستوى، كي تلائم السوق، وستكون النتائج غير متوقَّعة، ولا يمكن التنبُّؤ بها.. إذا لم يتعقَّب الشعر معايير السوق السطحية، ولم يزد من التركيز على بنية الشعر وعمقه ومدى تأثيره، وعدم التوقُّف عن استكشاف معايير الجودة الذاتية، وكتابة الشعر في محاولات عميقة، والوصول إلى جماليات عالية مثل تجربة الثلاثمئة قصيدة، من شعر «تانغ»، حتى مع تغيُّرات السوق المستمرّة، فسيظلّ الشعر راسخاً مستقرّاً لا يتزحزح.

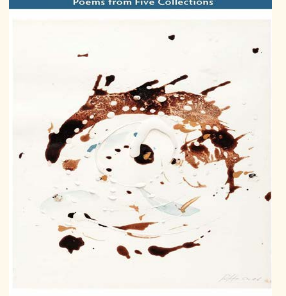
في عام 2003، نشرت لي دار نشر «شنغهاي للآداب والفنون» ثلاثة مجلَّدات شعرية، وكان سعرها، آنذاك، لا يتجاوز أكثر من أربعين يواناً، ومنذ وقت قريب، اشتراها أحد الأصدقاء من أحد المواقع الإلكترونية بما يعادل خمسمئة وثلاثين يواناً، أي بزيادة عشرة أضعاف السعر الأصلي، وكانت نسخة غير موقَّعة؛ وهذا يدفع القرّاء إلى الاحتفاظ بالكتب. وأرى أن الشعراء والفنّانين ينبغي أن يثقوا بالسوق، لا بأسعاره بل بالمعايير الفنّيّة.. وسواء أستخدمت التقاليد الصينية القديمة، بوصفها مرجعاً أو أستخدمت الأنماط الفكرية المعاصرة العالمية المختلفة، فأنا على يقين، في النهاية، بأن معايير الاختيار الجيّد ستكون في الاهتمام بعمق الأفكار والقدرة على الإبداع، ولن يتغيَّر الاهتمام بقيمة العمل الأدبي في صورته الأخيرة؛ لذا أنا لا أولي اهتماماً بهذا. وفي أثناء إلقاء الخطب العالمية، تتحلَّى خطاباتنا بالشجاعة، لأننا نمتلك الجرأة في الحديث عن معايير الحكم على العمل الإبداعي.

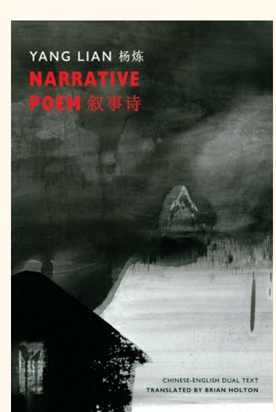
■ **حوار:** وانغ شو تشي (شبكة تينسنت الثّقافيّة)

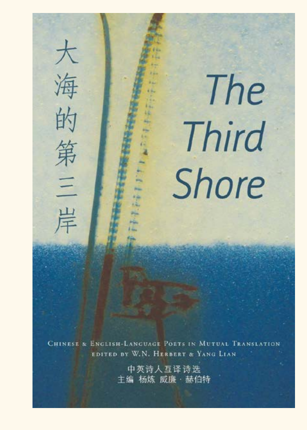
□ **ترجمة:** ميرا أحمد

لا أعتقد أن هناك أفضل عصور الشعر أو أسوأها. وبالنسبة إلى القيم الشعرية، هي موجودة، في كلّ عصر أو حركة؛ لأن القيم الشعرية، بطبيعتها، بسيطة ونقيّة... في أوائل الثمانينيات، واجهنا حالة من الفقر الثقافي، والفقر اللغوي، وكلّ ما كان يتردّد هو مجرّد شعارات وخطابات رنّانة، اختفى فيها الشعر











▲ نيكا غريغوريفنا توربينا

نيكا توربينا

حياة قصيرة..

نالت الشاعرة الروسية السوفييتية «نيكا غريغوريفنا توربينا .Nika Turbina» (1974 - 2000)، وهي طفلة لايتجاوز عمرها عشر سنوات، جائزة «الأسد الذهبي» في مهرجان الشعر، في مدينة فينيسيا (1985)، عن ديوانها الأوَّل «مُسَوَّدة». ولم يسبق لأيّة شاعرة روسية، قبلها، أن نالت هذه الجائزة العالمية، باستثناء مواطنتها الشاعرة الشهيرة «أنّا أخماتوفا»، حين كانت في سنّ متقدِّمة.

وأبيات، وإذا لم تقلها على الفور، بصوت عالٍ، وتلقي بها خارجاً، فإنها سوف تفيض عليها وتخنقها.

إن وجود هذا الصوت خرافة، وكذبة كبرى. وعلى مدار أكثر من ثلاثين عاماً، كان عشرات الملايين يؤمنون بهذه الأسطورة. في الواقع، لم يأتِ إلى «نيكا» أيّ صوت، بسبب اعتلال صحّتها، بشكل عامّ، وحالتها العقلية، بشكل خاصّ، ومعاناتها من الربو، فقد كانت تصرخ، أحياناً، بشكل مؤلم وتشنُّجي، آناء الليل، من الرؤى والتجارب التي تطاردها. هذه الكلمات والعبارات، كانت شبيهة بسطور من القصائد البيضاء.

وسرعان ما أدركت والدتها أنها قصائد حادّة، مؤثِّرة، طفولية، جادّة و«غير صبيانية»، ناضجة، ومأساوية.

كانت الصدمة هي أوَّل ردّة فعل للوالدة والجدّة، اللتين كانتا تجلسان إلى جانبها، ليلاً، في معظم الأحيان، بناءً على طلبها، وتسجِّلان ما كانت تقول.

حاول الأقارب مساعدة الفتاة قدرَ الإمكان: ذهبوا لزيارة العديد من الأطبّاء، لاستشارتهم وطلب المساعدة، حتى تنام «نيكا» جيّداً، ولا تكتب في الليل، غير أن الأطبّاء أصرّوا على علاج مرض الربو، فقط.

عَلِم الناس بِاسْم الشاعرة «نيكا توربينا»، عن طريق الكاتب الروسي السوفييتي «يوليان سيميونوف»، الذي قرأت

في الثانية والعشرين من عمرها، سقطت «نيكا توربينا» من شرفة الطابق الخامس؛ ما تسبَّب في كسور عظام الحوض والساعد والعمود الفقري، لكنها نجت من الموت، وخضعت لاثنتي عشرة عملية جراحية. وفي السابعة والعشرين من عمرها، سقطت «نيكا» مرّةً أخرى، من النافذة، ولم يكن بالإمكان إنقاذها هذه المرّة، وفقاً لأمِّها وجدَّتها. قالت «نيكا» ذات مرّة: «سأرحل عن عمر سبعة وعشرين عاماً، لكنني سأموت عشرات المرّات قبل ذلك». قد يكون موتها حادثاً لا انتحاراً؛ لأنها كانت تحبّ الجلوس على حافّة النافذة، معلَّقة الساقين. في سيرتها المختصرة الكثيرُ من البقع البيضاء، والمعلومات التي لم يتمّ التحقُّق منها.

وُلِدت الطفلة المعجزة، «نيكا توربينا» في مدينة يالطا، في شبه جزيرة القرم، وجمهورية أوكرانيا السوفييتية.

كانت والدتها «مايّا نيكانوركينا» فنّانة مشهورة، وكان جدّها «أناتولي نيكانوركين» كاتباً ومؤلّفاً للعديد من الكتب الشعرية.

كتبت «نيكا» أوَّل قصيدة لها بعنوان «القمر القرمزي»، عام 1981.

كانت الأسطورة، التي انتشرت، منذ البداية، من قِبَل الأقارب، أن «نيكا»، في طفولتها، سجَّلت آيات وأبيات عن طريق الإملاء، وادَّعت أنها كانت تتحدَّث مع الله، وفي الوقت نفسه كانت تسمع الصوت الذي يأتي إليها، ويتحوَّل إلى سطور من آيات

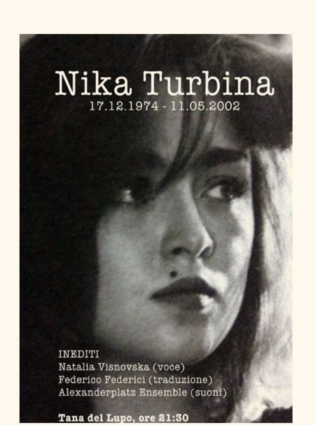
أمامه عدداً من قصائدها، بإلحاح من جدَّتها «ليودميلا فلاديميروفنا»، عندما كان مقيماً في فندق يالطا، الذي كانت الجدّة مشرفة عليه. صاح الكاتب: «عظيم!»، معجباً بأسلوب الأبيات الشعرية لفتاة صغيرة تبلغ من العمر سبع سنوات، وطلب من مراسل جريدة «كومسومولسكايا برافدا» كتابة مقالة عن هذه الطفلة المعجزة. ذاع صيت الشاعرة «نيكا توربينا» منذ ظهور قصائدها على صفحات «الحقيقة الكومسومولية»، يوم 6 مارس، 1983.

ثم دُعِيت الطفلة الشاعرة إلى موسكو، فكان خطابها الأوَّل في دار الكتاب، حيث التقت بالشاعر الشهير «يفغيني يفتوشينكو»، الذي أدخلَ الفتاة الأوساط الأدبيّة للعاصمة، بفضل دعمه لها.

كان عمر الفتاة تسع سنوات، فقط، عندما صدر ديوانها الأوَّل «مسوَّدة»، عام 1984، بتقديم الشاعر «يفغيني يفتوشينكو». وعلى الفور، نفدت نسخه الثلاثمئة ألف. وكان العنوان من اختيار الشاعر «يفغيني يفتوشينكو»، والكاتب «يوليان سيميونوف».

وبعد ديوانها الأوَّل، جاءت أعمال أخرى ثلاثة: «درجات إلى أعلى، درجات إلى أسفل» (1991)، ثم «لكي لا ننسى» (2004)، ثم «بدأت في رسم مصيري» (2011).

بحلول نهاية عام 1984، كانت نيكا، بالفعل، شاعرة سوفييتية شهيرة تشارك، باستمرار، في أمسيّات أدبية كثيرة. وقامت بجولات شعرية، داخل البلاد وخارجها. عندما بلغت «نيكا» الثالثة عشرة من عمرها، بدأ راعيها الشاعر «يفغيني يفتوشينكو» بالابتعاد عنها، وقد حزَّ ذلك في نفس «نيكا»، إلى حدّ كبير. فتغيَّرت الفتاة نفسها، وتغيَّر العالم المحيط بها، وعبَّرت عن احتجاجها على الخيانة غير المتوقَّعة. انتقلت الأسْرة إلى موسكو، حيث التحقت «نيكا» بمدرسة عاديّة.



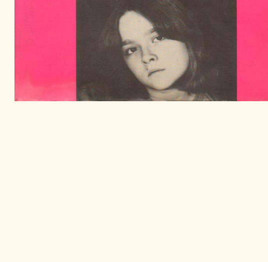
كتبت نيكا متنبِّئة:

لكن، اسمعي:

لا تتركيني وحدي..

سوف تتحوَّل

كلّ قصائدي إلى كارثة.



لن تجد «نيكا» لغة مشتركة للتفاهم مع الأسرة الجديدة، فتمرَّدت، وحاولت قطع أوردتها، ونظراً لأرقها وقلقها، ألقت بنفسها من النافذة. وفي سنّ الثالثة عشرة غادرت المنزل، واختارت العيش مستقلَّة عن أسرتها. وبعد سنوات من المجد والنجاح، وجدت الفتاة الشابّة نفسها وحيدة، بلا أمّ ولا جدّة.

في سنة 1999، تزوجت «نيكا»، البالغة من العمر ستة عشر ربيعاً، بطبيبها النفساني الإيطالي «سينيور جيوفاني» الذي قال، في مراسلاته مع أسرتها، إنه «عالج المرضى بقصائدها»، في عيادته بمدينة «لوزان» السويسرية. كان هذا الطبيب المعالج والزوج في السادسة والسبعين من عمره. وفي بلد أجنبي، مع طبيب كثير الغياب، لم تستطع الفتاة أن تحتمل إلّا سنة، عادت بعدها إلى موسكو. وفي سويسرا، حيث لا يهتمّ المجتمع الحديث بسيرتها كثيراً، أصيبت بالإدمان.

كانت لها طريقة خاصّة في الكتابة، قابلة للمقارنة، فقط، مع الأعمال العظيمة للشاعرة الشهيرة «آنّا أخماتوفا».

خلال دراستها في في معهد عموم روسيا للسينما، أصبحت «نيكا» صديقة حميمة لمدرِّستها المفضلة «أليونا غاليتش»، ابنة الشاعر والكاتب المسرحي «ألكسندر غاليتش».

كانت تحلم بأن تصير مديرة إنتاج، لكنها لم تتخرَّج في المعهد. في وقت لاحق، حاولت إثبات نفسها في مجال السينما، وأدَّت دور البطولة في فيلم روائي طويل، عنوانه: «كان هذا على شاطئ البحر» (1989)، للمخرجة «أيان شاخميلييفا». في هذه المرحلة، لم تقرأ الفتاة قصائدها أمام الجمهور، منذ فترة طويلة. وخلال التسعينيات، جرَّبت «نيكا» أن تكون منشِّطة إذاعية في إحدى قنوات موسكو، ثم عملت عارضة أزياء.

قبل وفاة «نيكا توربينا» بفترة وجيزة، تمكَّنت من إنتاج فيلم تأمُّلي حول الانتحار، عنوانه «حياة معارة» على خلفيّة مقابلتها مع «مارك روزوفسكي».

بعد ذلك، وحتى نهاية حياتها، عملت مع زوجها الممثِّل «ألكسندر ميرونوف»، في ضواحي موسكو، في استوديو مسرحي، وواصلت كتابة الشعر، وقد اشتكت من أن لا أحد يحتاج قصائدها بعد الآن.

في أثناء نقلها، بسيارة الإسعاف، حين سقوطها من النافذة، للمرّة الثانية، وهي في السابعة والعشرين من عمرها، حاولت الممرِّضة إعطاءها حقنة، فسحبت يدها، وقالت لها: «لا داعي لذلك»، وكانت هذه حملتها الأخيرة. ظروف وفاة «نيكا» غير معروفة. في يوم 11 مايو، 2002، كانت مع «ألكسندر ميرونوف» في زيارة صديقتها «إينا»، ثم خرج ألكسندر وإينا إلى المتجر، انتظرتهما «نيكا»، جالسةً على حافّة النافذة في الطابق الخامس، وهي تدلّي رجليها، كالعادة، وقد كان هذا الوضع مفضَّلاً لديها، ولم تكن تخشى العلوّ. حينئذ، شاهدها أحد المارّة، معلَّقة الساقين على النافذة، وسمع صراخها: ساشا، ساعدني، سأسقط الآن. حاول بعض الأشخاص تمديد جاكيت، لكن دون جدوى. فتوفِّيت في الطريق إلى المستشفى.

وبطلب أستاذتها وصديقتها «أليونا غاليتش»، وُضِع خطّ تحت سبب الوفاة، ولم يسجَّل على أنه انتحار، كي يقام لها القدّاس في الكنيسة؛ لذلك ظلّت الخانة الخاصّة بسبب الوفاة فارغة.

وجرت جنازة الشاعرة «نيكا توربينا» في 25 يونيو، 2002، أي بعد أربعين يوماً من الوفاة المأساوية. وبفضل جهود أستاذتها وصديقتها «أليونا»، دُفِنت رفاتها في مقبرة غانكوفو، وهي أكبر مقابر موسكو وأشهرها، إذ تضمّ مدافن شخصيات الرياضة والفنون، مثل ليف ياشين، وسيرغي يسينين، وبولات أكودجافا، وفلاديمير فيسوتسكي.

ولم يكن في وداعها الأخير غير صديقتها، وأستاذتها «أليونا غاليتش»، وشريكها الذي كان يعاني، هو الآخر، من مشاكل الإدمان. وكان والداها، يومئذٍ، في مسقط رأسها يالطا، ولم يتمكَّنا من الحضور بسبب قلّة المال.

قبل عام من وفاة «نيكا»، أنجز «أناتولي بوريسيوك» فيلماً وثائقياً بعنوان «نيكا توربينا: تاريخ الإقلاع»، ثم ذكر أن الجميع نسِيَ موهبتها وعبقريَّتها، قائلاً في حوار: «عمرها ستّة وعشرون سنة. كلّ حياتها أمامها، ويبدو الأمر كأنها عاشت -بالفعل، حتى النهاية تقريباً».

كانت حياة «نيكا توربينا» مثل قصيدتها؛ قصيرة و«مُسَوَّدة»، و«مُبَيَّضة» معاً، بحسب قولها: «حياتي، مُسَوَّدة..

كلّ نجاحاتي، وحظوظي العاثرة

ستبقى عليها
مثل صرخة ممزَّقة بطلقة ناريّة».

ترجمة الأشعار

ترجمة الأشعار إلى لغات أجنبية،
كعبور العميان الشارع؛
يبدو لهم، وهم يتلمّسون طريقهم،
أنهم ينقذون نفوسهم من المتاعب.
لغات أجنبية، خطوط عمياء...
إنهم بحاجة إلى دليل. وإلّا فلا طريق.
...
كم مرّة
ضبطت نظرات شزراء.
وكلمات جارحة
كالسهام،
تنغرز فيّ!
رجاءً،
اسمعوا: لا داعيَ
لتدمّروا فيّ
دقائق من أحلام الطفولة.
صغير جدّاً
يومي.
وأنا أريد الخير
للجميع!
حتى لأولئك الذين



(أميركا) Edward hopper

يصوِّبون إليّ.
...
أنا أُعَلِّم رجلاً صغيراً الكلام..
إنه مضحك وأخرق.
لكنني أعلّمه أن يسمع كلمات:
حقيقة، إيمان، سلام.
لا يمكن أن يتوقَّف الزمن.
قريباً جدّاً، سوف يركض هو نفسه على الدرج
والعالم كلّه سوف يكون له، فقط.
لذلك يجب أن أسرع.

مُسَوَّدة

حياتي مُسَوَّدة،
كلّ الحروف عليها أبراج فلكية...
محسوبة، مقدَّماً، كلّ الأيّام الماطرة.
حياتي مُسَوَّدة.
كلّ نجاحاتي، وحظوظي العاثرة،
ستبقى عليها
مثل صرخة ممزَّقة بطلقة ناريّة.

هي مصدر إلهامه

هي مصدر إلهامه..
دمعتها قصيدته.
فوق المدينة رعد، وهي خائفة...
يقول: كم هو رائع،
أن نرى مصيبة شخص آخر!
سوف أجد الطريق إلى مقطع شعري جديد.

درجات إلى الأعلى

درجات إلى الأعلى
درجات إلى الأسفل
يدوخ الرأس.
درجات إلى الأعلى
درجات إلى الأسفل
كم هي صغيرة حياتي!
لكني، لا أريد
أن أصدّق
أن الموت آتٍ إليّ،
أنني لن أرى، أبداً،
الثلج في يناير..
وفي الربيع
لن أقطف زهوراً،
ولن أجدل منها إكليلاً.

رجاءً..
لا كلامَ زائد.
لكن آمِنْ، فقط، أن اليوم سيأتي،
في الصباح، مرّة أخرى،
وسوف تَعُدّ، من جديد،
درجات إلى الأعلى
درجات إلى الأسفل،
وأنت تحلِّق فوقها.

انتظرْ..
سوف أشعل فانوساً
لإضاءة المنحدر،
الذي تتدحرج عليه،
في الظلام.

من أنا؟

بأيّ عيون أنظر إلى العالم؟:
الأصدقاء؟ العائلة؟ الوحوش؟ الأشجار؟ الطيور؟
بأي شفاه أمسك الندى؟:
بورقة ساقطة على الرصيف؟
بأيّ أيدٍ أحتضن العالم،
العاجز، للغاية، الهشّ؟
أنا أفقد صوتي في أصوات
الغابات، الحقول، الأمطار، العواصف الثلجية، الليالي...
إذن، من أنا؟
في أيّ شيء يجب أن أبحث عن نفسي؟
كيف أردّ على كلّ أصوات الطبيعة؟

ماذا سيبقى من بعدي؟

ماذا سيبقى من بعدي؟:
نور طيِّب من عيني، أم ظلام أبديّ؟
حفيف غابة، همس أمواج،
أم خطوة وحشية للحرب؟
هل يمكنني أن أضرم النار في منزلي؟
الحديقة، التي نمَتْ بمثل هذا العناء الشديد،
على سفوح الجبال الثلجية،
هل أدوس عليها، مثل لصّ جبان؟
الرعب المتجمِّد في أعين الناس،
هل سيكون طريقي الأبديّ؟
ألتفت إلى اليوم الماضي،
الحقيقة هناك، أمّ ظل الحقد؟
الكلّ يريد أن يترك أثراً نيِّراً.
فلماذا، إذن، هناك الكثير جدّاً
من المصائب السوداء؟
ماذا سيبقى من بعدك،
أيّتها الإنسانية،
منذ هذا اليوم؟

دمية

أنا، مثل دمية مكسورة:
في الصدر، نُسِيَ
إدخال القلب،
واستُغْنِيَ عنها
في زاوية قاتمة.
أنا، مثل دمية مكسورة،
أسمع، فقط، في الصباح،
حلماً هادئاً هامساً لي:
«نامي، يا عزيزتي، طويلاً، طويلاً..
سوف تطير السنوات..
وعندما تستيقظين،
سوف يرغب الناس، مرّة أخرى،
في أن يأخذوك بين أذرعهم،
ويهدهدوك، لمجرَّد اللعب،
وسوف ينبض قلبك...»
أنا، فقط، خائفة من الانتظار.

***

أبحث عن أصدقاء،
فقدتهم.
أبحث عن كلمات،
ذهبت مع الأصدقاء.
أبحث عن أيّام...
كم هرولت بسرعة،
في أثر
الذين ذهبوا بعيداً عني!

جفاف

يا له من جفاف في القصائد!
لكنني أريد أن أرتوي بالماء...
وأن أسكبه في السطور...
يا له من جفاف في الروح؛
حيث أصبحَ وجهك الحيّ
سراباً!
وحتى البحر،
هو شبيه برمال جافّة...
مثل هذا الجفاف في كلّ شيء
أحاط بنا معاً!

ولا يمكننا التحرُّر،
دون إحياء الكلمات الميِّتة.

منزل تحت الكستناء

(إلى يوليان سيميونوف)

على الطريق المتربة
دامي القدمين،
يمشي المسافر.
على الطريق المتربة،
تحت الشمس المحرقة
يمضي قُدُماً، وإلى الأمام.
يد منفردة
ألمٌ في العينين..
دموع الحزن
أم مجرَّد دمعة من الريح؟
لكنني أعرف
ما وراء البحر..
في بلد مجهول وسرّيّ،
هناك منزل تحت الكستناء.
أنا أمضي إلى هذا المنزل.

في أيّ شارع يسكن صديقي؟

في أيّ شارع يسكن صديقي؟
لا أتذكَّر، تماماً، إن كان اسمه
على ذلك المنزل
الذي جئت إليه أكثر من مرّة،
في ساعة مبكِّرة
ومتأخِّرة.
كان يستقبلني بابتهاج، هناك.
فقط، المصعد القديم المترنِّح،
كان يُرفَع حتى الطابق السادس
وينزل زاحفاً، إلى الأسفل،
وهو يبتسم ابتسامة ساخرة وحزينة.
في ذلك المنزل، كما أعتقد،
لم أكن منتظرة،
وإذا فُتِح الباب،
فهذا لأن إصبعي،
كان يحوِّل قرع الجرس إلى عواء حيوان.
وفي المدخل، كانت تُسمَع أصوات،
وكان ينبح كلب.
منحته حفلة للتبرُّك بالمسكن الجديد.
أصبح عجوزاً جدّاً،
ولم يتعرف إليَّ، أيضاً.



Edward hopper (أميركا) ▲

... كثيراً ما أتسكَّع في هذا الشارع،
لكن المنزل، الآن، لا أجده في أيّ مكان.

***

أريد أن أعيش سنة،
مثل لحظة.
أريد أن أحوِّل الوقت
إلى دقيقة.
أريد، أريد، أريد!
لكن، لماذا أرى
الأيادي مرفوعة في خوف؟
لا أريد
أن أعيش بهذه السرعة!
يصرخ الكوكب، مختنقاً.
عمري طويل،
وأحاول خلق الخير.
آه، يا ناس!
أرجو أن تنسوا العداوة،
وأن تتذكَّروا فرحة اللقاء.
دعوا الأنهار تهدر
بخرير الماء الصافي..
والمطر الطيِّب، فليمرّ
من هنا، وليس جانباً.
واللحظة،

فلتكن
لحظة للولادة،
لا للموت.

***

أنا مهرِّج.
أنا ذاهب لشراء خاتم الزواج.
ولمن أنا مخطوب؟
إن لم يكن..
فلبالونات ملوَّنة!.

***

تعبت من التنفُّس.. من الهموم،
والكلمات القديمة،
المحشوّة
بالخشب الجاف.
أحضرْ لي، فقط، عود ثقاب...
ألم تجد
كلمات جديدة عن الحبّ،
بعد أن غيَّرت الديكور،
والفساتين والرقصات؟

***

نعيش.. نتلوى من الألم.
لا مال.. نتلوّى من الخوف.
الحبّ.. سوف نكفّ عنه، فجأةً.
العمل.. سوف نُصرَف، فجأةً.
لا نستطيع النوم.. وبتعب لا يطاق،
نستقبل اليوم.

***

ظهر لديّ أصدقاء.
يبدو أنهم -جميعاً- على ما يرام:
جميلون، شجعان، أذكياء...
الكثير جدّاً من الأشياء.
ولكن، هل كانوا طيِّبين؟

***

اطلب الغفران
من الله، لنفسك..
ربَّما، سيصحو عقلك،
وتسرع إلى ضميرك.
ربَّما، ستجد البوابة،
تدقّ ويُفتَح لك...
ستقهر الاختيال،
وتفسح للأبطال المجال.
و، ربَّما، في يوم ما،
ستولد، من جديد، إنساناً.

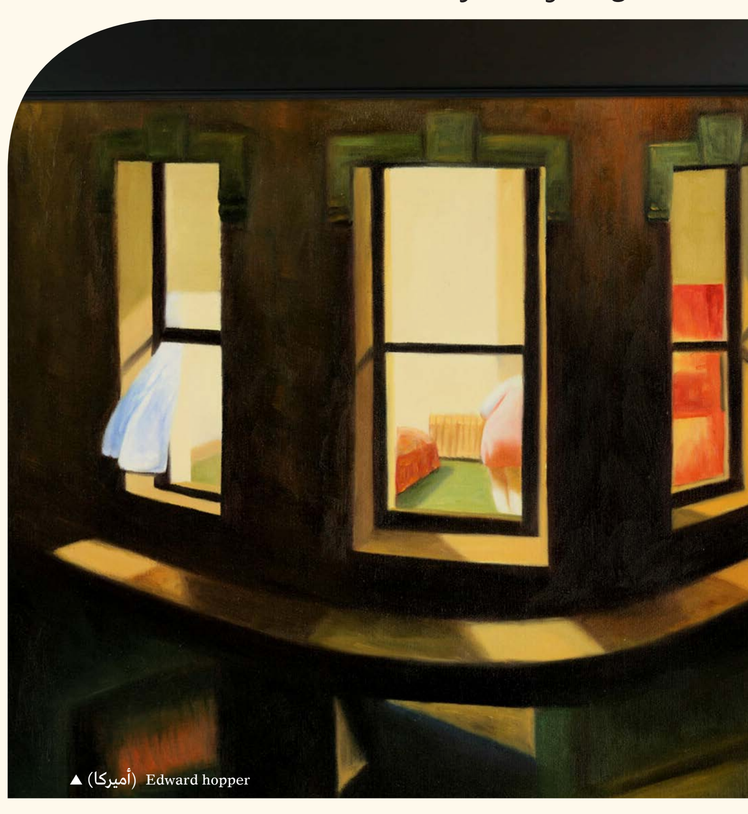
أصفار

سوف أتعلَّم العدّ حتى 10، 30، 100،
والكثير جدّاً من الأصفار، أيضاً...
ثم، ماذا سيحدث ؟
سوف أبقى صغيرة.
وبهمس، سأحكي
لأمّي قصّة خرافية
عن البنت ذات الرداء الأحمر،
وحول
ما هو مخيف،
ليس -فقط- ليلاً،
بل نهاراً، أيضاً.
لأنني أخاف من الأرقام،
التي توجد فيها أصفار كثيرة.
إنها تشبه، إلى حَدّ كبير،
أفواه الحيوانات
البّريّة المخيفة.
1982

***

أفضل ممّا كُتب،
ولن أقول أفضل، ممّا
قيل: لن أكتب،
ما لم أترك ذكرى.

■ **ترجمة وتقديم: إدريس الملياني**


Edward hopper (أميركا) ▲

صدر في

كتاب الدوحة

نورمان ج. فينكلستاين

ماذا يقول غاندي؟

عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة

ترجمة: أحمد زراقي

كتاب الدوحة





▶ Claude Monet (فرنسا)

مُوجِّه القطارات

خوان خوسي أريولا

وصل الغريب، بعد أن كادت أنفاسه تنقطع إلى المحطّة المهجورة. حقيبته الكبيرة، التي لم يرغب أحد في حملها، قد أجهدته إلى أقصى الحدود. مسح وجهه بمنديل، وضع يده على حافّة القبّعة، ونظر إلى قضبان السكّة الحديدية التي تضيع في الأفق. بعد أن شعر بالإحباط وبعد تفكير، نظر إلى ساعته: في الوقت المناسب، يجب أن يغادر القطار.
شخص ما، لا يدري من أين خرج، صفَعَه بلين شديد. أدار الغريب وجهه، فوجد نفسه أمام رجل عجوز غامض، تظهر عليه علامات أنه يشتغل بالسكك الحديدية. كان يحمل فانوساً أحمر، لكنه صغير جدّاً، بدا وكأنه لعبة بين يديه. نظر إلى المسافر، وهو يبتسم، وسأل بقلق:
- هل فاتك القطار؟ هل أنت منذ مدّة قصيرة في البلدة؟
- أنا بحاجة للمغادرة فوراً. غداً، عليَّ أن أصل إلى المدينة.
- يبدو أنك تجهل الأشياء تماماً. ما يجب عليك فعله، الآن، هو البحث عن مكان إقامة في نَزل المسافرين (أشار إلى مبنى غريب رمادي اللون يشبه حامية).
- لكني لا أريد نُزلاً، أريد الخروج من هنا، عبر القطار.
- اذهب واحجز غرفة في النزل، في الحين. هذا إن وجدتها. وإذا حالفك الحظّ ووجدتها، فاحجزها لمدّة شهر، لأنها ستكون أرخص، وستحصل على عناية أفضل.
- هل أصابك جنون؟ أقول لك: يجب أن أكون في المدينة، غداً.
- صراحة، يجب أن أدعك ومصيرك، ومع ذلك سأزوِّدك ببعض المعلومات.
- نعم، أرجوك...
- هذه البلدة مشهورة بسككها الحديدية، كما تعلم. حتى الآن، لم يكن من الممكن تنظيمها بشكل صحيح، ولكن تَمَّ القيام بأشياء عظيمة من حيث نشر المسارات وإصدار التذاكر. تغطّي الشبكة جميع مدن البلد القريبة والبعيدة. فقط، من الضروري أن تمتثل القوافل للإشارات الواردة في الأدلّة، وأن تمرّ، بالفعل، عبر المحطات. سكّان هذه البلدة ينتظرون ذلك؛ و -في الوقت نفسه- يَقبلون باختلالات الخِدمة، وتمنعهم وطنيَّتهم من إبداء علامات عدم الرضا، ومظاهره.
- ولكن، ألا يوجد قطار يمرّ من هنا؟
- تأكيد ذلك لن يكون دقيقاً، كما ترى؛ فالقضبان الحديدية ممدودة، وإن كانت في حالة غير جيّدة. في بعض البلدات، هناك خطّان متوازيان مرسومان على الأرض. في مثل هذه الظروف، لايوجد قطار يُفرَض عليه التوقُّف في هذه المحطّة، ولكن لا شيء يمنعه من ذلك. لقد رأيت، بأمّ عيني، طول حياتي، الكثير من المسافرين يصعدون مقصورات القطار، وربَّما حالفني الحظّ لأساعدك على الركوب في إحدى المقصورات المريحة.
- هل سيحملني هذا القطار إلى المدينة؟
- ولماذا تُصرّ على أن يحملك إلى المدينة؟ يكفيك أن تمتطيه. عندما ستكون داخله، سيتغيَّر -حتماً- مسار حياتك، ولن يهمّك، بعدها، أن تكون وجهتك المدينة.
- تذكرتي مخصَّصة للتوجُّه إلى المدينة، و-من ثَمَّ- عليَّ النزول حالما يتوقَّف القطار بها. أليس كذلك؟
- كلّ شخص من شأنه أن يقول إنك على حقّ. في نزل المسافرين، يمكنك التحدُّث إلى الأشخاص الذين اتَّخذوا حيطتهم، وحصلوا على كمِّيّات كبيرة من التذاكر. كقاعدة عامّة، يتوقَّع الناس شراء تذاكر لجميع أنحاء البلاد. هناك مَن أنفق ثروة على شراء التذاكر...
- بالنسبة إليَّ، أعتقد أن تذكرة واحدة تكفيني للذهاب إلى المدينة.
- سيتمّ بناء القسم التالي من خطوط السكك الحديدية الوطنيّة، بأموال شخص واحد أنفق كلّ رأسماله الهائل على التذاكر، ذهاباً وإياباً، لرحلته على متن السكّة الحديدية، التي تشمل بناء الأنفاق والجسور الواسعة، رغم أنه لم يتمّ، بعد، الموافقة على إنجازها من قِبَل مهندسي الشركة.
- ولكن الخطّ الذي يمرّ بالمدينة هو خطّ شغّال، أليس هذا صحيحاً؟
- ليس هذا، فقط. في الواقع، هناك العديد من القطارات في كلّ البلاد، ويمكن للمسافرين استخدامها بتواتر نسبي، ولكن مع الأخذ في الاعتبار أنها ليست خدمة رسمية ونهائية؛ بمعنى آخر: عند ركوب القطار، لا أحد يتوقَّع أن يتمّ نقله إلى الموقع الذي يريده.
- كيف ذلك؟
- حرصاً على خدمة المواطنين، تلجأ الشركة إلى بعض التدابير اليائسة. كأن تتحرَّك القطارات من خلال أماكن غير سالكة. هذه القوافل الاستكشافية تقضي، أحياناً، عدّة سنوات في رحلتها، وتخضع حياة المسافرين فيها لبعض التحوُّلات المهمّة. وحالات الوفاة ليست نادرة، لكن الشركة خطَّطت لكلّ شيء، تضيف إلى هذه القطارات مقصورة بها محْرَقة للجثث، وأخرى بها مقبرة.
إنه لمن دواعي فخر السائقين أن يودعوا جثّة المسافر المحنَّطة على منصّات المحطّة التي تحدِّدها تذاكرهم. في بعض الأحيان، تسير هذه

القطارات قسراً على طول المسارات التي يكون فيها أحد القضبان مفقوداً. للأسف، يتعرَّض الناس الذين يوجدون على هذا الجانب الذي يغيب فيه القضيب الحديدي، إلى ضربات وكدمات بفعل ارتطام العجلات مع سطح الأرض. في حين يتمّ إجلاس ركّاب مقصورات الدرجة الأولى على الجانب الذي تمرّ عجلاته على القضيب الحديدي؛ وهذا أمر لم يخطر في بال الشركة، لكن هناك بعض المقاطع التي تفتقد، كلّيّاً، إلى القضبان الحديدية. هنا، كلّ المسافرين يعانون، على حَدّ سواء، وتستمرّ الرحلة إلى أن يتهشَّم القطار كلّيّاً.

- يا إلهي!

- انظر، مثلاً: قريّة «فاء». نشأت بفعل أحد أسباب تلك الحوادث. مرَّ القطار على قضبان غير عملية. كانت مطمورة تحت الرمال، ثم استهلكت العجلات على المحاور. قضى المسافرون الكثير من الوقت معاً، حتى نشأت صداقات وثيقة بينهم، بعد أن وجدوا أنفسهم ملزمين على الخوض في محادثات تافهة، سرعان ما تحوَّلت إلى صداقات متينة، وبعضها إلى علاقات غرامية، وكانت النتيجة قرية «فاء». وهي قرية تقدُّمية مليئة بالأطفال الأشقياء الذين يلعبون ببقايا القطار الصدئة.

- ربّاه، أنا لست مستعدّاً لمثل هذه المغامرات!

- أنت في حاجة لتهدئة حالتك المزاجية؛ ربَّما أصبحتَ بطلاً. ألا ترى معي أن المسافرين تنقصهم، فقط، الفُرص لتبين قدراتهم واستعدادهم للتضحية. مؤخَّراً، كتب مئتان من الركّاب المجهولين إحدى أكثر الصفحات المجيدة في سجلّات السكك الحديدية لدينا. حدثَ ذلك في رحلة تجريبية، عندما لاحظ السائق، في الوقت المناسب، إغفالاً خطيراً لبُناة الخطّ. الطريق كان بدون جسر، وكان عليه تجنُّب الهاوية، وبدلاً من التراجع إلى الوراء ألقى السائق خطبة حماسية على الركاب، ومضى بهم جميعاً قُدماً، إلى الأمام. تفكَّك القطار قطعةً قطعةً، وهو يسقط من خلال الهّوة، والتي حملت مفاجأة أخرى للمسافرين، حيث كان قاعها عبارة عن نهر عظيم. كانت نتيجة هذا الحادث مرضية إلى درجة أن الشركة تخلَّت -بالتأكيد- عن بناء الجسر، ووافقت على تقديم خَصْم مغرٍ على أسعار الركّاب الذين يجرؤون على مواجهة هذا الإزعاج الإضافي.

- لكن، عليّ أن أكون غداً في المدينة.

- جيّد جدّاً! يعجبني أنك لا تتخلّى عن مشروعك. أرى أنك رجل قناعات. احجز، أوّلاً، غرفة في النُّزل، واستقلّ أوَّل قطار يمرّ من هنا. على الأقلّ، حاول القيام بذلك، لأنه سيكون هناك ما يقلّ على ألف شخص لمنعك من الركوب، عند وصول القطار، وسيغادر المسافرون الذين أغضبهم طول الانتظار. النّزل في حالة اضطراب وصخب لغزو المحطّة. في كثير من الأحيان، يتسبَّب ذلك في حوادث، حين تغيب مشاعر الاحترام والحكمة. بدلاً من الصعود، بانتظام، يكرّسون جهودهم ليسحق بعضهم بعضاً؛ أقلّ ما يقع، منعك من الصعود، إلى الأبد، وينطلق القطار تاركهم متمرّدين على أرصفة المحطّة. المسافرون، المنهكون والغاضبون، يلعن بعضهم بعضاً، بسبب ضياع فرصة أخرى لصعود القطار، ويقضون ما تبقّى من الوقت في الإهانة والسبّ، في انتظار القطار القادم.

- ألا تتدخَّل الشرطة؟

- كانت هناك محاولة لتنظيم قوّة شرطة، في كلّ محطة، لكن وصول القطارات، بشكل غير منتظم، جعل هذه الخدمة عديمة الفائدة ومكلفة، للغاية. بالإضافة إلى ذلك، ظهر على أعضاء تلك الهيئة فسادهم، حيث كرّسوا أنفسهم لحماية المغادرة الحصرية للركّاب الأثرياء الذين قدَّموا لهم، مقابل تلك المساعدة، كلّ ما كانوا يحملونه، فتمَّ التفكير في حلّ، هو إنشاء نوع خاصّ من المدارس، حيث يتلقّى المسافرون، في المستقبل، دروساً في التمدُّن، وتدريباً مناسباً لتلك الحالات. هناك، سيتمّ تعليمهم الطريقة الصحيحة لركوب القطار، حتى لو كان يتحرَّك بسرعة عالية، كما سيتمّ تزويدهم بنوع من الدروع لمنع الركّاب الآخرين من كسر أضلاعهم.

- لكن، عندما نكون داخل القطار سنكون محمِّيين من كلّ ذلك؟

- نسبيّاً. أنا، فقط، أوصيك أن تنظر جيّداً عند كلّ محطة. قد تظنّ أنك وصلتَ وجهتك، لكن ذلك ليس سوى توهُّم. ولتنظيم الحياة على متن العربات المكتظّة، تضطرّ الشركة إلى استخدام تدابير معيَّنة. هناك محطّات ذات مظهر خالص: لقد تمَّ بناؤها في وسط الغابة، وتَمَّ تسميتها على اسم بعض المدن المهمّة. لكن، فقط، يكفي قليل من الانتباه لاكتشاف الخدعة. إنها شبيهة بديكورات المسرح، وقد وضعوا مُجسَّمات لبشَر، محشوّة بنشارة الخشب. تستطيع اكتشاف هذه الدمى بسهولة؛ نظراً للأثر الذي خلَّفه عليها تعاقب أحوال الطقس، لكنها، في بعض الأحيان، صورة مثالية للواقع؛ حيث يظهر على ملامحها علامات التعب الشديد.

- لحسن الحظّ، المدينة التي أنا ذاهب إليها ليست بعيدة من هنا.

- لكننا نفتقر إلى القطارات المباشرة، في الوقت الحالي. ومع ذلك، يجب ألا تستبعد إمكانية وصولك غداً، كما ترغب في ذلك. فالسكك الحديدية تنظّم، على الرغم من هذا النقص، رحلات دون توقُّف. انظر يا سيّدي. هناك أناس لا يدركون ما يحدث. يشترون تذكرة سفر للذهاب إلى مدينة ما. يقف القطار، يركضون، وفي اليوم التالي يسمعون السائق يعلن: «لقد وصلنا إلى المدينة». ودون اتّخاذ أيّ إجراء احترازي، ينزل المسافرون فيجدون أنفسهم -فعلاً- في المدينة.

- ماذا يمكنني أن أفعل، ليحصل لي ذلك؟

- بالطبع، يمكن ذلك. ما هو غير مؤكَّد ما إذا كان سينفعك ذلك. جرِّبه، على أيّ حال. استقلّ القطار مع فكرة ثابتة بأنك ستصل إلى المدينة. لا تتعامل مع أيٍّ من الركّاب. يمكن أن يُصْرفوا اهتمامك بقصصهم ، وأنصحك بإبلاغ السلطات بذلك.

- ماذا تقول، يا سيّدي؟

- في ظلّ الوضع الحالي، تسافر القطارات مليئة بالجواسيس، من المتطوِّعين، يكرّسون حياتهم لتعزيز روح الشركة البنّاءة. وهناك من يطلق لسانه، دون احتراز، من أجل التحدثُّ فقط، لكنهم يدركون -على الفور- كلّ الحمولات التي يمكن أن تحملها والعبارة، مهما كانت بسيطة، من أكثر التعليقات براءةً، يعرفون استخلاص رأيٍ مُدان. إذا كنت تتحلّى بأقلّ قدر من الحكمة، فسوف يتمّ القبض عليك، دون مزيد من اللغط، وستقضي بقيّة حياتك في مقطورة السجن، أو يضطرّونك إلى النزول إلى محطّة مزيَّفة وسط الأدغال. سافِر بحسْن نيّة، واستهلك أقلّ قدر ممكن من الطعام، ولا تضع قدميك على الرصيف، قبل أن تتأكَّد من أنها المدينة التي ترغب في الوصول إليها.

- لكني لا أعرف أيَّ شخص في المدينة التي أنا ذاهب إليها.

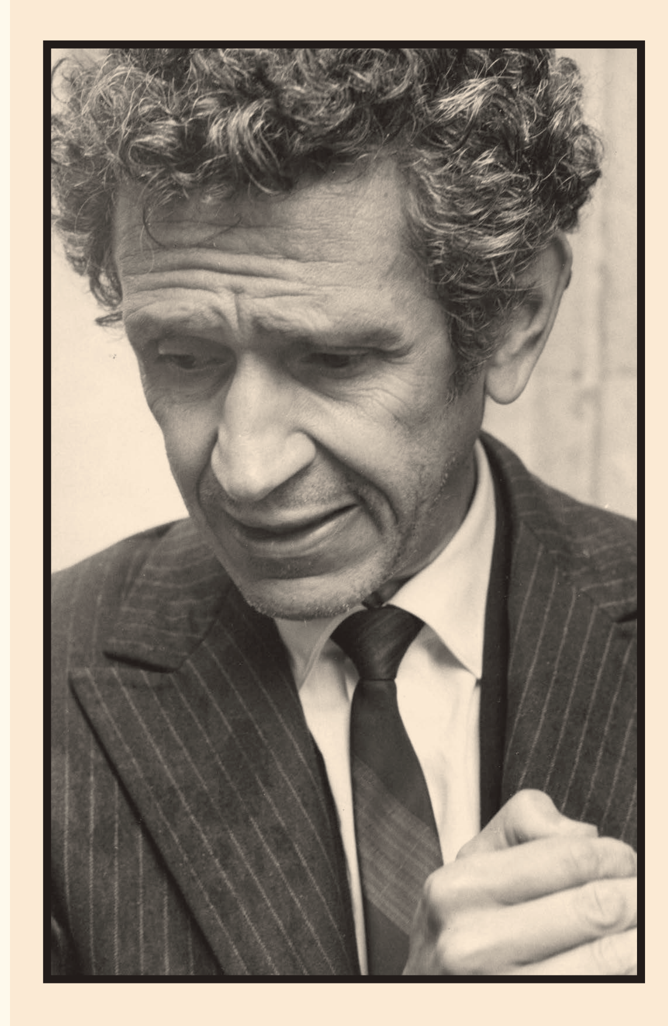
في هذه الحالة، ضاعف الاحتياطات الخاصّة بك. ستتعرَّض، وأؤكِّد لك ذلك، إلى العديد من الإغراءات على طول الطريق. إذا نظرت من خلال النوافذ، فإنك ستتعرَّض للسقوط في فخّ السراب. تمَّ تجهيز النوافذ بأجهزة بارعة، تخلق كلّ أنواع الأوهام في مِزاج الركّاب. عليك ألا تضعُف

حتى لا تقع فيها. تخدعك بعض الأجهزة، التي يتمّ تشغيلها من القاطرة، بالضوضاء والحركات، لتوهمك بأن القطار يتحرَّك، مع أنه لا يزال متوقِّفاً، منذ أسابيع، بينما يرى المسافرون مناظر طبيعية آسرة تمرّ أمامهم، عبر النوافذ.
- ولماذا يفعلون ذلك؟
- كلّ ما يتمّ، من قِبَل الشركة، هو لغرض الصالح العامّ؛ للحدّ من قلق المسافرين وإلغاء مشاعر التنقُّل إلى أقصى حَدّ ممكن. من المؤمَّل أن يتمَّ تسليم المسافرين، بشكل عشوائي، تماماً، في يوم من الأيّام، إلى أيدي شركة مختصّة، بحيث لن يعودوا يهتمّون بمعرفة أين يذهبون، أو من أين يُقبلون.
- هل سافرتم كثيراً، على متن هذه القطارات؟
- أنا، يا سيِّدي، مجرد موجِّه قطارات. في الواقع، أنا حارس متقاعد، وأحضر إلى هنا، من وقت إلى آخر، لتذكُّر الأوقات الجميلة. لم أسافر، قطّ، في حياتي، وليست عندي النيّة لفعل ذلك، لكن المسافرين يحكون لي قصصهم. أعرف، من خلال قصصهم، أن القطارات ساهمت في إنشاء الكثير من البلدات، بما فيها المدينة التي أنت ذاهب إليها. كثيراً ما يتلقّى الركّاب أوامر غامضة.
- يدعون الركّاب إلى النزول من العربات، عادةً، بحجة التملّي من جمال مكان معيَّن. يتمّ إخبارهم بالكهوف أو الشلّالات أو الآثار الشهيرة الموجودة بالمكان نفسه، يقول السائق، بلطف: «تفضَّلوا. لديكم خمس عشرة دقيقة لكي تتعرَّفوا إلى الكهف كما هو» ، ما إن يبتعد المسافرون بعض المسافة، حتى ينطلق القطار، بكامل قوَّته.
- وماذا يحصل للمسافرين؟
- يتجوَّلون، من مكان إلى آخر، لبعض الوقت، لكنهم، في النهاية، يتجمَّعون ويستقرّون في مستعمرة. هذه التوقُّفات أُعِدَّت على أماكن مناسبة، بعيدة كلّ البعد عن الحضارة، وبثروة طبيعية كافية. هناك عيِّنات منقَّحة من الشباب، وخاصّةً وفرة من النساء. ألا ترغب في قضاء أيّامك الأخيرة في مكان مجهول وخلّاب، برفقة فتاة شابّة؟

غمز الرجلُ العجوزُ للمسافرَ غمزة تنمّ عن الكثير من الطيبة والمكر، في الوقت نفسه. وفي تلك اللحظة، كانت هناك صافرة بعيدة. قفز الحارس، وبدأ في إرسال إشارات مضحكة وغير منظَّمة، بمصباحه الصغير.
- هل هذا هو القطار؟
ركض الرجل العجوز على الطريق، بسرعة كبيرة. وعندما كان على بعد مسافة، التفت إلى الغريب صارخاً:
- أنت محظوظ! غداً سوف تصل إلى محطَّتك الشهيرة. ما اسمها؟
أجاب الغريب: اسمها «X».
في تلك اللحظة، توارى الرجل العجوز في نور الصباح الصافي، لكن البقعة الحمراء للفانوس استمرَّت في الركض والقفز بين القضبان، بتهوّر، في اتّجاه القطار.
وتوقَّف القطار، بصخب، على رصيف المحطّة.

■ ترجمة: عبد اللطيف شهيد

المصدر:
www.isliada.org



*خوان خوسيه أريولا ثونيجا - Juan José Arreola Zúñiga: كاتب مكسيكي شهير، وُلد في مدينة «ثابوتلان الجرندي» (معروفة باسم «ثيوداد جوثمان») التابعة لولاية «خاليسكو»، في 21 سبتمبر، (1918)، وبدأ مسيرته المهنية مبكِّراً، بائعاً ومهرِّجاً وخبّازاً. ونظراً لحالة أسرته الفقيرة، اضطرَّ إلى ترك المدرسة في سنّ الحادية عشرة، واكتفى بتعليم نفسه، ذاتيّاً، بقراءة العديد من كتب شعراء أوروبا وأميركا حتى حالفه الحظّ، وحصل على منحة دراسية، وأتمَّ تعليمه الجامعي حتى تخرَّج في جامعة المكسيك. كتب بعض القصص القصيرة الخيالية، ونشر اختراع «فاريا»، وكانت أوَّل مجموعة قصصية له في عام 1949.
عمل مدرِّساً في الجامعة الوطنيّة المستقلّة في المكسيك، وحصل على الكثير من الأوسمة والجوائز الوطنيّة، وكان معلِّقاً تلفزيونياً في دورة الألعاب الأولمبية، وكان مولعاً بالشطرنج. تمتَّع بثقافة شاملة، وامتزجت أعماله بالتجارب العميقة والمرحة التي خاضها في حياته.
يعتبر «أريولا» واحداً من كتّاب أميركا اللاتينية الأكثر شهرةً في الساحة الدولية؛ ليس لحسّ الدعابة الذي يتميَّز به، فحسب، بل لقدرته، أيضاً، على طمس الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال فيما يعرف بـ«الواقعية السحرية». توفِّي «أريولا» بعد معاناة شديدة من داء الاستسقاء الدّماغيّ في «جوادالاخارا»، عاصمة ولاية «خاليسكو»، في 3 ديسمبر، عام 2001 م.



قسطنطين كفافيس▲

قسطنطين كفافيس

شاعر الجثث!

شبع موتاً، ولا يزال حاضراً. ماذا فعل هذا العجوز الداهية كي لا يمسخه الزمن، أو ليكون، على الأقلّ، لبانة مُرّة بين فكَّيْه؟
خططه الإستراتيجية تركَّزت في الاشتغال، بعنف، ضدّ مجده، ضدّ وجوده الشخصي، ضدّ النور. باختصار، ضدّ ما يسمّونه الخلود. نجح في أن يوهمنا، في شعره، بأنه لم يكن حيّاً منذ سنوات قريبة، كأنه عاش في عصور موغلة في القدم. أكاد أراه جالساً في مقهى قرب بيته، في شارع ليبسيوس، متمتِّعاً بمرور كلّ هذه القرون عليه، ولا يزال حيّاً أيضاً؛ هذا يعني أنه إذا كان قد تمكَّن، وهو في الحاضر، من اختراق قرون عديدة إلى الماضي، فإنه، بمنتهى السهولة، سيخترق قروناً مثلها في المستقبل:
كان يؤثّر في زائريه، بطرق ذكية، أو -على الأصح- خبيثة. يستقبلهم في إضاءة خافتة (شمعة واحدة)، ويكلِّمهم كلمات قليلة، بصوت خفيض.

«إنه حلم، كأنه ليس موجوداً».. هكذا كانوا يصرخون، في عجب، بعد أن ينتهوا من زيارته.
قاوم، طول عمره، نشر شعره في كتاب. يرى أن الصانع الماهر يجب أن يبيع البضاعة «الفالصو» ليستهلكها الناس، ويخفي الجواهر النادرة التي سهر، على صناعتها، ببراعة. كان يقوم بتوزيع أشعاره في نشرات مطويّة، بلغت عشراً في 1933، عام رحيله بجسده. كلَّما طبع قصيدة، يقوم بإضافتها إلى النشرة، ويكتب العنوان الجديد، بخطّ يده، في الفهرس. بهذه الطريقة، أمكنه عدم تثبيت شعره في طبعة نهائية.
لماذا؟
حتى لا يمكن للناس أن يؤرشفوه. لِئَلّا يقرأوه، ثم يهضموه، ثم النتيجة الطبيعية (أنا آسف) يتبرزوه.
إنه لشيء مريع أن يتخيَّل أحد، خلاصة هذه الروح الهائمة على وجهها، مع الصراصير، في مواسير المجاري.

أغار من قسطنطين كفافيس.

أعزّي نفسي بأنني لا أزال صغيراً، وأنني لا بدّ، في السنين القادمة، أن أسوّي روحي في النار نفسها التي سوّى فيها روحه. أصبّرها بأنه كان يولول في شعره. حِسّه استعماري.. ولعه بالإسكندرية، هو ولع بمجد بلاده الضائع. ما قسطنطين بيتروس كفافيس إلّا شاعر البلاط في قصور الإسكندر.
لا.
هذا كذب كلّه.
أنا أغار منه.
آاااه، يا قسطنطين كفافيس! كيف أتسلَّل إلى حصونك؟
كيف يمكن أن أهزمك،
أيُّها الفاجر!؟
أيُّها العظيم!

ومضات

رأيت، في الحلم، قسطنطين كفافيس مذعوراً. قال لي: «رجل بجلباب وعمامة تسمُّونه المتنبّي، هدّدني بالسيف في الحلم، وصرخ فيَّ: «أنا أشْعَر منك».

***

والله إن كفافيس عجيب جدّاً! يقول: «الأحداث اليومية لا تلهمني، أترك الزمن يبرّدها». كان شاعر العتمة والشيخوخة والرماد والجثث الباردة. مَدَّ يده إلى قمّة جبل الأوليمب، ولم يسرق النار. صفع بها قفا ابن بلده بروميثيوس.

***

حفظ أرشيف الزمن اسم سليم أفندي إبراهيم من النسيان. أُحيل إلى المعاش، سنة 1899، واشتغل كفافيس مكانه في وزارة الري، بالإسكندرية.

***

«دائم التمثيل»، هذه صورة كفافيس في عيون من رأوه! بيسوّا - كذلك- اختبأ في شخصيات كثيرة.

الشاعر ممثِّل بارع، لن تعثر على حقيقته أبداً..
لماذا؟
لتتنفَّسه كالهواء، وتشربه كالماء، دون أن تكمش جوهره الأصيل في يديك.

***

الشاعر طفل، يحتاج من يقول له، بين وقت وآخر: «أنت أشطر ولد في الحارة». يحكي فورستر أنه حين زار كفافيس في بيته، وامتدح أشعاره، كان وجهه يتفتّح من الفرح. يقول: «مع كلّ جملة ثناء على قصيدة له، يقفز ويوقد شمعة».

***

لا يوجد شاعر قديم، وآخر جديد. الشاعر الحقيقي عابر للزمن. صراعه ليس مع السنين. القصّة كلّها تبديل أدوار. كفافيس كان يصف شعراء الأجيال القادمة بـ«الأعداء الجدد»، لأنهم يحرِّفون السياق ليبدو متخلِّفاً في الخلفيّة.

***

الشعراء سلالة متواصلة من أب واحد، وأمّ واحدة، مهما اختلفت ألسنتهم وبلدانهم. بعضهم أبناء بعضه. أنا، شخصيّاً، واثق من أن أبي هو قسطنطين كفافيس، وأمّي فيسوافا شيمبورسكا. هما أبواي (روحيّاً).
مستحيل؟ التاريخ يقول عكس ذلك؟
ومتى صدق التاريخ؟.. التاريخ كذّاب.

***

توجّهت لشراء عقد ذهبي لأمّي، من بائع مجوهرات عجوز، في إحدى حارات الإسكندرية. أشار، بضجر، إلى فاترينة دكّانه لأنتقي منها. ابتسمت وقلت له: «لا، قسطنطين كفافيس أخبرني بأنك تعرض القطع الفالصو للمارّة، وتخبِّئ النادرة التي تفنَّنت في صناعتها». سحبني من يدي- وهو يتلفّت بحذر- إلى الداخل، وعرض عليّ جواهر رائعة، بفخر شديد. وجدت، في أحد الأدراج، ورقة مطويّة بعناية، كانت قصيدة بخطّ يد كفافيس نفسه. أردت أن أشتريها، فقال: «مستحيل، هذه أغلى جواهري».

***

سخر ريتسوس من كفافيس. قال عنه: «أنتيكا من زمان قديم، أنا شاعر المستقبل». ربّة الشعر عاقبَتْه، لم تلهمه أيّ قصيدة، طول سنة كاملة. قالت له: «عيب، لا تغلط في أخيك، أنتما شجرة واحدة، لا غصن دون جذر».

***

سألت التاريخ: «يا جدّي، لماذا يزداد كفافيس حضوراً، بمرور الزمن؟». هرش لحيته البيضاء بأصابعه المعروقة، وقال: «انتقام. أقلقني حيّاً، وأُقلقه ميّتاً. لن أمنح روحه راحة أبديّة».

***

لا يهمّ سفر الشاعر أو إقامته، حِلّه أو ترحاله. يمكنه أن يحشد العالم كلّه في غرفته، أن يقيم حفلة للكون، في ركن صغير. كان كفافيس يطلّ من شرفته، ويتأمّل الإسكندرية... رأيته من شرفتي، وناديته: «هيه، أنت، أيها اليوناني الغريب، ألّا تحتاج أن تذهب، يوماً، إلى أثينا؟». ردّ بدهشة: «ولماذا أذهب إلى أثينا، إذا كانت أثينا نفسها تجيء إليَّ هنا؟!».

***

كفافيس

جاءتني أخيراً
رسالة من كفافيس
ظللت أراسله، سنوات طويلة،
على عنوانه في شارع ليبسيوس؛
ليسمح لي بزيارته،
دون ردّ
إلى أن أصابني اليأس.

وجدت باب بيته مفتوحاً.
الشمعة الوحيدة في الصالة،
توشك أن تنتهي..
وهو مريض في سريره
يتنفَّس بصعوبة
لم يقدر على مَدّ يده ليصافحني.

نفضت التراب عن كتبه القديمة،
ورتّبتها على الطاولة،
وطردت الأطفال من النافذة
حتى لا يخدشوا صمته بضجيج ألعابهم،
وطبخت له.

في الليل،
ظلّ يسعل بشدّة.
لم يفلح الدواء
في تهدئة الألم.

اضطررت لنقله إلى المستشفى..
وترجّاني، بإشارة من يده،
أن أتحيَّن فرصة للخروج،
لا يراه فيها الجيران.

حملته بحذر،
ونزلت الدرج من الطابق الثاني.
كان خفيفاً وضعيفاً
ويتعلّق برقبتي كطفل.
وكنت أشعر، وقتها،
أنني أحمل التاريخ اليوناني كلّه
فوق ظهري.

الأطبّاء، حين رأوني حزيناً،
ظنّوا أنني ابنه،
وأخبروني بأنه لا مفرّ
من استئصال حنجرته.

أنا زرته لأسأله:
«لماذا ترى البرابرة حلّاً من الحلول»؟
لكنه،
قبل أن يجيبني،
فقدَ صوته، إلى الأبد.

بائع

كتب قسطنطين كفافيس عن بائع متجوّل عاش في الإسكندرية، سنة 31 قبل الميلاد. كان وسط الضجيج الكبير وصخب الموسيقى، ينادي: «بخور»، «زيتون ممتاز»، «زيت شعر»، «لبان»..
لم يسمع أحد صوته. دفعته الجموع بأكتافها، وهي زاحفة للاحتفال بأنطونيو، الذي كان يتقدَّم، في اليونان، من نصر إلى نصر.

أنا رأيت البائع نفسه،
بعد أكثر من ألفَيْ سنة،
بين الحشود الهائلة من الثوّار
يحمل البضائع نفسها،
وينادي بالحماس نفسه،
وتدفعه الأكتاف نفسها.

كيف أمكنه أن يعيش
كلّ هذه السنين؟
كيف لم تتلف بضاعته،
رغم مرور كلّ هذا الزمن؟

■ **عماد أبو صالح**



كفافيس بالاسكندرية-David Hockney (المملكة المتحدة)▲

بونغ جون هو:
مازالت تحت مظلّة هتشكوك

حصل فيلم الكوميديا السوداء «باراسيت - Parasite» على إشادة النقّاد، وعلى سلسلة من الجوائز، لم يسبق لها مثيل، فبالاضافة إلى جوائز السعفة الذهبية، وغولدن غلوب، لأفضل فيلم بلغة أجنبية، وأفضل مخرج، حصد فيه المخرج الكوري الجنوبي «بونغ جون هو» على ما لا يقلّ عن أربعة تماثيل أوسكار، لتكون المرّة الأولى، في تاريخ جوائز الأوسكار، التي يتوّج فيها فيلم روائي طويل، بلغة أجنبية، بمثل هذا الاعتراف في معقل السينما الأميركية.



بونغ جون هو▲

يعدّ النجاح الدولي لفيلم «باراسيت»، خاصّة في الولايات المتَّحدة، استثنائياً، في ظلّ هيمنة اللّغة الإنجليزية على السينما العالمية؛ ما جَعَل نجاح الأفلام غير الناطقة باللّغة الإنجليزية أمراً نادر الحدوث. وفي فرنسا، حقّق الفيلم أعلى المشاهدات في دور السينما، منذ خمسة عشر عاماً. وكان «بونغ جون هو» قد تحدّى المتفرّجين الأميركيّين بالقول: «بمجرَّد التغلّب على حاجز الترجمة، ستُفتَح أبوابكم أمام العديد من الأفلام المذهلة الأخرى».

يطرح فيلم «باراسيت» حالة اليأس الحادّة للرأسمالية المتأخّرة؛ يتعلّق الأمر بعائلتين: إحداهما ثريّة، للغاية، والأخرى فقيرة بائسة، تتعايشان معاً، بشكل لاينفصم، بعد تعيين الابن الأكبر من العائلة في الطابق السفلي مدرّساً للُّغة الإنجليزية، لأبناء أحد المقيمين الأثرياء، في قصر فخم متجدّد الهواء. يقول «بونغ»: «عندما كنت في الكلّيّة، عملت مدرّساً، وكانت تجربة ممتعة وغريبة، للغاية.. لقد شعرت حقّاً كأنني أتجسّس على هذه العائلة الغنيّة».

هناك بعض الموضوعات المتكرّرة في عملك، ويمكن القول إنها سياسية، للغاية: الموضوعات البيئية، والصراع الطبقي، على سبيل المثال، و-في الوقت نفسه- أفلامك تتّبع -أيضاً- أسلوباً سينمائياً كلاسيكياً للغاية، والذي غالباً ما يُعتَبر هروباً. هل تعتبر أفلامك سياسية؟

- «السينمائية» كلمة أحبّها، حقّاً. بصفتي متعصّباً للفيلم، أرغب، دائماً، في إنتاج أفلام تضفي إحساساً بالإثارة السينمائية. هذه أولويتي. وأعتقد أنه من أجل تحقيق ذلك، أحتاج إلى أفراد مهمّين حقّاً. لذلك، بدلاً من الموضوعات السياسية الكبيرة، أركّز على الشخصيات الرائعة، التي تجعلك ترغب في استكشاف المزيد.

أنتج أفلاماً في كوريا الجنوبية، البلد الصغير جدّاً، الديناميكي، للغاية؛ لذا، بغضّ النظر عن مدى عمق أعمالي، لا يمكنني -حقّاً- فصل هذه الشخصيات عن تاريخها، وسياقها الاجتماعي. أعتقد أن ذلك يؤدّي، بطبيعة الحال، إلى تعليقات سياسية؛ هذا ما اكتشفته في كتابة السيناريو، وأعتقد أنه، في هذه

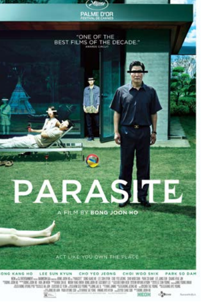
المرحلة من حياتي المهنية، يمكن اعتبار ذلك كنمط مكتسب وخاصّ بي، وعادة من عاداتي.

كيف تحدّد نقطة الانطلاق في قصصك؟ هل تصنع الشخصية ثم تكتب قصّة من حولها، أم أنّك تقرأ قصّة، فتحصل على مصدر إلهام، أم ماذا...؟

- بالنسبة إلى أفلامي السبعة كلّها، كان الأمر مختلفاً في كلّ مرّة: بدأ فيلم «Okja» مع هذه الصورة الرائعة التي تدور في ذهني. أمّا فكرة «باراسيت»، فعندما كنت في الكلّيّة، درّست ابن عائلة غنيّة، وأتذكّر الشعور الغريب الذي انتابني في ذلك المنزل: الأجواء الغريبة، والرائحة المميَّزة. كان هذا الصبي تلميذي في سنّ المدرسة المتوسّطة، وأخذني إلى الطابق الثاني من المنزل؛ ليريني حمام الساونا في منزلهم. وأتذكّر أنني كنت مندهشاً لرؤية منزل يحتوي على ساونا خاصّ لأوّل مرّة. كان الطفل فخوراً جدّاً بذلك: «يا رجل، انظر، لدينا هذا في منزلنا».

ذكرت، سابقاً، أنه من المستحيل فصل شخصيّاتك عن مكانها في المجتمع الكوري الجنوبي، لكنني أعتقد أن التعليق الطبقي (تحديداً فكرة الترف، وتجاهُل كلّ الألم والمعاناة للأشخاص) هو -أيضاً- يمسّ، بشكل وثيق، الأميركيِّين. هل يهدف هذا الفيلم إلى تقديم مشهد كوري، على وجه التحديد، أم أنه أكثر عالميّةً؟

- إنها فكرة عالميّة، للغاية. لقد نشأت في الطبقة الوسطى، لكن كان لديّ أصدقاء وأبناء عمومة، من الأغنياء ومن الفقراء، على حدّ سواء؛ لذلك أتيحت لي فرصة العيش مع الحالتين، وعن كثب. أعتقد أن هذا شيء شائع بين الأغنياء، في كلّ مكان. إنهم لا يرون سوى الحقيقة التي يريدون رؤيتها. يرسمون خطّاً وهمياً، ويحافظون عليه بهذه الطريقة.
لكن الشخصيات الغنيّة، في الفيلم، ليسوا أشخاصاً سيِّئين حقّاً. السيِّد بارك، هو المدير التنفيذي الناجح المجتهد. ولا يبدو أنه يفعل أيّ شيء سيِّئ، على وجه التحديد، في الفيلم. لكنه غافل، تماماً، عن حياة الأشخاص الذين هم بقربه، وعن مواقفهم، وتجربتهم من حوله. هو، فقط، يخطو إلى الأمام كحصان معصوب العينين. إنه يتحرّك، فقط.





الشخوص في الفيلم، ليسوا سيِّئين؛ فالسيِّد بارك، هو المدير التنفيذي الناجح المجتهد. ولا يبدو أنه يفعل أيّ شيء سيِّئ، لكنه غافل، تماماً، عن حياة الأشخاص الذين هم بقربه عن حياة الأشخاص الذين هم بقربه، ويخطو إلى الأمام كحصان معصوب العينين. إنه يتحرّك، فقط

في «باراسيت»، هناك العديد من المشاهد، إذ تبرز شخصيّات في المقدِّمة، وأخرى تتحرّك في الخلفية. ما نيّتك في ذلك؟

- في هذا الفيلم، لدينا مساحة محدودة، للغاية، مقابل الكثير من الشخصيات. في فيلم «محطِّم الثلج - Snow piercer»، ومع تقدّم الأحداث، تتراءى عربات القطار الجديدة، لكنك، في «باراسيت»، ترى شخصيات جديدة تتكشَّف في المساحة نفسها، وترى جوانب جديدة من الشخصيات التي تَمَّ تقديمها من قبل. يمكنك، أيضاً، رؤية الشخصيّات التي تراقب الشخصيات الأخرى خفيةً أو تتنصَّت عليها؛ لذلك أعتقد أنه من الطبيعي جدّاً أن ترى الكثير من هذه الطبقات داخل الإطار الواحد.

عندما تكتب السيناريو، هل ترسم، في ذهنك، كلّ ما كنت تتحدَّث عنه، أم تكتب السيناريو ثم ترتّب كلّ العناصر بعد ذلك؟

- أعتقد أن هذا ينطبق على جميع المخرجين الذين يكتبون السيناريو، والتصوير في وقت لاحق. لديّ، دائماً، الصورة والصوت، في ذهني؛ لقد رسمت كلّ ذلك في سيناريو حتى أتمكَّن من مشاركته مع أعضاء الطاقم الآخرين؛ من أجل لذلك، أعود كلّ مرّة إلى التطبيقة (المسَوَّدة النهائية) لتنسيق السيناريو وكتابته، لكنني أفكّر، باستمرار، في الصوت والصورة.

تحصل أفلامك على اعتراف دوليّ كبير، وأعداد متزايدة من الجماهير حول العالم. هل يغيّر ذلك أيَّ شيء في أسلوبك؟

هذ أنانية بعض الشيء، وتهرّب من المسؤولية، بالنسبة إليَّ، لكنني أعترف بأنني ما أقوم بتصوير الفيلم الذي أريد رؤيته. المعيار بالنسبة للجمهور هو أنا، فقط. أسأل نفسي: كيف يمكن تصوير هذا الأمر حتى يثيرني أكثر؟ لقد كانت تلك طريقتي، دائماً.

كيف تطوَّرت علاقتك المهنية مع الممثِّل «سونغ كانغ هو» على مَرّ السنين؟ ماذا يحدث بينكما؟

- حسناً، في كلّ الأحوال، لم يوجّه أحدنا المسدّس إلى الآخر، مطلقاً. كنت مرتاحاً جدّاً في العمل معه، في فيلم «باراسيت»، ولا أعني أننا نملك سيناريوهات، وتجمعنا كلّ تلك المناقشات الجادّة في اجتماعات تدوم ثلاث ساعات حول السيناريو، فأنا أبذل قصارى جهدي لكتابة السيناريو، ثم أسلِّمه له، وعندما يعود، يقدّم لي تصوّره الخاصّ، وهذا مختلف، تماماً، لكني عندما ذهبت مع «وسونغ» إلى تيلورايد (كولورادو)، أتيحت لنا الفرصة لمقابلة المخرج الألماني «فرنر هرتزوغ»، بعد أن شاهد الفيلم في العرض الأوّل، في أميركا الشمالية. كانت لديه أفكار عظيمة ليشاركنا إيّاها، وكان لي شرف التحدُّث معه. عندما كنت في الكلِّيّة، أُدرّس الفيلم، أتذكّر أنني كنت معجباً جدّاً، به وبأفلامه. سمعت أن الكثير من المخرجين الكبار يحضرون هذا المهرجان، أيضاً، فأردت -حقّاً- مقابلة «آري أستر»، لكنني سمعت أنه غادر، مؤخَّراً.

مَنْ أفضل المخرجين لديكم، على مَرّ العصور؟، وهل تتحمَّس لرؤية مزيد من الأعمال بعض المخرجين الشباب؟

- من بين المخرجين المعاصرين، أنا معجب جدّاً بأفلام الرعب، للمخرج الياباني «كيوشي كوروساوا». في الجيل الذي سبقه، لديَّ عاطفة للمنتج «دي بالما»، لكنني أعتقد أنك إذا صعدت إلى هذا الهرم (يرسم مثلَّثاً بيديه)، فستجد، في الجزء العلوي، المنتج البريطاني «ألفريد هتشكوك».

أوافقك الرأي.

- لقد أعجبت به منذ أن كنت صغيراً، وأعتقد أنني مازالت تحت مظلَّته. ■ حوار: كاتي ريف □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://www.avclub.com

10 نوفمبر، 2019.

مآل «الطليعة الروسية» أمام تقدُّم «الواقعية الاشتراكية»، بعد ثورة أكتوبر

سياسة الإقصاء الفنّي!

مع نهاية الحرب الباردة، وانهيار الاتِّحاد السوفياتي (1991)، والتحوُّل في العلاقات السياسية، بدأت المؤسَّسات الأوروبية الغربية، التي تعنى بالشؤون الفنّيّة، تولي عناية خاصّة لمراجعة الحراك الفنّي الروسي في القرن العشرين؛ فتوالت (وماتزال) المعارض والدراسات المعرفية التي تتناول جوانباً جماليّة، أو منجزاً لفنّانين معيَّنين؛ بغية موضعة هذه الفنون في الفضاء التشكيلي العالمي، وإعادة تقييمها، وفهم الظروف التي لعبت دوراً حاسماً في توجُّهاتها ومآلاتها.
من هذه المقاربات، التي مابرحت تشغل النقّاد، وسط تعقّد الروابط الأوروبية-الروسية، الموضوع الذي تتناولة هذه المقالة.

أثير محمد علي

في عام 1921، عرض الفنّان الروسي «كونستانتين يوون»، على الجمهور، لوحته الرمزية المعَنْوَنة بـ«كوكب جديد»، وفيها يتبدّى حشدٌ بشري يتلوّى تحت تأثير انبثاق كوكب عملاق أحمر في الكون. لعلَّ الفنّان رأى في ثورة أكتوبر (1917) صيرورة كونيّة، وأن كلّ ما كان يحدث في الواقع الروسي، من تغيُّرات حاسمة، له دلالة وجودية مصيرية. رغم ذلك، لابدَّ من الإشارة إلى أن بعض المعارضين للثورة قرأوا، في هذه اللوحة، قولاً يشير إلى أن انتصار الشيوعية هو نتيجة لكارثة كونيّة. في كلّ الأحوال، لا يمكن تجاهُل التوتُّر العميق فيها، ولا الترقُّب المتوجّس لما ستتمخَّض عنه ولادة هذا «الكوكب الجديد» من مصائر حياتيّة وفنيّة، من المؤكَّد أنها كانت وراء تحوُّلات «يوون» نفسه، من فنّان رمزي بارز إلى فنّان يمارس «الواقعية الاشتراكية»، بامتياز.

وسط الغليان الذي أعقب الانتصار، تبدّت أمام سلطة الثورة، أهمِّيّة الفنّ، ودوره في مواكبة التغيُّرات المتسارعة، والترويج للتحوُّلات المتلاحقة، فضلاً عن ضرورة بناء صرح فنّي يحاكي بنيان الثورة العظيم، ويُحدِث تغييراً جذرياً في بنية الوعي الذاتي لدى «الشعب». وقد كان لفنّاني «الطليعة الروسية» -على اختلاف مذاهبهم المستقلّة، والمتنوِّعة (البدائيّة الجديدة، الدادائيّة، التفوقيّة، التجريديّة، البنائيّة، التكعيبيّة-المستقبليّة، المستقبليّة الروسية...)- مكانة بائنة في تأييد التحوُّلات السياسية الحاصلة في عمق المجتمع الجديد، إثر انتصار الثورة الشيوعية.

إن التأمُّل التاريخي في سيرورة «الطليعة الروسيّة»، يشير -بلا لبس- إلى فاعليَّتها الثورية، واستمرارية حراكها الحداثي التصويري، الذي يعود إلى بداية القرن العشرين؛ ولا يجانب الصوابَ القولُ إن هذه الفاعلية الثورية كانت وراء حماس البلاشفة الأوَّلي تجاه «الطليعة الروسية»، واعتبار منجزها الجمالي ممثِّلاً شرعياً لفنّ اليسار الروسي الأمثل، لحظة انتصار الثورة، رغم ارتباطها بالتيّارات الفنّيّة الغربية.

من جانبهم، رأى فنّانو «الطليعة الروسية»، في أنفسهم، مثقّفين يرفعون الراية الحمراء، بالمعنى المجازي للكلمة، بل رأوا أن ثورتهم الفنّيّة الثّقافيّة، ومواقفهم الرافضة للأكاديمية التقليدية، وأفكارهم وأعمالهم التجديدية سبّاقة على الثورة السياسية؛ بناءً عليه، ناصروا «التطهير»

> **رأى فنّانو «الطليعة الروسية»، في أنفسهم، مثقّفين يرفعون الراية الحمراء، بالمعنى المجازي للكلمة، بل رأوا أن ثورتهم الفنّيّة الثّقافيّة، ومواقفهم الرافضة للأكاديمية التقليدية، وأفكارهم وأعمالهم التجديدية سبّاقة على الثورة السياسية**



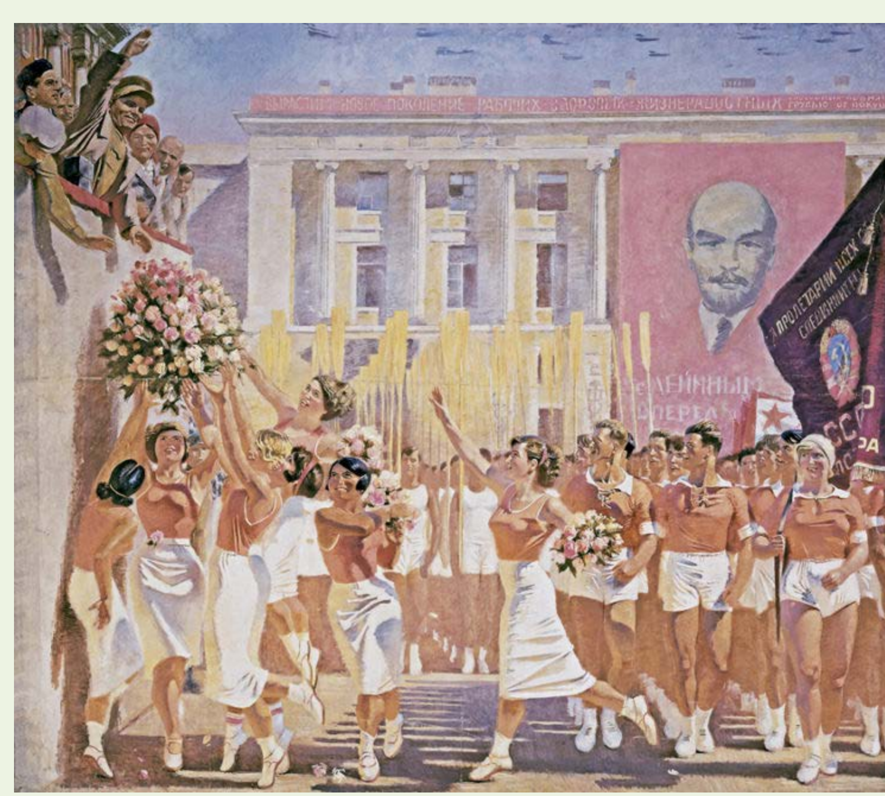
تيار الرمزية: كونستانتين يوون، كوكب جديد (1921)▲

الفنّي، وأيّدوا إغلاق مراكز الفنون ذات الأعراف الموميائية المحافظة؛ لكلّ ذلك، أقدمت حكومة البلاشفة على رعاية الممارسات التصويرية الطليعيّة، طوال الفترة الواقعة بين (1917) و(1932)، وهي الفترة التي وصلت فيها الطليعة إلى ذروة رواجها وزخمها الإبداعي. إلّا أن العروة الوثقى بين ثوريّة الفنّ الطليعي، وسلطة الثورة، واجهت عقبات وصراعات متتالية، تمحورت -أساساً- حول وظيفة الفنّ، ودوره التوجيهي، والعلاقة مع الموروث الإبداعي، وماهيّة الأدوات الجمالية، التي رأت فيها السلطة البلشفية أسلحةً روحيّة تتغيّا توعية الجماهير الغفيرة (الأمِّيّة والجائعة)، وهندسة «الإنسان الجديد»، علاوةً على رؤيتها للفنّان بوصفه عاملاً في خدمة العقيدة الثورية.

ورغم أن العديد من فنّاني الطليعة، كانت لديهم تحفُّظات على دور الفنّ الأيديولوجي، دُعيت شخصيات مهمّة منهم لشغل مناصب مهمّة ومؤثِّرة في الحراك الفنّي، والهيئات الثقافية، والهيئات التعليمية، مثل الكسندر رودشينكو، وفلاديمير تاتلين، وفاسيلي كاندنسكي، ومارك شاغال، وكازيمير ماليفيتش، وإل ليسيتزكي من بين آخرين، وكذلك الناقد الفنّي والمنظِّر للشكلانية الروسية، أوسيب بريك. بيد أنهم جميعاً اصطدموا بتراتبية الإدارة الحزبية، والاختلافات الفلسفية الجمالية مع رؤية السلطة، وسياسة الإملاءات الثقافية البيروقراطية، التي أخذت تتفشى في مؤسّسات الدولة، في ظلّ الحرب الأهلية (1923-1917)، وبفعل تحدِّيات توحيد فضاءات جغرافية شاسعة في نظام شمولي، يرأسه حزب واحد يتطلَّع إلى بناء مجتمعي سوفياتّي متجانس، تذوب فيه الفوارق الطبقية والقومية، والإثنية، والثقافية، في بوتقة «دولة الرفقاء»؛ الأمر الذي دفع كاندنسكي للهجرة، عام 1921، كي يتابع مسيرته الفنّيّة مع الباوهاوس في ألمانيا، بعد أن استبصر مصير «الطليعة الروسية» في مسقط رأسها ثم، بعده بسنة، هاجر شاغال إلى باريس؛ وواجه من تبقّى في البلاد قدرَ التحوُّل القهري في ممارسته الفنّيّة، في العقد التالي.

بالعودة إلى موسكو، عام 1922، وفي أثناء الاحتفالات بالذكرى الخامسة لثورة أكتوبر، لابدّ من الإشارة إلى حدث ثقافي مهمّ؛ لما له من تداعيات مؤثِّرة في سيرورة فنون الطليعة؛ هو تنظيم معرض لأعضاء «جمعية فنّاني بطرسبورغ التعاونية»، وهي جمعية تصويرية مستقلّة نشطت بين (1870 - 1923)، ويعرف أعضاؤها

باسم «الجوّالون - The Itinerants» (بيريدفيجنيكي، بالروسية)، ومن بينهم إيفان كرامسكوي، وإيليا ريبين، وميخائيل فروبيل، وفاسيلي سوريكوف... برع «الجوّالون» في محاكاة الواقع الروسي، في لوحاتهم، حتى فاضت أعمالهم بروح قومية، ومواضيع مستقاة من الحياة اليومية، ومشهديّات مرتبطة بالعادات والتقاليد، والمناظر الطبيعية... ، وغيرها. وركزوا خطواتهم الجمالية في مسار «الواقعية النقدية»، واهتمّوا بتقريب الفنّ من الناس، والتشجيع على فضيلة حبّ الفنون، وتعزيزها في المجتمع، فنقلوا لوحاتهم إلى مدن الأقاليم، وأقاموا معارضهم فيها، ليساهموا -بذلك- في دمقرطة الفنّ. لاقى معرضهم، لعام 1922، إقبالاً واستحساناً ملحوظاً لدى أعضاء الحزب الشيوعي، والجمهور الزائر، على حدٍّ سواء، خاصّةً تجاه الواقعيّة المتجليّة في اللوحات. ولا يجافي الصوابَ القولُ إن الحماس الحزبي الظاهري تجاه الطليعة الروسية راح يتحوَّل باتّجاه النفور المعلن. من جانب آخر، وجدت سلطة الثورة، في منجز «الجوالون»، الروسي الواقعي، حجّة ملائمة لإضافتها إلى سيرة ما سيدعى، لاحقاً، «الواقعية الإشتراكية». وفي معرض الحديث، هنا، لابدَّ من الإشارة إلى أن عدداً لابأس به من مؤرِّخي الفنّ يعتبر أن تعاونية «الجوّالون» هي المهد الفنّي الذي تبنَّته السلطة، نظريّاً، لتوليد «الواقعية الإشتراكية» فيه. وليس من المصادفة أن يكون معرض «الجوّالون» المذكور هو الأخير، قبل دمجهم، وذوبانهم في «جمعية فنّاني روسيا الثورية»، سنة 1923، التي لعب أعضاؤها دوراً مهمّاً في الترويج لإعادة التفكير في العلاقة مع الماضي الفنّي، على أساس انتقائي، ونجاعة الواقعية من أجل فنّ نافع صالح، وكأن في ذلك استعادة للمفهوم المثالي الكلاسيكي «الجمال-الخير» - «Kalokagathia». في معرض الحديث، هنا، لابدّ من الإشارة إلى أن التجمُّع الثّقافي الطليعي الذي أطلق على نفسه اسم «جبهة اليسار للفنون»، أصدر، بتمويل حكومي، في بيتروغراد، عام 1923، مجلَّة فنّيّة وُسِمت بالأحرف الأولى للتجمُّع. وقد اعتُبِرت هذه الدورية الأكثر تأثيراً في زمنها،



الواقعية الاشتراكية: ألكسندر ساموخفالوف، موكب الرياضيين الهواة (1935) ▲

الطليعة الروسية: أعمال ماليفيتش في معرض المستقبلية، في بيتروغراد (1915) ◄

وضمَّت شعراء، ونقّاداً، ورسّامين، وسينمائيِّين، ومسرحيِّين، منهم فلاديمير ماياكوفسكي، وأوسيب بريك، والكسندر رودشينكو، وسيرجي ازينشتين، وسيرجي تريتياكوف. وهدفت المجلّة إلى مراجعة فنّ اليسار الطليعي، من أجل تمكين الشيوعية، ونادت بـ«القطيعة الجمالية» مع فنون الماضي، ودعت الفنّان للتخفُّف من فرديَّته، ولترشيد مواهبه نحو «كلِّيّة الإنتاج الفنّي». وعمل أعضاء الجبهة على النصُب الضخمة، ومنحوتات الشوارع، والملصقات الإعلانية، وأغلفة المطبوعات، والتصميمات الغرافيتية، والصور الفوتوغرافية... حتى تصميم الأدوات النفعية اليومية؛ بغيةَ دمج الفنّ مع حياة الناس، وأضحت مجلَّتهم الناطق الرسمي بِاسْم تيّار «البنائية»، وتنظيراته، حتى إغلاقها، سنة 1928، بتهمة الشكلانية.

في عام 1924، أقيم معرض آخر في موسكو؛ بغية إثارة النقاش حول أولوية الفنّ الذي لابدَّ أن يمثِّل الثورة البلشفية، وفيه وضُعِت أعمال «الجوّالون» الواقعية، بالتقابل مع لوحات تجريدية طليعية، كي يعاين أصحاب الرأي والمشورة مدى إقبال الجمهور على كلّ منها. بالطبع، كان ميل المُسْتقبِل العادي، الذي لم يتلقَّ أيّة تربية فنّيّة، أو يختبر معنى تحوُّلات الذائقة، على اللوحات الواقعية، أكبر بكثير، مقارنةً بالأعمال التجريدية.

ولم يَطُل الوقت حتى وجّه الحزب الشيوعي، عام 1925، دعوةً للفنّانين كي يساهموا، مع السلطة، في خلق فنّ العقيدة البروليتاريّة، النافع والمجدي. ورغم أن النداء تجنَّب تحديد أيّ أسلوب فنّي، أدرك المعنيّون أن المقصود هو زيادة سمة الواقعية في الرسم، كي يكون واضحاً ومفهوماً بالنسبة إلى الجمهور العادي. ويبدو أن العديد من الفنّانين، ومنهم كازيمير ماليفيتش، الذي كان قد وصل إلى أوج تفوُّقيّته، عام 1923، مع ثلاثيَّته المؤلَّفة من تجاور «المربَّع الأسود»، و«الدائرة السوداء»، و«الصليب الأسود»، قد أدركوا طبيعة المسار الجمالي الجديد الذي بدأت الثورة البلشفية تنزاح نحوه؛ الأمر الذي يضطرّه إلى هجران تجريديَّته الخالصة.

وبدأ النقاش، على المستوى النقدي، يأخذ منحاه، وصراعاته حول مواضيع حسَّاسة مثل ذاتية الفنّان، واستقلال الفنّ، وحرِّيّة الأشكال، والتجريب المستمرّ... وشارك في هذا السجال شخصيّات من «الطليعة الروسية»، إلى جانب شخصيّات سياسية، منهم لينين، وتروتسكي، ولوناشارسكي (مفوَّض الشعب لشؤون التربية)؛ الأمر الذي ترك الطريق مفتوحاً

▲ الطليعة الروسية: دانشنكو، رقص (1915)



الجوالون: إيليا ربين، بحارة الفولغا (1870) ▲

نحو تطوير التجربة الفنّيّة الطليعية، بشكل حرّ، في العشرينيات، رغم أن بعض البحّاثة يرون أن تسامح السلطة مع «الطليعة الروسية»، حينئذٍ، لم يكن أكثر من تكتيك سياسي، وذرائعيّة برغماتيّة مرحليّة.

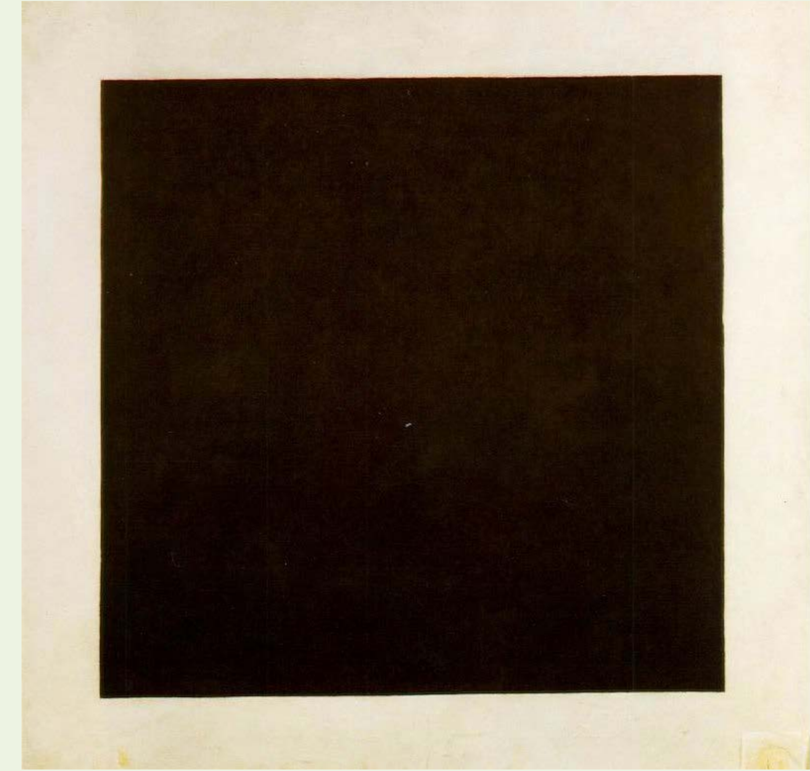
في كل الأحوال، لم يتدخَّل النظام لفرض أيّ أنموذج رسمي، أو توحيد الرؤية الفنّيّة ضمن خصائص إلزامية شاملة، إلّا في عهد ستالين. ومنذ عام 1932، بدأ التصريح بتفضيل السلطة لـ«الواقعية الاشتراكية»؛ بصفتها أسلوباً تمثيليّاً وحيد للبلاشفة، وتبلْوَرَ هذا الميل (المحافظ في العمق) في مؤتمر الكُتّاب السوفييت سنة 1934، برئاسة مكسيم غوركي، وتأثير نافذ من أندريه جدانوف (مستشار ستالين الثقافي، ووزير الدعاية والثقافة). آنئذٍ، أقرّ المؤتمرون أسلوب «الواقعية» في الشكل الفنّي، و«الاشتراكية» في المحتوى. وأضحت «الواقعية الاشتراكية» معياراً ملزماً، وجماليّاتها عقيدة فنّيّة متعالية على ماعداها من رؤى.

يتبدّى فنّ «الواقعية الاشتراكية» الدائر في فلَك السلطة الستالينية كطقس شعائري؛ حيث التشكيل الذي يفجِّر الجمالي لا يشير إلّا لنفسه، من حيث قدرته على القول الأخلاقي؛ كما أن جلاء التصوير اليقيني الدامغ، وإيقاع التكوين الحاسم في مساحات الرسم يكاد يُفقِد اللوحة ظلالَ تداعي المعنى إلى معانٍ تتوالد مع حركة الزمن. أمّا إشاراته إلى الزمن الماضي، فليست إلّا لتأكيد زمن الثورة، وانتصارها، و-من ثَمَّ- وصول التاريخ إلى اليوتوبيا الموعودة. وفي الأعمال التي تغنّت بالشيوعية، جاءت المحاكاة الفنّيّة فيها لتمثّل «ما يجب أن يكون»، على أنه «كائن» ومتحقِّق؛ من ثَمَّ أنجَزت هذه الأعمال وظيفتها الدعائية؛ بغية تقديم صورة مقنعة للجماهير، عن دولة قويّة عادلة مزدهرة، جميع المواطنين فيها سعداء وممتلئون بحماس منقطع النظير، بفضل الاشتراكية العلمية. من جانب آخر، أعلن فنّان «الواقعية الاشتراكية» («مهندس النفس البشرية»، وفق تعبير ستالين) التزامه





الطليعة الروسية: إل ليسيتزكي، اضربوا البيض بالوتد الأحمر (1920) ▲



الطليعة الروسية: كازمير ماليفيتش، المربع الأسود (1930) ▲

التامّ بنزعة الثورة الأخلاقية، فتحوَّل الفعل الإبداعي إلى بروباغاندا تبشِّر بـ«الإنسان الجديد»، الذي يتبدّى، في الفنّ، كشيوعي مقتنع، يتمتَّع بجسد اشتراكي مثالي، ويتميَّز بروح أخلاقية قويّة. هكذا، تحوَّل عموم الفنّ إلى خطاب تسوده أحادية القول والتأويل المباشر، ليلعب -بذلك- دور الضابط الموحِّد لعملية الاستقبال. ولكن لابدَّ من الإشارة، هنا، إلى أن القيود المفروضة على الفنّ، دفعت الكثير من الفنّانين للمناورة على حصار الأنموذج السلطوي، فتركوا أعمالاً فنّيّة هائلة القيمة تُصَنَّف وفق «الواقعية الاشتراكية»، وتقول قولها الحرّ القابل لتعدُّد التأويلات.

من كلّ ما سبق، يمكن القول إن حاجة البلاشفة لبسط سيطرتهم بعد الحرب الأهليّة، ثم تحوُّل الثورة إلى كيان مؤسّساتي مستقرّ في الفترة الستالينية، جعل السلطة تستبصر الخطر الذي تشكِّله ثوريّة «الطليعة الروسية»، من حيث إيمانها بحرِّيّة الفنّ، و -من ثَمَّ- استحالة السيطرة على إنتاجها الجمالي الذي يتأسس على مفهوم الحركة والتفكيك، والحراك النقدي والجدلي المستمرّ، والتحوُّل الذاتي السريع ... فبدأت سياسة الإقصاء الفنّي سيرورتها، وعدّ أيّ فنّ تجريدي أو تجريبي فنّاً برجوازياً شكليّاً منحلاًّ، ورجعيّاً يشيِّئ الإنسان، ومعادياً للتقدُّم. هكذا، تخلَّصت الثورة السياسية من ثوريّة «الطليعة الروسية» الفنّيّة، رغماً عن «الثورية» القارّة والمحايثة، في كلّ منهما.



طه حسين▲

ذكريات شخصية عن طه حسين (3)

اهتمامات طه حسين العربيّة، ومفاوضاته البارعة

توقَّفت مع القرّاء، في تلك الذكريات التي أشاركهم فيها جوانب من الجلسات الثلاث التي أتيحت لي مع طه حسين، بعد انتهاء الاجتماع الثاني، ووفود الدكتور سهيل إدريس، مع رجاء النقّاش، إلى بيت الدكتور العميد، للتفاوض معه على حقوق الطبعة الثانية من إسلاميّاته، وكيف أتاحت لي زيارتهما أن أشاهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة. ويجبره- بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه، وهو الذي كان معروفاً بصرامته وبخله- بوصفه ناشراً- في التعامل مع الكتاب. وكانت «دار الآداب» قد نشرت إسلاميّات طه حسين التي تشكّل جزءاً مهمّاً من مشروعه الثّقافي الكبير في مجلَّد واحد ضَمَّ: (على هامش السيرة) بأجزائها الثلاثة، مع (الفتنة الكبرى)، بجزأيها، و(الشيخان)، و(مرآة الإسلام).



صبري حافظ

وبعد أن رحَّب الدكتور طه حسين بهما، وقدَّم لهما واجبات الضيافة، عرض عليه سهيل إدريس سبب مجيئه للحصول على حقوق طبعة ثانية من الإسلاميّات التي نفدت طبعتها الأولى، فسأله طه حسين: وهل دفعتم شيئاً عن الطبعة الأولى؟، فسرد عليه سهيل إدريس تفاصيل ما دفع، وكان- إذا لم تختّي الذاكرة (وهي، بطبعها، خؤون)- ألف جنيه، وهو مبلغ كبير بمعايير ذلك الوقت؛ إذ كان يقرب من نصف قيمة جائزة الدولة التقديرية، وقتها (2500 جنيه)، والتي كانت قيمتها تعادل ثمن شقّة من أربعة حجرات تطلّ على نيل القاهرة. وأكَّد له فريد شحاتة، الذي طلب منه الدكتور العميد ملفّ الموضوع، صدقَ ما رواه سهيل إدريس، فسأل الدكتور العميد: وكم ستدفع عن الطبعة الثانية؟، فعرض عليه سهيل إدريس مبلغاً يعادل نصف ما دفعه في الطبعة الأولى، مبرِّراً الأمر بأن الطبعة الثانية ستكون أقلّ بيعاً، وأبطأ توزيعاً، بعدما تشبَّع السوق بمن اقتنى الطبعة الأولى، فكان تعليق الدكتور العميد على العرض، الذي بدا أنه لم يعجبه، بقوله: زِدها قليلاً! ولم ينتظر حتى يزيدها سهيل إدريس قليلاً أو كثيراً، وإنما عاجله بالسؤال عمَّن يعرفهم من الكُتّاب اللبنانيين، واستطلاع أخبارهم، بادئاً بميخائيل نعيمة الذي لم يكن لدى سهيل إدريس الكثير عنه، ثم عرّج على توفيق يوسف عوّاد، الذي تهلّل سهيل إدريس لمّا سأله عنه، وأخبره بأنه عاد لكتابة الرواية، وأنه سينشر روايته الجديدة (طواحين بيروت) التي كتبها بعد ثلاثة عقود من روايته العلامة (الرغيف). كما سأله عن سعيد عقل، وعن منير البعلبكي صاحب (المورد)، فأخذ سهيل إدريس يردّ على أسئلته عنهم بشيء من الإيجاز، ثم يعود إلى موضوعه الأساسي الذي جاء من أجله؛ وهو ضرورة الحصول على موافقة الدكتور العميد على عقد للطبعة الثانية. ويبدو أن الدكتور العميد أحسَّ بأن سهيل إدريس في عجَلة من أمره، فكان يعيد عليه السؤال: وهل دفعتم شيئاً عن الطبعة الأولى؟، فيكرِّر سهيل إدريس عليه الجواب، ثم يسأله، من جديد: وكم ستدفع عن الطبعة الثانية؟ فاستجاب سهيل إدريس لطلبه، في المرّة السابقة عندما قال: زِدها قليلاً!، فعرض عليه مبلغاً أكبر ممّا طرحه في المرّة الأولى، فكان ردّ الدكتور العميد، مرّةً أخرى: زِدها قليلاً!.

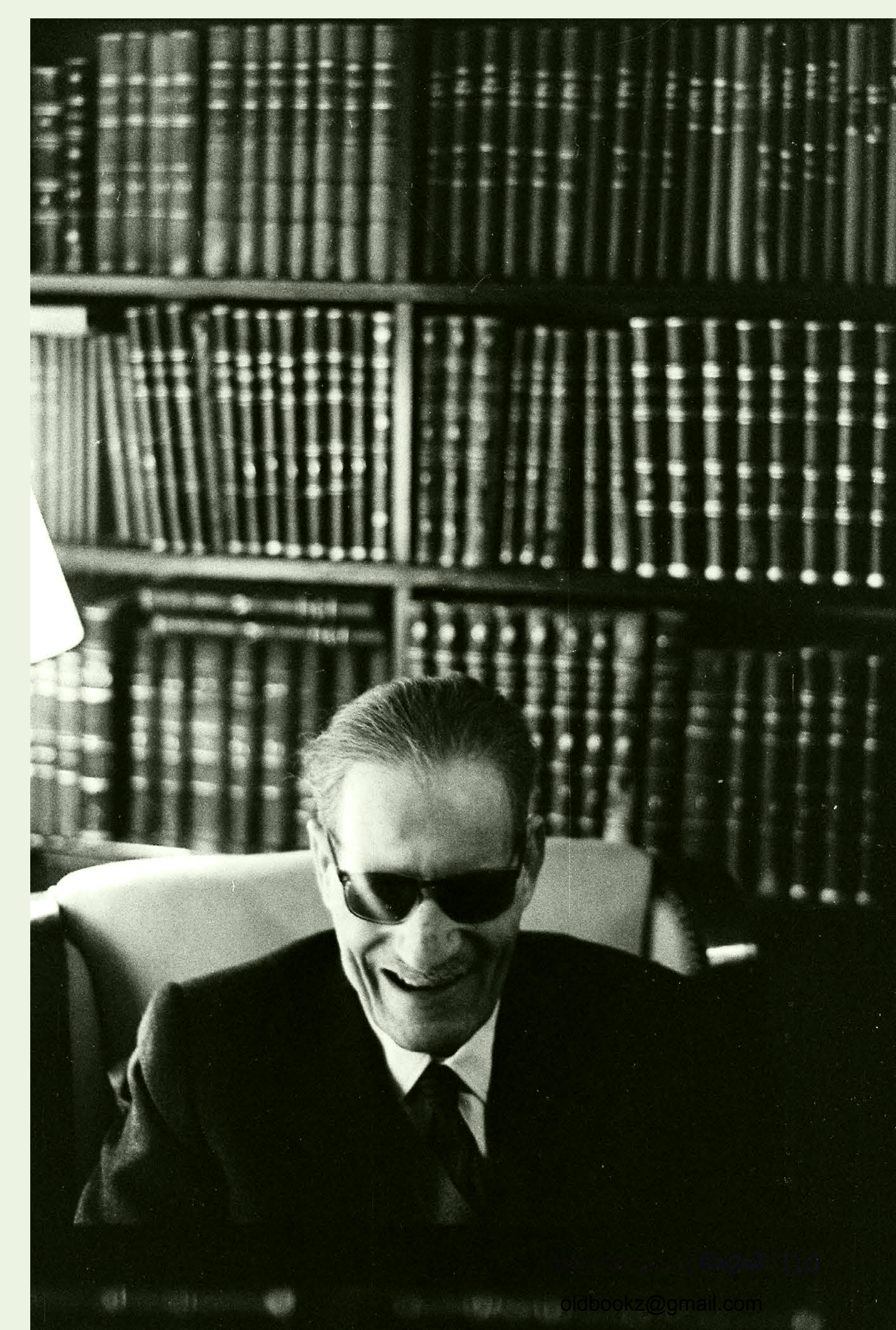
أدهشني، وهالني وقتها (وإن كان الأمر منطقياً، لأنه ضرير) أن أكتشف أن هذا المثقف الكبير الذي ملأ الدنيا كتابةً وعلماً وإبداعاً وترجمةً يستخدم هذا الختم النحاسي الصغير، الذي يستخدمه الأمّيّون، للتوقيع على العقد

ثـم سـأله عـن حسـين مـروّة، وهـو الأمـر الـذي شـاقني في مكانـي البعيـد، وعرفـت منـه أنـه يتابـع مشـروعه النقـدي، وبداياتـه الباكـرة فـي التعامـل مـع التـراث الإسـلامي، والتـي نتج عنهـا، بعـد ذلـك بسـنوات، كتابـه (النزعـات الماديّـة فـي الفلسـفة الإسلامية)، ثـم سـأله عـن خليـل تقـي الديـن، وعـن آخريـن ممّـن لـم أكـن قـد سـمعت بهـم مـن الكُتّـاب اللبنانيين، فقـد سـمعت عـن سـعيد تقـي الديـن، لكنـي لم أكـن قـد عرفت شـيئاً عـن خليـل تقـي الديـن، وغيـره مـن الكُتّـاب الذيـن سـأل عنهـم طـه حسـين. وكلّمـا شـرّق الحديـث، ثـم غـرّب، عـن كُتّـاب لبنـان وأحوالهـم الثّقافيّـة، كان سـهيل إدريـس يعـود لطلـب حقـوق الطبعـة الثانيـة. وكان الدكتـور العميـد يكـرّر عليـه السـؤال: وهـل دفعتـم شـيئاً عـن الطبعـة الأولـى؟، ثـم يعقبـه سـؤال: كـم سـتدفع عـن الطبعـة الثانيـة؟، فيعـرض سـهيل إدريـس عليـه رقمـاً أعلـى مـن الرقم الـذي عرضـه عليه فـي المـرّة السـابقة، فيـردّ: زِدهـا قليـلاً.. وظـلّ سـهيل إدريـس يزيـد المبلـغ الـذي سـيدفعه فـي كلّ مـرّة، وقـد تكـرَّر الأمـر ثلاث مـرّات، قبـل أن يصل إلـى المبلغ الذي رضي عنه الدكتور العميد، فقـال: هـاتِ الختـم، يـا فريـد!. وجلـب فريد ختمـاً نحاسـياً صغيـراً مـن النـوع الذي أعرفـه جيّداً، لأنه ينتشـر، في ريـف مصـر، لـدى كلّ تاجر من الأمّيّين. وقد أدهشـني، وهالني وقتهـا (وإن كان الأمـر منطقيـاً، لأنـه ضريـر) أن أكتشـف أن هذا المثقّـف الكبيـر الـذي ملأ الدنيـا كتابةً وعلمـاً وإبداعـاً وترجمةً يسـتخدم هـذا الختـم النحاسـي الصغيـر، الـذي يسـتخدمه الأمّيّـون، للتوقيـع علـى العقـد.

وقـد أتاحـت لـي هـذه الزيـارة المفاجئـة لسـهيل إدريـس ورجـاء النقّـاش أمرَيْـن: أوّلهمـا التعـرُّف إلـى اهتمامـات طـه حسـين الثقافيّـة العربيّـة الواسـعة؛ فعلـى العكـس مـن حديث الجلسـات مـع أعضـاء اللجنـة، والـذي تركّـز، دومـاً، علـى الشـأن المصري، سـواء الثّقافي منه أو السياسـي، كان حديـث طـه حسـين مـع سـهيل إدريـس عربيّـاً خالصـاً، بـل لبنانيّـاً إلـى حَـدٍّ كبيـر. وكنـت أظـنّ أن جيلـي الـذي نشـأ في سياق انتشـار الفكر القومي العربـي، ورؤيـة العالـم العربي كسـاحة ثقافيـة واحـدة، نتعـرَّف إلى كلّ المسـاهمين فيها في مختلـف المجـالات الأدبيّـة، هـو الجيـل العروبـي الأوَّل، حيـث أجبرتنـا الرقابـة الصارمـة، فـي زمـن الخـوف الناصري، أن ننشـر كثيـراً مـن كتاباتنـا فـي منابـر الوطـن العربـي المختلفـة، وأن نتعـرَّف فيهـا إلـى كُتّابهـا مـن جيلنـا ومـن الأجيـال السـابقة علينـا. لكـن حـوار طـه حسـين الخصـب، مـع سـهيل إدريـس، عـن كتّـاب لبنـان، كشـف لي أن طه حسـين يعرف كُتّـاب عالمه العربـي كمـا يعرفهـم جيلنـا وأكثـر، وإن كان كثيـر مـن أعـلام الأجيـال التاليـة لـه، قبـل جيلنـا، حسـب خبرتـي بعـدد كبيـر منهـم، لـم يكـن علـى الاطّـلاع الواسـع نفسـه علـى مـا ينجـزه العالـم الثّقافـي العربـي كمـا هـو الحـال معـه؛ مـا أكّـد لـي- بحـقّ- أن طـه حسـين نسـيج وحـده فـي أكثـر مـن مجـال مـن مجـالات الإبـداع والإنجـاز الثّقافي.

أمّـا الأمـر الثانـي فهـو تلـك البراعـة الحصيفـة فـي التفـاوض علـى حقوقـه، فقـد لاحظـت أنـه، فـي المـرّات الثـلاث التـي طلـب فيهـا مـن سـهيل إدريـس زيـادة المبلـغ الـذي سـيدفعه عـن حقـوق الطبعـة الثانيـة، لـم ينتظـر حتـى يسـمع منـه الـردّ بشـأن تلـك الزيـادة؛ لأنـه- فيمـا يبـدو- لا يريـد أن يدخـل فـي سفاسـف عمليّـة «فصـال» مـن أيّ نـوع؛ فهـو ليـس فـي سـوق يفاصـل علـى سـلعة، إنمـا كان يدلـف، فـوراً، إلـى قضايـا الشـأن الثّقافـي العـامّ، يشـرّق فيهـا ويغـرّب كمـا يحلـو لـه، ولا يعـود هـو إلـى موضـوع الحقـوق، إلّا حينمـا يلـحّ سـهيل إدريـس عليهـا، مـن جديـد. ثـم يعـود لتكـرار السـؤال، بعـد أن يرتـدّ سـهيل إدريـس إلـى الموضـوع، وقـد فهـم، بمهارتـه الخاصّـة فـي هـذا السـياق، (وكان سـهيل إدريـس مشـهوراً بالبخـل فـي مجـال النشـر)، أن طـه حسـين يرفـض مـا يعرضـه، ويتـرك لـه فرصـه مراجعـة الأمـر مـع نفسـه، فـكان يزيـد المبلـغ فـي كلّ مـرّة، وكان طـه حسـين يتيـح لـه، فـي كلّ مـرّة، وقـد رفـض المبلـغ الجديـد، خـطَّ الرجعـة، بطلبـه الوجيـز: زِدهـا قليلاً!

ومـا إن ختـم فريـد شـحاتة، بختـم طـه حسـين، علـى العقـد الـذي جـاء بـه سـهيل إدريـس معـه، بعـد النـصّ فيـه علـى مبلـغ المكافـأة الجديـد، حتـى لملـم سـهيل إدريـس أوراقـه، واسـتأذن بالمغـادرة مـع رجـاء النقّـاش الـذي جـاء بـه إلـى بيـت الدكتـور العميـد. وكان مـا حدسـته، عنـد وصولهمـا، صحيحـاً؛ وهـو أن معرفتهمـا بـي لـن تمـرّ مـرور الكـرام علـى فراسـة معالـي الباشـا؛ فمـا إن غـادرا، وحـان دوري كـي ينتبـه لـي الدكتـور العميـد، ويملـي علـيّ محضـر الجلسـة، كالعـادة، حتـى بادرنـي



بالسؤال: لماذا يعرفك سهيل إدريس، يا أستاذ؟، فأجبت: لأنني أنشر، أحياناً، بعض مقالاتي في مجلّته (الآداب). وبدلاً من التقريع الذي توقّعته، أحسست بتغيُّر نبرة صوته وهو يسأل، بنوع من الشغف: أيّ مقالات؟ فقلت: إنني أكتب دراسات نقدية للأعمال الأدبية الجديدة، في الرواية والشعر والمسرح، فسأل: هل درست عندنا في كلّيّة الآداب، مثل رجاء النقّاش؟، فقلت له: لم يسعدني الحظّ بذلك، يا معالي الباشا!، فقد درست الخدمة الاجتماعية في القاهرة، لكن شغفي بالأدب، وحبّي المبكِّر للقراءة هما اللذان دفعاني للكتابة النقدية، فغمغم: ما شاء الله! ما عمرك، يا أستاذ؟، فقلت له أنني قد بلغت الثلاثين قبل شهور.

ويبدو أنني كنت حريصاً على أن يعرف الدكتور طه حسين أنني لست مجرَّد موظَّف في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، أتى للقيام بعمله الروتيني، سكرتيراً لتلك اللجنة، ولكني أحد أحفاده الكثر الذين لا يعرف عنهم شيئاً؛ فقلت وكأنني أقدِّم له مسوّغات تجاسُري على الكتابة الأدبية: ولكنني أدرس، الآن، الأدب والنقد المسرحي في قسم جديد للدراسات العليا في معهد الفنون المسرحية، ويدرّسني فيه عدد من تلاميذ معاليك السابقين. ولماذا لم تخبرني بذلك، يابُنيّ؟ ولم ينتظر مني جواباً، ولم يترك لي فسحة من الوقت لتأمُّل تغيُّر اللقب الذي يناديني به، لأوَّل مرّة، «يا بُنيّ!»، وإنما استطرد: دعني أُملي عليك محضر الجلسة، فقد تأخّر بنا الوقت.



فهم سهيل إدريس أن طه حسين يرفض ما يعرضه، ويترك له فرصه مراجعة الأمر مع نفسه، فكان يزيد المبلغ في كلّ مرّة، وكان طه حسين يتيح له، في كلّ مرّة، وقد رفض المبلغ الجديد، خطَّ الرجعة، بطلبه الوجيز: زدها قليلاً!

وأخذ يملي عليَّ المحضر بالديباجة نفسها، وتسلسل البنود المطروحة على جدول أعمالها نفسه، وقرارات اللجنة في كلّ بند منها كما جرى في الجلسة السابقة؛ وكأن كلّ النقاش الطويل عن الواقع الثقافي اللبناني، مع سهيل إدريس، وما دار في جدله الشيِّق معه من مفاوضات بشأن حقوقه، لم يكن غير جملة اعتراضية عابرة انتهت فور مغادرته. ثم عاد، بعدما أغلق القوس على تلك الجملة الاعتراضية، ليكمل العمل الذي بدأت به الجلسة، منذ وصولي إلى بيته، بجدول أعمالها.

وما إن انتهى من إملاء محضر الجلسة وكلّ قراراتها، عليّ، حتى وفدت زوجته السيِّدة سوزان كي تصحبه إلى الداخل، وقد حدست أن الجلسة قد طالت به أكثر من اللازم، وأرهقته. وقبل أن يغادر الغرفة معها، استدار إليَّ، وقال: لقد تأخَّر بنا الوقت، يا بُنيّ! في المرّة القادمة، تعال مبكِّراً قليلاً، قبل موعد الجلسة، لأنني أحبّ أن أسمع شيئاً عن مشاغلك واهتمامات جيلك من الشباب.

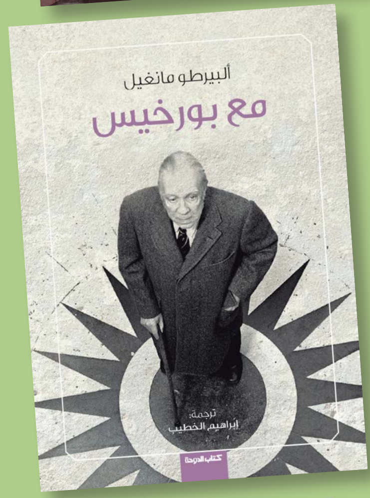
وكم سعدت بهذه الكلمات الأخيرة، وتمنَّيت لو لم تتدخَّل السيِّدة زوجته، ولو أنها تركت لنا فرصة مواصلة الحديث. لكن الحظَّ جادَ بفرصة ثالثة، وأخيرة، لاكتشاف جوانب جديدة في شخصية هذا الكاتب والمفكِّر الكبير الذي ترك بصمته على الثّقافة المصريّة، والثقافة العربيّة؛ وهذا ما سأعرضه على القرّاء في الحلقة القادمة.



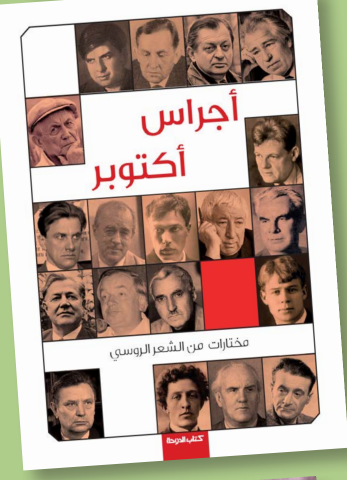


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة:
فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة



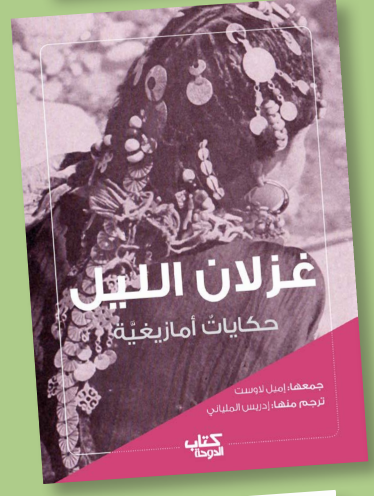






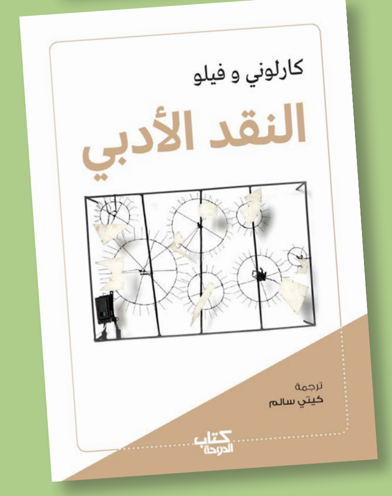














MAURES D'ESPAGNE, Emir et Femmes (Moyen-Age). COLLECTION DE LA MUSCULOSINE BYLA

150
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 150 - شعبان 1441 - أبريل 2020
Year 13 - No. 150 Shaaban 1441 - April 2020

الدوحة

العدد 150 - أبريل 2020
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



صدمة الجائحة

عودة الوباء - المجهول في الجائحة - تربية العالم - عولمة الفزع - لقاح ضد الخوف - عالم غير آمن - أدب الفواجع والاستشراف...

كتاب الدوحة





ميشيل بوتور
بحوث في الرّواية الجَديدة
ترجمة: فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة



















جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر عبـر البريـد الالكـتروني للمجلـة أو علـى قـرص مدمـج في حـدود 1000 كلمـة علـى العنـوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر
البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

كيف نبني مجتمعاً واعياً ومُثقَّفاً لمواجَهة «كورونا»؟

يُقـال فـي تعريـف التخصُّـص «إنـه معرفـة كلّ شـيء عن شـيء»، ويُقـال في تعريـف الثقافة «إنهـا معرفـة شـيء عـن كلّ شـيء»، وهنـا وجـدت مجلّـة «الدوحـة» ضالتهـا، وبنـاءً علـى ذلـك رشّـدت بوصلتهـا الثقافيّة.

ولاكتشـاف دور الثقافـة الكبيـر علينـا النظـر إلـى النتائـج السـلبيّة الراهنـة التـي تحيـط بنـا، أو نقـع بهـا، ثـم نبتعـد قليـلاً لنـرى مـا هـي الأسـباب الكامنـة وراء هـذه النتائـج، وهنـا نـرى أسـباباً شـتَّى للتخلُّـف فـي كلّ الميادين، مثـل الإهمـال الإداريّ والمُؤسسـيّ، وربَّمـا الفسـاد ومـا شـابه، ولكـن لـو ابتعدنـا أكثـر لوجدنـا أن هـذه الأسـباب جميعـاً تنحـدر وتتفـرَّع عـن عِلّـة واحـدة كامنـة وراءهـا جميعـاً، ألا وهـي عِلّـة الوعـي، فعندمـا يحضـر الوعـي تغيـب هـذه العلـل، وعندمـا يغيـب تتفاقـم، والعلاقـة عكسـية، والثقافـة هـي رافد الوعـي وتقويّته وتوسـيع دائرتـه.

هنـا تلعـب المنابـر الرائـدة دورهـا الحاسـم، وتؤتـي أكلهـا فـي إدارة الوعـي الفـرديّ، وأهـمّ منـه الوعـي الجمعـي، الـذي تكمـن قضيّتنـا العضـال فيـه، فبلادنـا مليئـة، ولـله الحمـد، بالمواهـب والعطـاءات والبـراءات، ولكنهـا- غالبـاً- مـا تكـون فرديّـة متناثـرة لا تكفـي للنهوض المجتمعـيّ.

الثقافـة هـي أوّل سـلم الرقيّ عند الازدهار، وهـي درج الإنقاذ عند الأزمات وحدوث الكوارث، ولا سـيما المثـال الكارثـي الـذي يُهـدِّد العالـم بأسـره اليـوم، ويطـال الـدول جميعـاً علـى حدٍّ سـواء، وهـو وبـاء «كورونـا»، الـذي تحـوَّل بتقديـر منظَّمـة الصحَّـة العالمية إلى وبـاء عالميّ. قبـل أن يكـون منـاط الأمـر طبيّـاً فإنـه منـاط ثقافـيّ، فـإن لـم تتدخّـل الثقافـة الطبيّـة لضخ الإرشـادات وتكشـف مـا يجـب فعلـه ومـا يجـب اجتنابـه فالأمـر جـد خطيـر. وإن لـم تتدخّـل الثقافـة الاجتماعيّـة للنهـي عـن الحشـود ومراكـز الازدحـام وتقليـص الزيـارات والواجبـات وتخفيـف الجماعـات وكلّ الالتزامـات الاجتماعيّـة والحفاظ على مسـافة كافية، فإن التفشـي واقـع لا محالـة، وإن الوبـاء سيستشـري فـي الشـعوب كالنـار فـي الهشـيم. ولعـلّ الجانـب التثقيفـيّ الأهـم هـو الجانـب الإنسـانيّ كطمأنـة كبار السّـن والرفـق بهـم، وهـم الأكثر عرضة للهـلاك بهـذا الفيـروس، ولتلافـي حـالات العـدوى العمـد التـي يقـوم بهـا بعـض المصابيـن مـن منطلـقٍ أنانـيّ ليحـلَّ بالآخريـن مـا حـلَّ بهـم، ولتخفيـف تهافـت النـاس علـى تخزيـن المـواد التموينيّـة والطبيّـة، والـذي مـن شـأنه أن يتسـبَّب بسـوء التوزيـع، فيسـتأثر قسـمٌ مـن النـاس بالبضائـع دون غيرهـم، وتـزداد الأنانيّـة بسـبب الخـوف.

يشـبه الـدور المنـوط بالمُثقَّفيـن فـي هـذه المرحلـة مثـل دور مضيفـي الطيران عنـد الكوارث الجويّـة وحـالات الهبـوط الاضطـراريّ، حيـث يكـون الخـوف سـيد الموقـف، فيكـون عمـل المضيـف مضاعـف المشـقة، فعليـه أن يتجـاوز خوفـه، وأن يعمـل علـى طمأنـة الـركاب، وإرشـادهم إلـى الخطـوات التـي قـد تنفعهـم، وتخفِّـف مـن صدمتهـم، وقـد تكـون طـوق نجاتهـم، وهـذا مـا ينبغـي علـى المُثقَّفيـن والمنابـر المسـموعة عملـه، وإلّا سـينقلب الإعلام مـن نعمـةٍ إلـى نقمـة، وسـيكون فعـل فعلـه فـي إثـارة الرعـب بيـن النـاس، ولم يفعـل فعله فـي إنـارة الطريـق ووضـع التدابيـر.

وهـذا مـا تميَّـزت بـه مجلّـة «الدوحـة» التـي لا تغيـب فـي هـذه الأوقـات، بـل تكـون أكثـر حضـوراً بطروحاتهـا، ودورهـا التوعـويّ الكبيـر، وهـذا لا ينفصـل عـن برنامج الدوحـة عمومـاً والاهتمـام مـن أعلـى المسـتويات والوقـوف علـى الكارثـة بكلّ الطاقـات، والسـهر علـى تدابيـر الوقايـة، لا مـكان للاسـتهتار، ولا مجـال لدفـن الـرؤوس فـي الرمـال، ولا يمكـن تخطـي هـذه المرحلـة إلّا بمعيّـة الثقافـة الفرديّـة والجمعيّـة العاليـة.

رئيس التحرير



ثقافية شهرية

العدد 150

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وخمسون
شعبان 1441 - أبريل 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـريـكـا	100 دولار
كـنـدا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

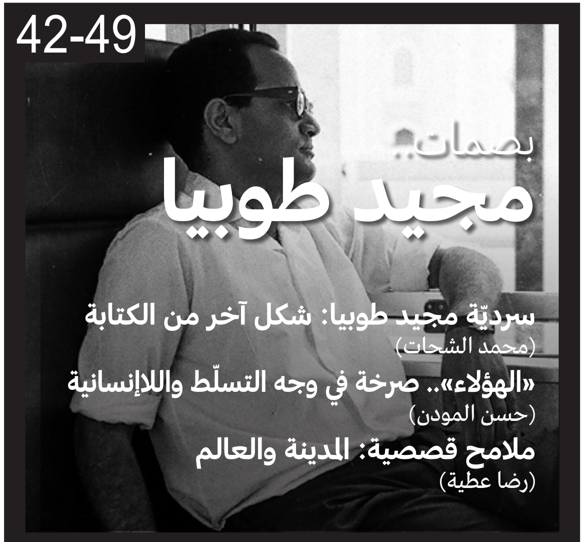
وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		







تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |



حوارات | نصوص | ترجمات







مانغويل في تونس

انتصار الخيال على الواقع

أتيح لي أن أحاور عدداً من الكُتَّاب والشعراء الأعلام الذين تركوا في عقلي ووجداني أثراً لا يُمحَى، أذكر من بينهم -على سبيل المثال- محمود المسعدي وتوفيق بكّار ومحمود أمين العالم وممدوح عدوان والأبنودي والبيّاتي وإيف بونفوا، والقائمة أطول من هذا بكثير. لكنّي أعترف بأنّ حواري مع ألبرتو مانغويل بمناسبة زيارته إلى تونس في 22 فبراير/شباط 2020 سيظلّ ذا نكهة مختلفة...



آدم فتحي
(تونس)

يعود ذلك إلى أسبابٍ عديدة، يتعلَّق بعضها بميّزات الرجل وحضوره، ويتعلَّق بعضها بما حفَّ بهذه الزيارة من محطّات دراماتيكيّة منحتها مذاقاً خاصّاً. وهي فرصةٌ سأظلّ مديناً بها للروائيّ كمال الرياحي، مدير «بيت الرواية»، الذي عهد إليّ بمحاورة الرجل، وهو يعرف صلتي بأعماله منذ صدور مؤلَّفه الشهير «تاريخ القراءة» في طبعته الفرنسيّة سنة 1998.

لم يتوقَّع أحد أن تحظى هذه الزيارة بما حظيت به من الاهتمام. ولعلّها ما كانت لتصبح هذا «الحدث الاستثنائيّ» لولا رغبة وزير الثقافة في إلغائها، وإصرار نخبة من المُثقَّفين على إنجازها. تعلَّل الوزير بأنّ من الأفضل «إرجاء» الزيارة إلى حين تسلُّم الحكومة الجديدة عهدتَها. وحين جُوبِه بمبدأ «استمرار الدولة» واستمراره في الموافقة على تظاهرات أخرى، اتّضح أنّ ثمّة من «أشاعَ» أنّ الرجل «مُطبِّع»! لا لشيء إلّا لأنّ والده عمل في إسرائيل حين كان هو في السنة الأولى من عمره، وغادرها حين كان هو في الرابعة! أمّا مواقف الرجل ونصوصه وتصريحاته المُناصِرة للقضيّة الفلسطينيّة فقد اتّضح أنّها ليست بالشفيع الكافي! ما كان لمثْل هذا التخبُّطِ الواضح أن يمرّ دون «فضيحة إعلاميّة» مدوّية. لذلك هالَنا أن تفقد تونسُ الجديدةُ مصداقيّتها بسبب تصرُّف لا موجب له إلّا الحسابات السياسواتيّة الضيّقة. وبدا لنا أنّ في القبول بهذا التصرّف المبنيّ على فقرٍ ثقافيّ مدقع نيلاً من كرامة المُثقَّفين التونسيّين. وكان أمام مدير «بيت الرواية» أن ينتصر في شخصه للمُثقَّفين ولموظّفي وزارة الثقافة أيضاً، فهو في النهاية واحدٌ منهم.

لم يخلُ المشهد من محاولات الانتقاص من قيمة الضيف بدعوى أنّه ليس بماركيز الرواية، وليس بأفلاطون الفكر! كما لم يخلُ من محاولات الطعنِ في مضيفيه على أساس أنّهم لم يقفوا من الوزير موقفهم ذاك إلّا لأنّه راحل! والحقّ أنّهم لم ينتظروا هذه «التظاهرة» لمواجهة خيارات الوزير بما استطاعوا. كما أنّ إصرارهم على إنجاز التظاهرة لم يكن استهدافاً لأيّ شخص. لكنْ هَب أنّهم وجدوا في «الخطأ الوزاريّ» ما يسمّيه سُونْ تزُو «التوقيت المناسب والميدان الملائم» لكَسْبِ المعركة، فما العيب في ذلك؟

أمّا قيمة الرجلِ فلا تحتاج إلى برهان بعد قرابة الثلاثين كتاباً حتّى الآن، في الرواية والقصّة والمُقاربة الفكريّة الأدبيّة العابرة للأجناس. صحيح أنّه لم يصبح ماركيز الرواية ولا أفلاطون الفكر، وليس ذلك من غاياته، لكنّه صار عَلَماً في ميدانه. فهو ذاكرةُ القراءة والكتابة في العالَم بما يُشبه الإجماع. كما استطاع بأسلوبه القريب من أسلوب «مُعَلِّمه» بورخيس أن يحقِّق أصعب معادلة: احترام النُّقَّاد، وإعجاب الملايين من القُرَّاء في وقتٍ واحد، في مختلف اللّغات العالميّة التي تُرجِمَت إليها أعمالُه. هكذا استحقَّ لقب «الرجل المكتبة» بامتياز. وما انفكّت زياراته إلى مختلف بلاد العالم تحظى بالاهتمام وتترك أثراً في عقول المستمعين إليه ووجدانهم.

وَقَفْتُ على ذلك من خلال حواري معه وهو يحدّثني حديث عاشق الكِتاب، في عالَم يسعى بعضُهُ إلى تعميم «البؤس الفكريّ» لفبركة المزيدِ من «المُستهلكين»، حيث لا شيء مهمّاً إن لم يُفضِ إلى مردود ماديّ. من ثَمَّ أهمِّيّة الانتباه إلى علاقة الكتابةِ بالجسد وعلاقة الجسد بالقراءة، فالخطر



المحدق بالكتاب اليوم، في نظره، ليس ناجماً عن تعدُّد المحامل الإلكترونيّة أو الرَّقميّة بقدر ما هو ناجم عن الهجوم المنظّم على «القراءة النوعيّة» التي من شأنها أن تساهم في تحرير الجسد والفكر والمخيّلة. من ثَمَّ سعيُ البعض إلى إلغاء الكتاب من المشهد، لأنّ قراءة الكتاب تعلّم القارئ أن «يُدرِكَ» نفسَه، ومن ثَمَّ أن يفكّر بنفسه، فإذا هو يتحرَّر ويعمل على تغيير واقعه، وقد بات منتجاً لا مستهلكاً، ومبدعاً لا متّبعاً، ومواطناً لا جزءاً من قطيع.

أخذَنا الحوارُ إلى بورخيس، معلّمه وقدوته، الذي حاور في نصوصه الكثير من الآثار العربيّة الإسلاميّة، بدايةً من القرآن، مروراً بابن سينا وابن رشد والخيّام والرومي والقزويني والجاحظ وغيرهم، وصولاً إلى ألف ليلة وليلة التي كانت مثار إعجابه الكبير، ولكن لا شيء يُذكر بعد ذلك، وكأنّ الأدب العربيّ توقَّف عند تلك المرحلة التي نعتزّ بها طبعاً... فسألتُه وهو الذي تناول نصوصاً عربيّة حديثة لمحمود درويش، ورشيد بوجدرة، ومحمَّد البساطي، وسنان أنطون، لماذا ظلّ حضور المدوّنة العربيّة الحديثة محتشماً لديه ولدى «مُعلِّمه» بالقياس إلى ما تزخر به هذه المدوّنة من أعمالٍ مهمَّة... ما هي الأسباب التي تقف وراء التركيز على الأدب القديم؟ هل هي مسألة ذائقة وتقييم أم مسألة اطّلاع وترجمة، أم أنّ للأمر علاقة بضرب من الاستشراق المزمن؟ لم يتهرَّب الرجل من أيّ سؤال، بل إنّه لم يتهرَّب حتّى من الأسئلة المُحرجة المُتعلّقة بمواقفه السياسيّة، وتحديداً بموقفه من القضيّة الفلسطينيّة... فإذا هو واضح في انحيازه إلى الفلسطينيّين، واضح في استنكاره خفوت أصوات الكثير من زملائه في الغرب كلّما تعلّق الأمر بالفظائع الإسرائيليّة، مؤكِّداً انتماءه إلى رؤية إدوارد سعيد للمُثقَّف باعتباره «شخصاً لا يبحث عن الإجماع، بل ينحاز وفق ما يمليه عليه وعيٌ نقديٌّ لا يتوقّف».

الحوار أثرى من هذا بكثير. وفي وسع الراغبين في الاطّلاع عليه كاملاً أن يقصدوا الإنترنت، حيث تولّى موقع «بيت الرواية» وموقع «المكتبة الوطنيّة» توفيره للعموم. لكنّ الحوار على ثرائه ليس سوى جزء بسيط من العناصر التي أكسبت هذه الزيارة بُعدَهَا «الرمزيّ»، وأتاحت للمُثقَّفين تسجيل نقاط مهمَّة، قد تغيِّر طريقة تعامُلهم مع أنفسهم ومع واقعهم.

من بين هذه النقاط:

أوّلاً: أنّ «المسؤوليّة الثقافيّة» رؤيةٌ ومشروع وليست مهارات اتّصاليّة لجمع الأصوات وتلميع الصّوَر، ومن تبعات ذلك ألّا يتصرَّف المسؤولون الثقافيّون كأنّهم في حملة انتخابيّة.

ثانياً: أنّ على «المسؤول الثقافيّ» الذي لم يُنتَخَبْ على أساس رؤيةٍ ومشروع ألّا ينسى أنّه في خدمة أفكار المُثقّفين والمُبدعين، وليس «مُكلَّفاً» بالتفكير عوضاً عنهم.

ثالثاً: أنّ «المناصب الثقافيّة» مهمَّةٌ عسيرة، يستحيل أن ينهض بها غيرُ الزّاهد فيها، المنحاز بالضرورة إلى الخيارات الثقافيّة على حساب مناورات السياسة مهما كان مأتاها.

رابعاً: أنّ المسائل «القيميّة» أخطر من أن نتركها بين أيدي «السياسواتيّين»، الذين يُغلِّبون الانتهازيّة على كلّ مبدأ، وقد يتغيَّر اتِّجاه البوصلة لديهم ستّين مرّةً في الساعة.

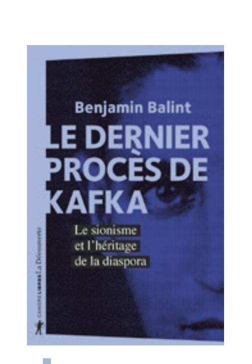
خامساً: أنّ في وسع المُثقّفين المُبدعين متى تحكَّموا في نرجسيّاتهم وتضامنوا من أجل مشروع، أن ينجزوا أحلامهم وأن ينتزعوا «القرار الثقافيّ» مهما كانت قِلّة مواردهم.

سادساً: أنّ الخيال هو الثروة الحقيقيّة غير القابلة للنفاد، لأنّه يصنع من الضعف قوّةً، ويتيح العمل بحرّيّة بعيداً عن كواليس التباس الدعم والتمويل بالضغط والابتزاز. ولأنّه -وهذا هو الأهمّ- يستطيع متى صدق العزم وتوفَّرت الإرادة أن يُترجِم الحلم إلى حقيقة، وأن ينتصر على الواقع ويغيِّره.

الإرث الأدبيّ للروائي فرانز كافكا في المحاكم

صراع سياسيّ بالنسبة لإسرائيل

صدرت مؤخَّراً الترجمة الفرنسيّة لكتاب «المحاكمة الأخيرة لكافكا، الصهيونية وإرث الشتات» من تأليف بنيامين بالينت* وترجمة فيليب بينيار (دار النشر لاديكوفيرت). ويتناول الصراع الطويل الذي دار بين إسرائيل وألمانيا حول أرشيف فرانز كافكا (1883 - 1924). النصّ الإنجليزي الأصلي كان عنوانه «المحاكمة الأخيرة لكافكا. قضية إرث أدبيّ» بدون تلميحات سياسيّة. وصدرت مؤخَّراً أيضاً ترجمة فرنسيّة جديدة لمذكرات كافكا «اليوميات» (دار النشر نو) التي كتبها بشكل متقطّع من 1909 إلى غاية وفاته في 1924. أنجز الترجمة روبير كاهين، وهي أكثر شمولية تكشف لأوّل مرّة معلومات وحقائق عن الحياة الخاصّة للكاتب العالمي.



هل كان كافكا حقّاً من دعاة إنشاء دولة إسرائيل؟ أم أن الأمر يتعلّق بتسييس مقصود لإبداعه وإعادة تأويل لمواقفه الشخصيّة والسياسيّة التي عبّر عنها أساساً في يومياته؟

«المحاكمة الأخيرة لكافكا»، هو العنوان الذي اختاره الكاتب الأميركي-الإسرائيلي بنيامين بالينت لكتاب في غاية الدقة حول صراع سياسيّ وثقافيّ استمر لمدة طويلة وله خلفيات صهيونية عميقة حول أرشيف الكاتب التشيكي اليهودي فرانز كافكا، أحد كبار قصاصي وروائيي القرن العشرين. العنوان يحيل على «المحاكمة»، الرواية الشهيرة لكافكا، الذي توفي قبل حوالي 100 عام. وقد جاء هذا الكتاب ليكشف عن تفاصيل صراع كافكاوي تتشابك فيه لعبة السياسة بغرائز الصداقة والوفاء والشهرة والمال. وإذا كانت إبداعات الروائي الراحل ما زالت تثير النقاش الأدبيّ والإعجاب عالمياً، فإن الجدل حول مَنْ يمتلك هذا الإرث الفنيّ ومن يوظفه سياسيّاً وثقافيّاً ظلّ محتدماً لسنوات، وقد يكون حسم مؤخَّراً ما لم تظهر مستقبلاً عناصر جديدة. جاء كتاب بنيامين بالينت للتحقيق بشكل بارع في خبايا هاته القضية التي تمس في العمق الصراع العربيّ-الإسرائيليّ. فهي تثير أسئلة استراتيجية أهمّها: هل كان كافكا حقّاً من دعاة إنشاء دولة إسرائيل؟ أم أن الأمر يتعلّق بتسييس مقصود لإبداعه وإعادة تأويل لمواقفه الشخصيّة والسياسيّة التي عبّر عنها أساساً في يومياته؟

في هذا الصراع حصلت مواجهة قانونيّة وسياسيّة داخل المحاكم الإسرائيليّة بين طرفين: الأوّل ألمانيّ تمثله أساساً امرأة اسمها «إيفا»، وهي ابنة «إيستر هوف» كاتبة ومساعدة ماكس برود صديق كافكا الحميم. وكانت عائلة هوف مدعومة بمؤسَّسات أدبيّة ألمانيّة تريد الحفاظ على إرثه الثقافيّ على اعتبار أن كافكا كان تشيكياً يكتب بالألمانيّة. قبل وفاته في 1968، كان ماكس قد ترك الأرشيف لإيفا مع توصية بأن تسلمه إلى مكتبة داخل أو خارج إسرائيل. لكنها لم تحترم الوصية مثلما لم يحترم هو سابقاً أيضاً وصية صديقه كافكا. أمّا الطرف الثاني في هذه القضية، فهو الحكومة الإسرائيليّة التي تبنّت هذا الملف، وإن بشكلٍ متأخّر، ودافعت بقوة عن ملكيتها للأرشيف لأغراضٍ سياسيّةٍ واضحة.

قصّة أرشيف كافكا

لهذا الأرشيف قصّة هوليوودية معقَّدة. في 1939، استطاع ماكس برود أن يهاجر إلى فلسطين هرباً من اجتياح قوات هتلر لتشيكوسلوفاكيا، وليحقق حلم الهجرة إلى إسرائيل «أرض الميعاد» في سياق حملة الاستيطان التي عرفتها فلسطين. هاجر إليها وهو يحمل معه حقيبة مملوءة بأرشيف وكتابات كافكا بعد أن كان قد أصدر في براغ ثلاثاً من روايات



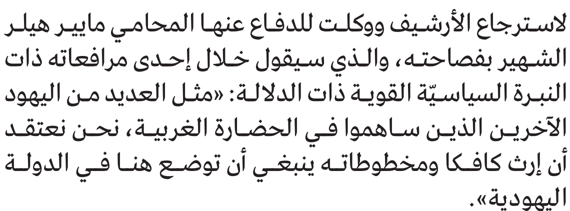
ماكس برود ▲



صديقه غير المكتملة التي ستصبح من كلاسيكيات الأدب الروائي المُعاصِر وهي: «المحاكمة»، «القصر» و«أميركا» رغم أن كافكا كان قد أوصاه بإحراق كلّ ما كتبه وعدم نشره. بعد فترة، سيتم تهريب جزء من هذا الأرشيف، وفيه «يوميات» كافكا وكتابات أخرى، خلال خمسينيات القرن الماضي من إسرائيل، ليعود في غفلة من ماكس برود إلى ألمانيا عن طريق سلمان شوكن، وهو الناشر الألماني لكتب كافكا. ونظراً لقيمته المادية والرمزية الكبيرة، قرَّر الناشر أن يخفي هذا الأرشيف الجزئي العائد والغالي القيمة في خزنة من حديد في أحد الأبناك في سويسرا. وهنا ستتدخّل عائلة هوف بواسطة أستاذ متخصّص في الثقافة الألمانيّة لتطالب باسترجاع الأرشيف وسيتم نقله إلى أوكسفورد، وهو ما يفسِّر أن أرشيف كافكا مازال موزعاً إلى غاية اليوم بين ثلاث دول هي ألمانيا (أرشيف مارباخ Marbach)، وإنجلترا (مكتبة بودليان Bodleian في أوكسفورد)، وإسرائيل.

تفاصيل المحاكمة

من أهمّ ما كشفه كتاب بالينت هو أن حكومة إسرائيل لم تعر أي اهتمام لأرشيف كافكا طيلة حوالي 40 عاماً، بل إنها لم تبدِ أي اهتمام بالموضوع حتى عندما قامت إيستر هوف ببيع أجزاء منه في المزاد العلني، والذي كانت تحتفظ به في بيتها في «تل أبيب» في نفس منزل ماكس برود. وكان الأرشيف مهملاً بشكل كبير، بحيث كانت تلعب فوقه القطط، كما أن بعضه تعرَّض للسرقة. وكان الخبراء يقدرون قيمته بملايين الدولارات في بداية الألفية الحالية. في العام 2009 فقط ستقرّر حكومة تل أبيب أن تتحرَّك بسرعةٍ مباشرة بعد قيام إيستر هوف بكتابة وصية تسمح لابنتيها بأن ترثا الأرشيف. حيث قامت «المكتبة الوطنيّة لإسرائيل» برفع دعوى قضائية



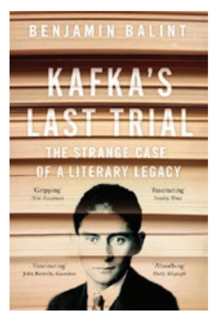
لاسترجاع الأرشيف ووكلت للدفاع عنها المحامي ماير هيلر الشهير بفصاحته، والذي سيقول خلال إحدى مرافعاته ذات النبرة السياسيّة القوية ذات الدلالة: «مثل العديد من اليهود الآخرين الذين ساهموا في الحضارة الغربية، نحن نعتقد أن إرث كافكا ومخطوطاته ينبغي أن توضع هنا في الدولة اليهودية».

من جهتها، قرّرت مؤسّسة مارباخ للأرشيف الأدبيّ الألمانيّ، إحدى أهمّ المؤسَّسات المُتخصّصة في العالم، أن تطالب أيضاً باسترجاع هذا الأرشيف. وكانت قد دخلت بموازاة ذلك في مفاوضات مع عائلة هوف لشراء منزل ماكس برود نفسه لتحويله إلى متحف. وهكذا استمرَّت القضية معروضة على المحاكم الإسرائيليّة في جلسات عديدة على مدى سنوات. وتوجت في 2016 بقرار نهائي للمحكمة العليا اعتبر أن الأرشيف يعود إلى ملكية دولة إسرائيل ولم يتم تقديم أي تعويض لعائلة هوف. وقد توفيت «إيفا» بعد صدور الحكم بمدة قصيرة في 2018. وفي 2019، قامت ألمانيا بتسليم المكتبة الإسرائيليّة مخطوطات لكافكا كانت مسروقة على ما يبدو. كما تسلَّمت المكتبة من بنك UBS في سويسرا ما كان يحتويه صندوق حديدي يضم أرشيفاً مماثلاً.

علاقة كافكا «المبهمة» مع إسرائيل والنساء

يرى عالم الاجتماع الألماني اليهودي الشهير تيودور أدورنو أن كافكا «لم يكن شاعراً لأرض اليهود» وهي استعارة تعني أن كافكا لم يكن من المؤيّدين لفكرة إقامة أرض لليهود في فلسطين إلى درجة أن يكتب شعراً يمدح ويحلم بهذا الأفق. فعكس صديقه برود الذي هاجر إلى إسرائيل واستقرَّ بها، كان كافكا غير مقتنع بمشروع إقامة دولة إسرائيل، ولم يهاجر إليها، على الرغم من ذكر بعض المصادر أنه كان يخطط لذلك. كما أن علاقته بأصوله وبثقافته اليهوديّة تبقى «مُبهَمة» حسب العديد من المختصين. بحيث إنه كان متشبثاً بها، وحريصاً على دراستها بعمق، وخاصّة مسرح اليديش، وهي لهجة خاصّة تكلمها اليهود منذ القدم في ألمانيا وفي أوروبا الشرقيّة. وقد كتب كافكا صفحات طويلة في يومياته عن مسرح وقصص اليديش، وعن التصوُّف واللاعقلانية في هذا التراث. وكان حسب بنيامين بالينت معجباً بهذا المسرح، و «متأثّراً بصدقه وقوة نبرته، وبدرجة السخرية في لغته التي كان يتحاور ويتصادم فيها ما هو عالي القيمة مع ما هو متواضع، والمكتوب مع العامي». وعلى الرغم من هذا الاهتمام، ظلّ كافكا يحتفظ بمسافة وجودية وعبثية إلى حدٍّ ما مع أصوله، وهي ميزة أساسيّة في كتاباته. فكان يطرح أفكاراً ذات نبرة متهكمة حول معاني ودلالات علاقته بإسرائيل، بل وحتى باليهود، حيث يتساءل في يومياته: «ما هي العلاقة التي تجمعني باليهود؟» فيجيب قائلاً: «أنا ليست لديّ بالكاد علاقة حتى بنفسي». هذه التساؤلات حول الوجود والعلاقة التي تربطه بواقعه وبالإنسانيّة عموماً جعلت البعض يعتبر كافكا كاتباً كونياً وإنسانياً أكثر منه كاتباً يهودياً إسرائيلياً. ويرى بالينت أن هذه العلاقة المُبهَمة بإسرائيل تشبه علاقته بالنساء اللواتي تعرف على الكثير منهن دون أن يرتبط رسمياً أو يتزوج نظراً لميله إلى الفردانية الشديدة والإنعزال. ويقول بالينت في هذا الصدد إن كافكا كان يحب النساء، ولكن عن بعد، حيث يكتب: «إن تناقض وتردُّد كافكا في ما يخص الصهيونيّة ليس غريباً عن تعقُّد علاقته مع «فيليس بوير» (خطيبته) والنساء الأخريات، فهو كان يحبهن جميعاً، ولكن





صورة أرشيف كافكا ▲

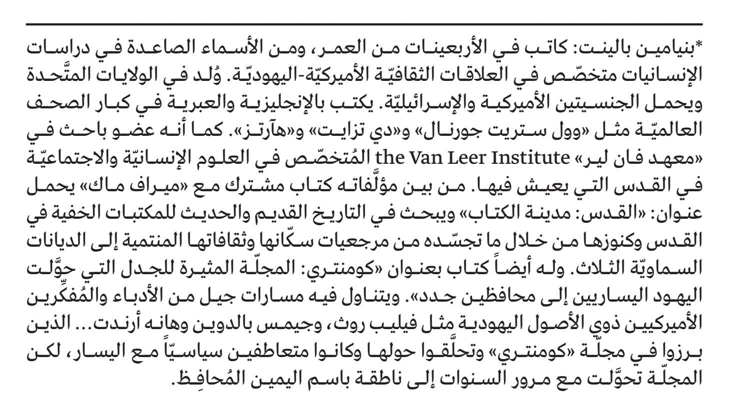


دائماً من بعيد».

في رواية «المحاكمة» يتعرَّض البطل واسمه اسمه «ك» للاعتقال ذات يوم في الصباح ويقدَّم للمحاكمة بتهمة ارتكابه لخطأ يجهل حتى طبيعته، ثم يتولَّى محاكمته قضاة لا يراهم أبداً، وذلك تطبيقاً لقوانين لا يعرفها «ك»، بل لا يريد أي أحد أن يشرحها له. هذه الأجواء تلخصها أيضاً إحدى شخصيّات الرواية عندما تقول: «إن مَنْ يتعرَّض لمثل هذه المحاكمة محكوم عليه مسبقاً بأن يخسرها». إنها قولة تجسد إحدى الخلاصات الأساسيّة لرواية عن عبثية الحياة كما يراها كافكا. وقد يكون هذا هو ما وقع في النهاية لعائلة هوف في محاكمة الأرشيف، بحيث إنها خسرت الدعوى، وخسرت إرثاً تاريخياً ارتبط باسمها مئة عام. لكن هل ستكون هذه القضية هي فعلاً «المحاكمة الأخيرة لكافكا»، كما يقول عنوان الكتاب؟ أم أن إسرائيل يمكن أن تطالب مستقبلاً بملكية الأجزاء المتبقية من أرشيف كافكا في إنجلترا وألمانيا؟ يبقى هذا أمراً محتملاً وواردا بحسب منطق الصهيونيّة واستراتيجية الدفاع التي تبناها محامي المكتبة الإسرائيليّة نفسه. ووفق المنطق نفسه أيضاً، يمكن أن تطالب إسرائيل باسترجاع أرشيف أي كاتب عبر العالم له أصول يهوديّة حتى إذا لم يكن يؤمن بالدولة الإسرائيليّة. ■ **محمد مستعد** (المغرب)



كافكا مع خطيبته فيليس باور «1917» ▲



*بنيامين بالينت: كاتب في الأربعينات من العمر، ومن الأسماء الصاعدة في دراسات الإنسانيات متخصّص في العلاقات الثقافيّة الأميركيّة-اليهوديّة. وُلد في الولايات المتَّحدة ويحمل الجنسيتين الأميركية والإسرائيليّة. يكتب بالإنجليزية والعبرية في كبار الصحف العالميّة مثل «وول ستريت جورنال» و«دي تزايت» و«هآرتز». كما أنه عضو باحث في «معهد فان لير» the Van Leer Institute المُتخصّص في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة في القدس التي يعيش فيها. من بين مؤلَّفاته كتاب مشترك مع «ميراف ماك» يحمل عنوان: «القدس: مدينة الكتاب» ويبحث في التاريخ القديم والحديث للمكتبات الخفية في القدس وكنوزها من خلال ما تجسّده من مرجعيات سكّانها وثقافاتها المنتمية إلى الديانات السماويّة الثلاث. وله أيضاً كتاب بعنوان «كومنتري: المجلّة المثيرة للجدل التي حوَّلت اليهود اليساريين إلى محافظين جدد». ويتناول فيه مسارات جيل من الأدباء والمُفكِّرين الأميركيين ذوي الأصول اليهودية مثل فيليب روث، وجيمس بالدوين وهانه أرندت... الذين برزوا في مجلّة «كومنتري» وتحلَّقوا حولها وكانوا متعاطفين سياسيّاً مع اليسار، لكن المجلّة تحوَّلت مع مرور السنوات إلى ناطقة باسم اليمين المُحافِظ.



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل



الدوحة
فنّ القول وسُلطته..



الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!



الدوحة
الأدبُ الرّقميّ
كرنفال
الفاجعة!



الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!



الدوحة



الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن



الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!



الدوحة
عبد القادر الشاوي يكشف أوراقه
تاريخ سوء فهم المفكّرين
مواقف المُثقّفين
الفقدان الطوعي للحميمية!



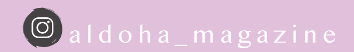
الدوحة
عنوان نهضة لغوية
مجتمع الوجـــه!
هل بدأ الانهيار؟
السيرة الفضائية!



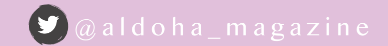
الدوحة
عالم ليس لإدوارد سعيد!
فرانسيس فوكوياما يؤجّل الموعد
مَن يعيش من الكتابة؟
التذوّق الأدبي



Doha Magazine



aldoha_magazine



@aldoha_magazine

كُتّاب الصين يواجهون:

زهرة برقوق لا تسقطها الرياح

زهرة البرقوق -الرمز التاريخيّ لمدينة ووهان- تعصف بها رياح أمشير وما يليه، ربَّما تذبل وتترجَّل عن عرشها وتتوسَّد التراب في انتظار بعثٍ جديد. في ووهان لا تترك زهرة البرقوق شجرتها، بل تظلّ متمسِّكة بها إلى الرمق الأخير وحتى تخمد العاصفة.
هنا على الأرض، أسطورة نضال وتكاتف وصمود تعكسه ردود أفعال أدباء الصين ومفكِّريها حول وباء كورونا الذي ضرب الصين كما تناقلتها الصحف والمجلّات داخل الصين وخارجها، والتي زرعت الأمل في النفوس.



تيه نينغ:

نتشارك جميعنا الآن وقتاً عصيباً. فتؤثِّر علينا عواطفنا المُعقَّدة والتي تخلخل أرواحنا. فثمّة آلاف السنين قد تشكّل خلالها الخوف الغريزي لدى البشر في مواجهة الأمراض الوبائية، فتبلورت لدينا مشاعر حُفرت بالوجدان فيما يتعلّق بالمجتمع الوطنيّ الذي نعتمد عليه في حياتنا ومماتنا، كما أوجدت داخلنا مشاعر الأسف حيال تلك الأرواح المفقودة؛ ومشاعر الإعجاب الممزوج بالقلق حيال الكوادر الطبيّة بأعدادها الكثيفة، كذلك أولئك المناضلين الذين يتشبَّثون بمواقعهم في مواجهة الوباء ويندفعون صوب الصفوف الأمامية في المعركة. «كلّ شخص بمثابة قطعةٍ صغيرة من الأرض، تتَّصل ببعضها البعض لتشكل أرضاً يابسة». في مثل هذا الوقت، ندرك بعمق الصلة التي تجمعنا بالآخرين، فيصبح فقدان الآخرين فقداناً لذواتنا، وتضحى آلام الآخرين آلامنا. بينما أولئك الذين يمضون قدماً ويندفعون بشجاعة في وقت الأزمات، هم بمثابة العمود الفقري للأمّة، وهم الضياء الذي يشرق في سماء الروح الوطنية، فهم مصدر قوة الأمّة الدائمة التي لا تنضب، والتي تمكّنها من الصمود خلال كافة التجارب وتحمُّل المشاق. ينبغي علينا أن نبذل قصارى جهدنا للتغلُّب على الصعوبات معاً. يرتبط الأدب بالذاكرة، ويهتم بالجوهر، ويتطلَّب الالتزام، ويحتاج إلى عمق التفكير. وأنا على ثقة من أن زملائي الكُتَّاب قادرون بطرق شتى على توثيق هذا الوقت العاصف، وتجسيد الإرادة التي لا تتزعزع للأمّة والوطن.



لي جينغ تسه:

ستجتاز بلدنا العظيمة وأمّتنا الصامدة الموحَّدة الشتاء القاسي وتستقبل الربيع. وفي مثل هذه اللحظات، أمدُّ بصري إلى ووهان وهوبي، واتطلَّع للناس هنالك؛ أولئك الذين أعرفهم أو لا أعرفهم، الذين قاتلوا بشجاعة في خطّ المواجهة والذين التزموا بيوتهم، متمنياً لهم السلامة. سلامتكم هي الربيع.



مويان:

سنطارد بقلب رجلٍ واحد شبح الوباء، ونُشيِّد سور الصين العظيم بإرادة الجماهير.



وانغ منغ:

معلّق القلب بووهان، مرسلاً التحايا للطواقم الطبيّة. ليكن الدفاع محكماً، حتى يندحر الوباء. وليكن الحرص على القراءة والكتابة قائماً، فالوقت من ذهب. وبالصحّة والتفاؤل، تتحقّق أفضل النتائج في أشدّ الابتلاءات.



يه شين:

يساورني القلق على ووهان،
ويثقل الهمّ روحي على هوبي،
يضطرب فؤادي على الناس المحدق بهم الوباء.
لتنقشع أيها الوباء سريعاً، فلتسرع!
ليقبل الربيع.
ويمضي قطار الصين مسرعاً.

ليو جين يون:

خلال مسيرة مكافحة الوباء، برزت الكثير من الشخصيّات الجديرة بالاحترام، علاوة على العاملين في المجال الطبيّ الذين هرعوا إلى ووهان، فكانت أصواتهم وكفاءتهم المهنية وحيواتهم قوام أغنية تمس القلوب، وستصبح ضوء الشمعة الذي ينير اليوم والمستقبل. وعلى مرّ السنين، لن تظلّ هذه الكارثة ماثلة في أذهاننا فحسب، بل سنظلّ نتذكّر أسماء هؤلاء الأشخاص كذلك.

جي دي ماجيا:



يواكب التطوُّر البشريّ والتقدُّم دائماً جوائح غير متوقَّعة، ويخبرنا تاريخ الأمّة الصينية بأن الطريق للتقدُّم لم يكن سلساً ممهّداً أبداً. ولكن علينا الإيمان بأن الصين اليوم ستخبر العالم أجمع من خلال الحقائق أن مواطنيها البالغ عددهم مليار وأربعمئة مليون نسمة لن ينهزموا في مواجهة أي مخاطر أو صعوبات. وسيقبل حتماً ذلك الغد المشرق الرائع الذي نتطلّع إليه.

سو تونغ:



يمكن لهذا الوباء أن يصبح ذاكرة لا تُنسى لدى كلّ صيني. فهذه الذاكرة لابدّ وأن تحمل بين طياتها الألم والتفكر، بيد أن هذه الذكريات جميعها تساهم في صياغة المستقبل. فقلوب الصينيين الآن مشقوقة نصفين، أحد هذين النصفين يقبع هنالك في ووهان. فأمّة تعبر النهر بقاربٍ واحد، يمكنها حتماً أن تصل للجانب الآخر، حيث الإشراق والجمال.

خه جيان مينغ:



يكافح البشر كلّ يوم من أجل بقائهم، فالسعادة والمعاناة ترافقنا دائماً. فبعد تجاوز تجربة وباء سارس في بكين فيما سبق، أفكر في أن أقول لمواطني ووهان: في الصين اليوم، يمكننا التغلّب على كافة الجوائح، وفي نهاية المطاف ستدفئ الشمس كلّ شبر من الأراضي الصينية.



ماي جيا:



عشية عيد الربيع، كانت الهجمة الشرسة للوباء، رأيت بأم عيني نقص الإمدادات الطبيّة في الصين، فكّرت في المساعدة بشيء ما، فاتّصلت بشركائي لسنواتٍ عديدة بالخارج، وكلفت فرع شركة كتب الصين المحدودة بالولايات المتَّحدة الأميركية لشراء المواد اللازمة. ومع ذلك، لم يكن هذا السبيل سلساً كما كان متوقّعاً، حيث أقدمت المتاجر القائمة بمراكز التسوُّق الأميركية بالتوالي على رفع الأسعار وفرض القيود على المشتريات وغيرها من الإجراءات، كانت بعض المواد المطلوبة بشكلٍ عاجل غير متوفِّرة، كما ألغيت الرحلات الجوية المباشرة إلى الصين جزئياً... أحدقت بي الصعوبات، غير أنني تشبَّثت بمأربي، وفي النهاية أمكنني اختراق العديد من الحواجز، وإدراك الهدف الأصلي.

جيا بينغ وا:



لم نخبر الحرب، غير أننا نعاني هذه المرّة بالتأكيد من كارثةٍ جسيمة ونحارب «وباءً». تُمثِّل ووهان ساحة المعركة، بينما كلّ فرد بالبلاد هو مقاتل. وعندما حلَّت بنا الكارثة، فكّرنا جميعاً في العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وتدبّرنا الحياة والموت، الصحَّة والمرض، الأمن والخوف وما إلى ذلك، وهو ما يدفعنا لإدراك ماهية الشعور الوطنيّ، وما نسمّيه الإرادة الجماعية سور حصين، وما قد نطلق عليه الحبّ بين الناس. وخلال عشرات الأيّام الماضية، وعلى الرغم من انعزالي بالمنزل وعدم قدرتي على مغادرته، إلّا أنني أتابع الأخبار عن كثب، وقد تأثَّرت للغاية بالكثير من الأبطال والأعمال البطولية. وباعتباري كاتباً، فما يمكنني القيام به يتمثَّل في تسجيل ما يحدث كلّ يوم، حيث أكتب المقالات بنفسي أو أتواصل عبر الهاتف وأنظم الكثير من المقالات التي كتبها الكُتَّاب الآخرون، وذلك لتصبح صرخة من أجل هذا الوطن، وكذلك دعماً نقدِّمه للكوادر الطبية وكافة العاملين بالخطوط الأمامية. حتماً سننتصر.

شي تشان جون:



إنّ فقد الكثير من الأرواح النابضة بالحياة جرّاء هذا الوباء تصيب المرء بحزنٍ لا متناهٍ. بينما صار هذا الربيع هو موعد اختبارٍ وتنقيح وتوحيد القوة الوطنيّة الهائلة. تحية للأطباء لما تحتويه قلوبهم من روح الإنسانيّة! وتحية لكلّ الأبطال الذين يقاتلون بالصفوف الأمامية لمكافحة الوباء من خلال كافة الأعمال والتخصُّصات! ونظراً لوجود حصن الإرادة الجماعية، يجب أن يكون هذا العام وقتاً تاريخيّاً عظيماً تسطّر فيه الأمّة الصينية تحقيق انتصار مجيد!

□ ترجمة عن الصينية: **مي ممدوح** (مصر)

جائحة القرن

الدروس الـمُستفادة

يتأكّد لنا مرّةً أخرى عبر جائحة كورونا حقيقة المصير المُشترك للبشريّة الذي ينبغي أن يكون منطلق السياسات والعلاقات بين الدول في أوقات الرخاء أو الكوارث، كما تظهر لنا الجائحة مدى صغر حجم قريتنا الكونية التي تقاربت المسافات بين مدنها واتّصلت أطرافها البعيدة بواسطة وسائل المواصلات الحديثة. ومن المفارقة أن الطائرات التي تعدّ الوسيلة الأكثر فعالية في التنقل بين أرجاء الكوكب والأكثر سرعة في نقل الإمدادات الطبية والإغاثية لمواجهة الكوارث بأنواعها، تحوّلت خلال الأسابيع الماضية إلى ما يشبه طائر النار (الحدأة) المتهم بنقل أعواد النار وتوسيع بؤر الحرائق في مناطق الغابات، ففي ظرف أيام قليلة انتقل فيروس كورونا بسرعة مذهلة من بؤرته الأولى في مدينة ووهان الصينية إلى مناطق واسعة وقصِيّة في الغرب والشرق. ومع بداية مارس توجّهت بوصلة معظم حكومات العالم نحو عدوٍ واحد مشترك تكافح لمحاولة احتواء انتشاره من خلال اتخاذ تدابير مشتركة كتعليق حركة الطيران وإغلاقِ مدن بكاملها وسعي بعض الدول إلى إغلاق الحدود البرية والبحرية ووضع الملايين من البشر قيد الحجر الصحي.

دعا الملياردير الأميركي بيل جيتس في مقال له («نيو إنجلاند جورنال أوف ميديسن»، 28 فبراير 2020) إلى جملة من الإجراءات السريعة كتدابير لاحتواء الفيروس الذي رأى أنه من تلك الجوائح التي تأتي مرّة كلّ مئة عام، وبدا له هذا الاستقراء من خلال الطريقة التي يتصرّف بها الفيروس، فهناك سببان يجعلان (كوفيد- 19) يمثِّل هذا التهديد، «فهو أولاً قادر على قتل البالغين الأصحاء، بالإضافة إلى المسنين الذين يعانون من مشاكل صحية مزمنة. وتشير البيانات حتى الآن إلى أن الفيروس قد يتسبب في وفاة حالة واحدة حوالي 1 %، وهذا المعدَّل من شأنه أن يجعله أكثر حدة عدة مرّات من الأنفلونزا الموسمية النموذجية، الأمر الذي يضعه في مكان ما بين وباء الأنفلونزا في عام 1957 (0. 6 %) ووباء الأنفلونزا في عام 1918 (2 %)».

ثانياً، ينتقل (كوفيد- 19) بكفاءة تامة. فالشخص المصاب ينشر المرض في المتوسط إلى اثنين أو ثلاثة آخرين، وهو معدل زيادة بالغ السرعة. وهناك أيضاً أدلة قوية على أنه يمكن أن ينتقل عن طريق أشخاص يعانون من المرض بشكل طفيف أو حتى لم تظهر عليهم أعراضه. وهذا يعني أن احتواء مرضٍ (كوفيد- 19) سوف يكون أصعب كثيراً من احتواء متلازمة الشرق الأوسط التنفسية أو مرض سارس. وفي الواقع فإن (كوفيد- 19) قد تسبب بالفعل بعشرة أضعاف عدد حالات انتشار السارس في ربع الوقت.

من جانبه يتساءل جستن فوكس مدير التحرير السابق لمجلّة هارفارد بيزنس ريفيو (وكالة بلومبرغ 7 مارس/آذار 2020): إذا كان مرض سارس أكثر فتكاً من (كوفيد- 19) فلماذا تمّ القضاء عليه في حوالي عام، في حين أن بعض الخبراء يحذرون من أن (كوفيد- 19) قد يكون موجوداً إلى الأبد؟ لأن سارس عادةً لا يصبح معدياً إلّا بعد عدة أيام من ظهور الأعراض، ويبدو أن (كوفيد- 19) ينتقل قبل أن تظهر الأعراض وإنْ كان بمعدل قليل جداً.

لا شكّ أن البشرية تمر الآن بكارثة لم تكن في الحسبان إذ يواصل (كوفيد- 19) تمدده المستمر في مناطق جديدة من العالم فيرتفع بذلك عدد الإصابات وتزداد أرقام الضحايا، وما زاد الأمر سوءاً، كما يكتب «آلان ليفينوفيتز» أستاذ الفلسفة والديانة الصينية بجامعة جيمس ماديسون (مجلّة السياسة الخارجية، 5 مارس/آذار 2020)، أن خطاب أصحاب الخبرات المسؤولة ينزاح إلى الخلف وتحلّ محلّه همسات التآمر لدى أولئك الذين يزعمون معرفة الحقيقة. فهواة الصحّة الطبيعية المناهضون للقاحات يتهمون شركات الأدوية بإثارة الذعر بين السكّان لبيع منتجاتها، في حين يرى النباتيون والمدافعون عن حقوق الحيوان أن أسواق اللحوم هي مصدر الأمراض القاتلة. إن ردود الأفعال المضخمة أيديولوجياً تجاه (كوفيد- 19) غالباً ما تتجاوز مجالات الصحّة والطب، وتصبح في المقام الأول سياسية ولاهوتية. فالساسة اليمينيون في جميع أنحاء العالم يرون الفيروس عقاباً على انفتاح الحدود تجاه المهاجرين. وبطبيعة الحال فالمتعصبون الدينيون يرون ذلك كعقوبة على خطايانا. وهؤلاء جميعاً يستغلون الرغبة الإنسانية في إقامة نظام ثنائي تبسيطي لتفسير الخير والشر، الذي يعبّر عنه تقليدياً بالأنظمة الطبيعية وغير الطبيعية. عليك أن تطيع قوانين تلك الأنظمة لتنجو، وإذا خالفتها ستعاني.

يرى «ليفينوفيتز» أن اللاطبيعية (unnaturalness) كانت تستخدم منذ



فترة طويلة لتفسير كلّ أشكال الخلل الوظيفي. ففي جميع مسرحيات شكسبير، على سبيل المثال، تعمل كلمة «اللاطبيعية» كمرادف للنقص الأخلاقي: «غير طبيعي وغير لطيف»، و«غير جدير وغير طبيعي»، و«بربري وغير طبيعي»، و«غير إنساني وغير طبيعي». ففي عصر شكسبير- وقبله- كانت الولادة «غير الطبيعية» تعني طفلاً يولد مع بعض التشوُّه. والموت «غير الطبيعي» يعني، ولا يزال، الحياة التي تنتهي مبكراً بسبب القتل أو وقوع حادث. وفيما يتعلق بالنشاط الجنسي، فإن تعبير «غير الطبيعي» هو توصيف لانحرافات الرغبة، وفي السُّلطة الحاكمة، توصيف لانحرافات العدالة.

لقد تعوّدنا على فكرة الشر غير الطبيعي إلى الدرجة التي يبدو معها النشاط غير الطبيعي وكأنه الأصل البديهي لجميع الويلات. لكن اللاطبيعية ليست تفسيراً للخلل الوظيفي. بعض الأنظمة الطبيعية- كالولادة الطبيعية مثلاً- هي أدنى بشكلٍ واضح من إصداراتنا المحسَّنة اصطناعياً. والأشكال التكنولوجية المتقدّمة لتوليد الطاقة مثل الألواح الشمسية هي أفضل للعالم الطبيعي من التنقيب عن الفحم وإشعال النار فيه، برغم كون الأخير مادة طبيعية. إن كلمة «الطبيعي» و«غير الطبيعي» هي مجرَّد أوصاف، ورغم ذلك فإننا نصر على استخدامها كأحكام.

يخلص «ليفينوفيتز» إلى أن الحديث عن المرض باعتباره نتاجاً لنشاط غير طبيعي يفتح المجال لإبراز الأسباب والحلول المؤدلجة، وعندما يهدّد فيروس آخر العالم، سيكون هناك سياسيون شعبويون يستخدمونه لزيادة الكراهية وكراهية الأجانب. وسوف يرون في شبح المرض مبرراً لميولهم الأيديولوجية الخاصّة. ربَّما هذا أمر لا مفرّ منه. ولكن إذا لم نتخذ التدابير اللازمة لتغيير الكيفية التي نتحدّث بها عن أسباب أزمتنا، بداية بـ«كوفيد- 19»، فإن جزءاً من اللوم سوف يقع علينا.

من جهةٍ أخرى يرى بيل ماكيبين الكاتب والمدافع عن البيئة (مجلّة النيويوركر، 5 مارس/آذار 2020) أنه على الرغم ممّا قد ينجم من خسائر بشرية كبيرة بسبب هذه الجائحة إلّا أن ثمّة دروساً يمكننا تعلمها، وبعض هذه الدروس تبدو واضحة، فسفن الرحلات العملاقة هي عبارة عن قاتل للمناخ، ومن الممكن أن تتحوّل إلى عنابر عائمة للمرضى. ومن الجدير أن نلاحظ الكيفية التي بدا فيها أن الملايين من الناس قد تعلّموا بشكل أسرع أنماطاً جديدة. فالشركات مثلاً تكافح اليوم من أجل الحفاظ على إنتاجيتها، ولو عمل العديد من الناس من منازلهم. كما أن فكرة أننا نحتاج إلى سفر يومي إلى موقع مركزي للقيام بعملنا قد تكون في كثير من الأحيان نتيجة حالة من الجمود أكثر من أي شيء آخر. وفي ظل حاجتنا الفعلية إلى التنقل بالماوس بدلاً من السيارة ربَّما سنرى أن فوائد المرونة في مكان العمل تمتد لتشمل كلّ شيء بدءاً من استهلاك البنزين إلى مدى حاجتنا إلى مجمعات مكتبية مترامية الأطراف.

ويضيف ماكيبين أن العلّة الكامنة وراء تجمّع الموظفين بالنسبة للعمل هي تلاقح الأفكار لزيادة الإنتاجية، وبالنسبة للمجتمع فإن الغاية من التجمع انتفاع الناس من بعضهم البعض، وهو أمر يزداد صعوبة في الوقت الراهن. ولكن «الإبعاد الاجتماعي» الذي يطالبنا به علماء الأوبئة الآن لوقف انتشار المرض المعدي مألوف بالفعل لدى العديد من الأميركيين. فنحن نعيش حياة من العزلة النسبية، وربَّما تقودنا احتمالات العزلة القسرية على نحو غريب إلى أن نغدو اجتماعيين بشكلٍ أكبر حين يختفي الفيروس. ■ **ربيع ردمان** (اليمن)

الذَّكاء الاصطناعيّ

في مواجهة الوباء

هل بإمكان التكنولوجيا إنقاذ الأرواح والحَدّ من الزحف الوبائي لفيروس «كورونا» المُستجَد؟ بالطبع الإجابة ليست سهلة، ولكن الأمر المؤكّد هو أن أهمية التكنولوجيا قد اتّضحت هذه الأيام أكثر من أي وقتٍ مضى. من هنا يتعاظم دور الذَّكاء الاصطناعيّ كأحد أهم أذرع التكنولوجيا التي يمكن الاستعانة بها في مواجهة هذه الأزمة، إذ يمكن للخوارزميات أن تساعد في تشخيص الحالات المُصابة بـ«فيروس كورونا المستجد (Covid-19)»، وكذلك العثور على البؤر الإيجابية، إلى جانب التنبؤ بمستوى انتشار الفيروس. وهو بالفعل ما تعكف عليه أغلب الدول المتقدِّمة في محاولةٍ لإيجاد مخرج.

لمكافحة وباء كورونا، صار لزاماً على الأطباء والصيادلة في جميع أنحاء العالم تحقيق قفزات تتعدَّى المُتاح معرفته في وقتنا الحاضر.. بمعنى أنه لا توجد حتى الآن لقاحات فعلية تستهدف العامل المُسبب للمرض داخل خلية ذلك الفيروس سريع الانتشار، ومن ثمَّ وجب البحث عن سُبل تساعد في التعرف سريعاً على كل مَنْ تظهر عليه إصابات الرئة الناتجة عن عدوى فيروس (Covid-19). في الصين يوجد حليف جديد إلى جوار الصيادلة والأطباء والفنيين لمواجهة المرض، ألا وهو: الذَّكاء الاصطناعيّ (AI)، حيث أعلنت بعض شركات التكنولوجيا الرَّقميّة أن معاهدها البحثية قد طوَّرت خوارزمية أمكنها تشخيص ما يقرب من 96 بالمئة من الحالات المُصابَة بمضاعفاتٍ رئوية ناتجة عن فيروس كورونا، وذلك بواسطة استخدام التصوير المقطعيّ بالكمبيوتر.

ما يُشار إليه بالذَّكاء الاصطناعيّ هنا هو في واقع الأمر «التعلُّم الآلي» أو «التعلُّم العميق»، إذ يتمُّ أولاً تزويد الخوارزمية ببيانات تتعلّق بصور الأشعة المقطعية لرئتي الأشخاص الذين ثبتت إصابتهم بالفيروس. وكلما زادت نسبة التطابق في فحص المقارنة الذي تلتقطه الخوارزمية، كانت هذه إشارة على وجود إصابات جديدة.. بالتدريج يمكن ملاحظة مدى تفوُّق برنامج الفحص الإلكتروني على الأطباء أنفسهم، مهما بلغت خبرتهم، حيث يمكنه التقاط تفاصيل صغيرة ربما سقطت من أعين الأطباء. كما لا يمكن إغفال أهمية عامل السرعة في التشخيص، إذ إنه خلال ما لا يزيد على 20 ثانية فقط يستطيع برنامج الفحص الإلكتروني التمييز بين رئة مُصابَة جرَّاء فيروس كورونا وبين أخرى مُصابَة لأي سببٍ آخر كعدوى الأنفلونزا الموسميّة، وهذا الفارق ليس من السهل على الأطباء اكتشافه في وقتٍ قصير.

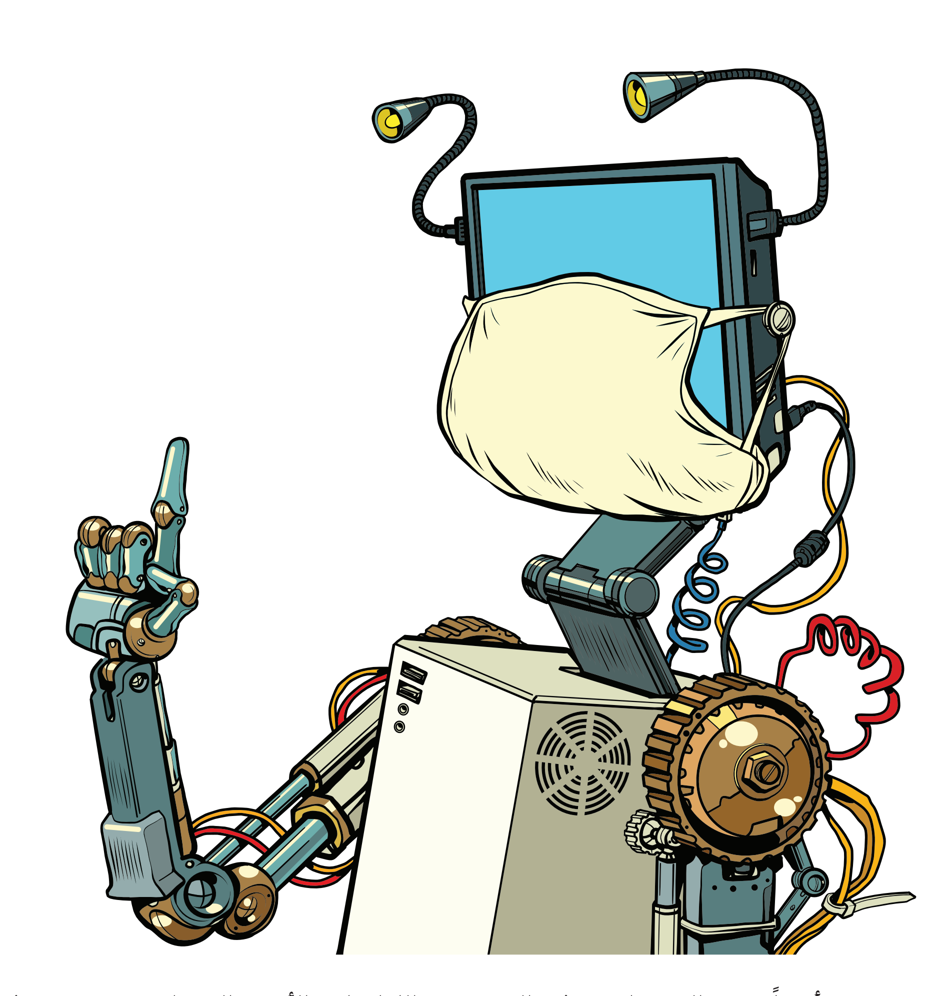
يرى مايكل فورستينج، رئيس معهد الأشعة التشخيصيّة والتداخلية في مستشفى جامعة إيسن، أنه يتمُّ حالياً البحث والارتكاز بقوة على حلول الذَّكاء الاصطناعيّ الطبيّة؛ حيث يمكن الحصول على تقييمات طبيّة موثوقة تماماً في حال توفير بيانات رقميّة دقيقة للخوارزميات.. وتسعى مختبرات التكنولوجيا الصينية إلى إتاحة برمجياتها لمئات المؤسَّسات، فهي مصمَّمة لإراحة الفنيين وتحسين فرص معالجة الأشخاص المُصابين بفيروس كورونا، فيما يسعى الباحثون الآن إلى تعضيد «طرق التشخيص الداعمة»، فهذا أمرٌ مهم: خاصة وأن الخوارزمية الجديدة لم تصل إلى استنتاجات نهائية بخصوص المرض، والقرار النهائي لا يزال بيد الأطباء. يتابع فورستينج قوله: «نحن نتحدَّث حالياً عن آليات مُساعِدة لاتّخاذ قرارات طبيّة دقيقة. نعم، يمكن الاستناد إلى الذَّكاء الاصطناعيّ في فرز النتائج غير القاطعة، الأمر الذي سيتيح لأخصائيي الأشعة مزيداً من الوقت لفحص الحالات الأكثر خطورة».

ومع ذلك، هناك بعض الأصوات التي ترى أن نظام الذَّكاء الاصطناعيّ ربما يعمل من وجهة نظر مُطوريه فحسب، وهو الأمر الذي تسبب في توجيه بعض الانتقادات لهذه الإجراءات. فعلى سبيل المثال، رصدت دراسة أميركية سابقة في عام 2018 كيفية قيام نظام للخوارزميات بالكشف عن مصابي الالتهاب الرئوي عبر صور الأشعة السينية في العديد من المستشفيات. والنتيجة كانت: طالما تمَّ تطبيق نظام الذَّكاء الاصطناعيّ داخل المشفى الذي صُمِّمَ فيه من الأصل، فإنه يعمل بشكلٍ جيّد. ولكن بالمقارنة مع بيانات واردة من مؤسَّسات طبيّة أخرى، تنخفض معدَّلات الاكتشاف.

يفند «مايكل فورستينج» ذلك القصور، قائلاً: «نسبية برامج الذَّكاء الاصطناعيّ لا تزال تمثل مشكلة في الوقت الحالي، خاصة مع أجهزة التصوير بالرنين المغناطيسي، حيث إن الاختلافات ما بين الشركات المُصنِّعة لا تزال كبيرة جدّاً، لدرجة أن بعض أطباء الأشعة يعانون أيضاً من مشاكل في تفسير الصور التشخيصيّة». وبناءً على ذلك، هناك محاولات للتغلُّب على هذه الإشكالية وصولاً إلى ذلك المستوى الأعمق من التشخيص. ومن المتوقع أن تكون هناك حلولٌ وشيكة من خلال العمل على دمج سجلات البيانات من مستشفيات متعدِّدة. ورغم هذه الثغرات، لا يمكن التغاضي عن الدور الذي اضطلعت به التكنولوجيا في مساعدة أطباء الأشعة في جميع أنحاء الصين، سعياً للعثور سريعاً على المُصابين بفيروس كورونا المستجد».

كيف يمكن الاستعانة بالذَّكاء الاصطناعيّ للتنبؤ بالأوبئة؟

لم يقتصر دور الذَّكاء الاصطناعيّ فقط على تشخيص المرض، ولكن




أيضاً تجري الاستعانة به في البحث عن اللقاحات والأدوية المضادة للفيروس، حيث تطبق شركة DeepMind التابعة لشركة Alphabet حالياً طرق التعلُّم العميق لدراسة الهياكل البروتينية للفيروس، نظراً لأهميتها في البحث عن لقاحات، لأن الأجسام المضادة للقاح تستهدف بروتينات الفيروس من أجل تحييده. ومثل هذه العمليات الطويلة من الأبحاث يمكن تسريع وتيرتها عن طريق البرمجة الحسابية «الخوارزميات».
يعكف الباحثون أيضاً في شركة Benevolent البريطانية الناشئة للذَّكاء الاصطناعيّ على إيجاد عناصر فعالة بين الأجسام المضادة الخاصة بالأدوية المتاحة لعلاج سارس والإيدز والروماتويد، إذ يمكن لتركيبها الكيميائي أن يكون إيجابياً في القضاء على فيروس كورونا المُستجَد، حيث صرح إيفان جريفين، مؤسس الشركة، بأن مثل هذه النتائج لا يمكن أن تكون متاحة خلال ذلك الوقت القصير إلّا بواسطة قاعدة بيانات ضخمة يتيحها الذَّكاء الاصطناعيّ. وفي الوقت نفسه، يَصعُب رفع سقف التوقُّعات، فليس بإمكان الخوارزميات تقديم أية توصيات طبيّة، ما لم يتم تأكيد النتائج أولاً عن طريق الاختبارات السريرية.

الذَّكاء الاصطناعيّ له السَبق في التنبؤ

استطاعت شركة BlueDot الكندية الناشئة لخدمات الذَّكاء الاصطناعيّ أن تكون الأسرع في تحليلاتها مقارنةً بمنظمة الصحة العالمية فيما يخصُّ فيروس كورونا. وتحديداً في 31 ديسمبر/كانون الأول، أي قبل تسعة أيام من إصدار منظمة الصحَّة العالمية تحذيرها الأول من فيروس شبيه بالأنفلونزا في الصين يُسمَّى «كورونا»، كان باحثو BlueDot قد تمكّنوا من اكتشاف العلامات الأولى لتفشي المرض في مدينة ووهان الصينية، حيث تعتمد خوارزمياتهم على آلاف المصادر المختلفة والمواقع الإخبارية والمنتديات والمدونات ومعلومات الوكالات الحكومية والإحصاءات الحيوانيّة والديموغرافيّة وحركات الطيران لمعرفة ما إذا كانت هناك أي تطوُّرات ملحوظة في أي مكانٍ في العالم.
لم يكن باحثو BlueDot قادرين فقط على تحديد أن مركز تفشي المرض سيكون في مدينة ووهان الصينية، لكنهم تمكّنوا أيضاً من التنبؤ بشكل صحيح بوقوع حالات أخرى في مُدن؛ بانكوك وسوول وطوكيو خلال الأيامٍ التالية من بدء ظهور المرض. يقول «كامران خان»، مؤسس BlueDot: «بإمكانك تدريب الآلات تماماً مثل البشر.. الفارق أن الآلة تعمل على مدار 24 ساعة، مما يجعلها أسرع وأكثر كفاءة».

الإجراءات الوقائية.. ضرورة ذات وجهين

تواصل السُّلطات في الصين توسيع نطاق تفعيل أنظمة المراقبة الضخمة داخل البلاد، حيث تُستخدَم ماسحات درجة الحرارة في محطات القطارات في المدن الرئيسية لتحديد الأشخاص المُصابين بالحمَّى. إلى جانب مراقبة بيانات الهواتف المحمولة، حيث يمكن تتبُّع أماكن المواطنين ومعرفة وسائل سفرهم. كما يُرسِل تطبيق الهاتف الذَّكي الجديد الذي تمَّ تعميمه داخل البلاد تقريراً عن الحالة الصحِّية للأفراد استناداً إلى الموقع وتفاصيل الاتصال سواء كان الشخص في منطقة خطر أو يعاني من الحمَّى.
وفي مدن صينية، مثل مدينة هانغتشو، يتمُّ استخدام هذا التطبيق الذَّكي ضمن الإجراءات التي تُمكِّن المواطنين من الوصول إلى محطات مترو الأنفاق: فقط أولئك الذين يُظهِرهم التطبيق على وضع «الأمان» أي باللون «الأخضر» يُسمَح لهم بالركوب. كما يرسل التطبيق بيانات خاصة إلى مزود الخدمة مع كل مَسح. والواقع ليست كل الإجراءات التي تستخدَم البيانات الضخمة والذَّكاء الاصطناعيّ مفيدة، إذ إنه من الجائز فيما بعد استخدام خوارزميات الذَّكاء الاصطناعيّ لإنشاء تحليلات معقّدة للحركة البشريّة، وهو ما يخشاه نشطاء الحقوق المدنية من إمكانية استخدام هذه التكنولوجيا في مراقبة البشر لبعضهم البعض عن كثب، فربما أُسيء استخدام هذه التطبيقات، المُصمَّمة في الأصل للتحكم في حركة الأفراد المُصابين بفيروس كورونا، لتشديد تدابير المُراقبة الشخصيّة. ففي النهاية لا تقتصر مساعدة الذَّكاء الاصطناعيّ على الأطباء فحسب. ■ **أيكا كويل**

□ **ترجمة عن الألمانية: شيرين ماهر** (مصر)

المصدر : موقع «Die Zeit / دى تسايت» الألماني

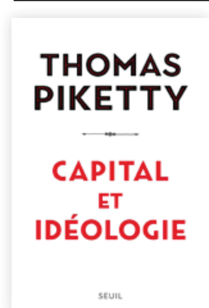
«رأس المال والأيديولوجيا»

ماضي ومستقبل الأنظمة التفاوتية

يحذر بيكيتي من أنه إذا لم نحوِّل بعمق النظام الاقتصادي الحالي لجعله أقل تفاوتاً، أكثر عدلاً وأكثر استدامة بين الدول مثل داخل كل دولة، فإن الشعبوية المعادية للأجانب ونجاحاتها الانتخابية المحتملة القادمة، يمكن أن تبدأ بسرعة حركة التدمير للعولمة الرأسمالية الجامحة والرَّقميّة لسنوات 2020-1990.



توماس بيكيتي ▲



منذ فترة قصيرة، لم يكن توماس بيكيتي (Thomas Piketty)، الاقتصادي الفرنسي الشاب، معروفاً في الأوساط الأكاديمية العالمية، إلى غاية سنة 2014 عندما ترجم كتابه «رأس المال في القرن الحادي والعشرين،» الذي كتب سنة قبل ذلك باللغة الفرنسية، إلى اللغة الإنجليزية ليصبح أكثر كتب الاقتصاد مبيعا في العالم. وقد أسهمت مسارعة الاقتصاديان الأميركيان الحائزان على جائزة نوبل للاقتصاد جوزيف ستيغليتز Joseph Stiglitz وبول كروغمان Paul Krugman تأكيد ومباركة نتائج بيكيتي، في نشر أفكاره على المستوى العالمي، ليصبح نجم الاقتصاد الصاعد، والوريث الأكثر حظاً لعرش الاقتصادي البريطاني الراحل أب التفاوت: أنثوني آتكينسون Anthony Atkinson.

حقَّق كتاب بيكيتي السابق رأس المال في القرن الحادي والعشرين مبيعات قياسية نسبة لكتاب كبير الحجم في الاقتصاد (حوالي 700 صفحة للنسخة الإنجليزية)، وقد كشف فيه أنه «عندما يتجاوز العائد على رأس المال معدل نمو الناتج والدخل، كما كان الحال في القرن التاسع عشر، وكما هو من المحتمل أن يتحوَّل من استثناء إلى قاعدة في القرن الحادي والعشرين، فإن ذلك يولّد تلقائياً تفاوتات اعتباطية لا يمكن تحملها». وهذا فيه مناقضة للأرثوذكسية التي كانت سائدة لنصف قرن، والقائمة على منحنى كوزنتز، الذي يشير إلى أن التفاوت يزيد مع بداية عملية التنمية، لكنه ينخفض فيما بعد. والأهم من ذلك أن ما توصل إليه بيكيتي يشير إلى عودة الرأسمالية الإرثية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر.

وفي الثاني عشر من سبتمبر/أيلول 2019، نشر بيكيتي كتابه الجديد «رأس المال والأيديولوجيا» Capital et Idéologie باللغة الفرنسية، ثم باللغة الإنجليزية في العاشر من مارس 2020. هذا الكتاب كبير الحجم (1232 صفحة للنسخة الفرنسية) يتضمن دراسة تاريخية مستفيضة لأبعاد التفاوت الاقتصادية، الاجتماعية والسياسية من المجتمعات ثلاثية الوظائف ومجتمعات الرق إلى مجتمعات ما بعد الاستعمار والرأسمالية الجامحة. وإضافة إلى أنه كتاب عن الماضي، يشير بيكيتي إلى أن كتابه أيضا عن «مستقبل الأنظمة التفاوتية».

ومثل كتابه الذي تمَّت الإشارة إليه سابقاً، اعتمد بيكيتي على مجموعة واسعة من الروايات الأدبية، ولم يكتف هذه المرة بروايات بلزاك وجاين أوستن، بل أضاف كارلس فونتس، براموديا أنانتاتور، شيماندا كفوزي أديشي...كما أضاف مصدراً آخر وهو الحملات الانتخابية للقرن الماضي.

لكن هذه المرة، الكتاب لن يكون مركزاً فقط على الغرب مثل الأول. إذ إن نجاح كتاب رأس المال في القرن الحادي والعشرين فتح الباب أمام بيكيتي للحصول على بيانات تاريخية كثيرة من بلدان خارج الغرب، مثل: البرازيل، جنوب إفريقيا ولبنان. وإضافة إلى ذلك، فهو يعترف أيضا بأن كتابه السابق تعامل مع التطورات السياسية-الأيديولوجية حول التفاوت والتوزيع كعلبة سوداء.

يشير بيكيتي إلى أن كتابه هذا هو محاولة «فهم تحت أية شروط تحالف سياسي مساواتي Coalitions Politiques égalitaires التي شكلت في منتصف القرن 20 من أجل تخفيض التفاوت الموروث الآتي من الماضي، لماذا انتهى التفاوت بالانخفاض، وتحت أية شروط لا تفاوتية جديدة يمكن أن تنجح في البروز في بداية هذا القرن 21؟».

الفكرة الأساسية التي يخاطبها الكتاب، والتي يحاول بيكيتي ترسيخها من خلال بحثه كبير الحجم هذا، هي أن «التفاوت ليس اقتصادياً أو تكنولوجياً: هو إيديولوجي



اعتمد بيكيتي على مجموعة واسعة من الروايات الأدبية، ولم يكتف هذه المرة بروايات بلزاك وجاين أوستن، بل أضاف كارلس فونتس، براموديا أنانتاتور، شيماندا كفوزي أديشي...كما أضاف مصدراً آخر وهو الحملات الانتخابية للقرن الماضي

وسياسي»، حيث يرى المداخل التي تقدِّم أسباباً طبيعية للتفاوت بأنها خطابات محافظة، وهي مختلفة عما يراه في هذا الكتاب، والتجربة التاريخية تبين العكس، فالتفاوتات تختلف بقوة عبر الزمان والمكان، في شدّتها وفي هيكلها. لذلك فالتبريرات التي تقدّمها المجتمعات المعاصرة للتفاوت، والمرتبطة بالروايات التملكية propriétaiste، المقاولاتية entrepreunerial والاستحقاقية Méritocra-tique، التي تنص على أن التفاوت المعاصر عادل لأنه ينطلق من فكرة أن لكل شخص نفس الفرص، هي مبررات أيديولوجية وسياسية.

ويحذر بيكيتي من أنه إذا لم نحوِّل بعمق النظام الاقتصادي الحالي لجعله أقلّ تفاوتاً، أكثر عدلاً وأكثر استدامة بين الدول مثل داخل كلّ دولة، فإن الشعبوية المعادية للأجانب ونجاحاتها الانتخابية المحتملة القادمة، يمكن أن تبدأ بسرعة حركة التدمير للعولمة الرأسمالية الجامحة والرَّقميّة لسنوات 2020-1990. ويرى أن الاشتراكية التشاركية socialisme participatif هي الحل لتقليص التفاوت اليوم. ما يمكن أخذه على كتاب بيكيتي الجديد، هو أولاً كبر حجمه الذي يعتبر مشتتاً للانتباه والتركيز، ويجعل من الحجج التي يدافع عنها غير محدّدة بدقة وغير واضحة. وأيضاً عدم أصالة أفكاره، فكون ظاهرة التفاوت ظاهرة سياسية كان قد تناولها هو نفسه قبل هذا الكتاب. فقد استهل كتابه «اقتصاد التفاوت،» الذي كتبه سنة 1998 وترجم حديثاً إلى اللغة الإنجليزية، بالعبارة الآتية «مسألة التفاوت وإعادة التوزيع هي مسألة مركزية للصراع السياسي»،كما ذكر في كتابه السابق أن «التفاوت في توزيع الثروة لا يمكن تفسيره اقتصادياً فقط، بل هو سياسي، وهذا ما يفسر انخفاض التفاوت بين 1910 و1950 نتيجة للحرب والسياسات التي تم اتباعها».كما أن طبيعة وبنية المجتمعات التي تحدَّث عنها بيكيتي هي موجودة في الكثير من الدراسات التاريخية، ويبدو أن كلّ ما فعله هو البحث عن مبرّر بنية كلّ مجتمع واعتباره مبرراً للتفاوت فيه. ومع ذلك، يمكن اعتبار الكتاب كدراسة تاريخيّة ونظريّة للتفاوت عبر العالم. ■ **عثمان عثمانية** (الجزائر)

«الـناطقُ باسم»:

قناعُ الجُبْن والتزييف

في كتابها المُتميِّز «نـهاية الشجاعة» (دار فـايـار، 2010). انطلقت «فلوري» من أن الشجاعة ليست مسألة محض ذاتية، بل يعـــود وجودها أو تلاشيها إلى سلوك الـمجتمع وحرصه على تصحيح الممارسات التي تؤدِّي إلى استبدال الجبن والتزييف بالشجاعة والكلام الصريح المُنتقد. ذلك أن أخلاق الشجاعة، بهذا المعنى، هي التي تحُولُ دون أن يتحوَّل الكلام السياسيّ إلى عُملةٍ للتّدليس وتبرير الانزياح عن مبادئ التعاقد الاجتماعيّ وحماية حقوق المواطنة



محمد برادة

(المغرب- فرنسا)

صحيح أن تـأزُّم المجتمع يُـعلن عن نفسـه من خلال مظاهـر ومواقف مـادية، ملموسة، تُـشعـر المواطنين أن خـللاً مّا يعـوق السيْر الطبيعي للعلائق التي تضمن الحدَّ المطلوب للتّوافُق وتدبـير الشـؤون، ومن ثـمَّ تُـعلن الأزمة عـن نفسها بـطرائق مُتباينة، ليبـدأ التشخيص والبحث عن الحلول المُـمكنة... لـكنْ، عند التـدقيق والمراجعة، يـتبـيَّن أن تلك الأزمة كانت تُـعلن عن نفسها قبل ذلك بكثـير، من خلال تـزييـف الـكلام ولـجوء مَـنْ يـقتـسمون السُّلطة في مجالاتها المُـتبـاينة إلى لـعبة الأقنـعة الـكلامية التي تُـخفِّـف من وطأة الانحراف، وتساعد على ربح الوقت... ذلك أن «الـكلام» يـضـطلع بـدورٍ أسـاس فـي التوصيـل والحـوار والإقنـاع، خاصّـة فـي مجـالٍ السياسـة وسيْـرورة الصِّراع الديموقراطيّ. الـكلام المنطـوق قبل البلاغ المكتوب. يتـكلَّم الـفرد، وتتكلَّم الحكومة، وتـتكلَّم وسـائط الإعلام، فـينْـتسِـج ذلك الفضاء الواصل مباشرةً بين الأطراف الـمُـكـوّنة للمجتمع والـقُـوى الـمُدبّرة لـحركيّـته، كـلّ من مـوقعه. والمفـروض، ضمنيـاً، أن لكلّ مجتمع قـيماً أخلاقية يحرص على صوْنها، وتـعـمـل السياسة على مُراعاتها. إلَّا أن الـمُـمارسة، فـي حيـاة الأفـراد وفـي تـدبـير الـسياسة، تـكشـف خلـل التباعُد عن القيم الأخلاقية والمبادئ الـمُـتـفق عليها. ومن ثـَمَّ يـطفو على الـسطح التحايُل الكلامي لِـتمْـرير الانحرافات. وكثيـراً ما استوقفـتْـني صيغة «الـناطق باسـم...» التي تـطالـعُـنـا في مجالات مُتعدِّدة، انطلاقاً من مجال الكتابة الأدبيّة والفكريّـة، ووصولاً إلى فضاء السياسـة. في عالم الأدب والفكر، يحلو للبعض أن يُـرفـق اسمه بصفة الكاتب القومي أو الوطني أو اليـساري، ليمنح لـنفسه مـصداقية مَـا تُـعلي من شـأنه، وتـضفي عـلى كلامه هالـةً مـرجعية لا يتسرّب إليها الشكّ من قُـدّام أو خـلْـف. وفي نفس الاتجاه، نـجدُ وظـيفة «الناطـق باسم الحكومة» أو باسم الـقصـر الملكي، أو القصـر الجمهوري، وكلّـها صِـيَـغ تـضـع مسافة بيـن مـصدر الـكلام وبيـن الـمُـخاطَـبـين. وعـند التـدقيق، نـجد أن هذه المسافة التي يـخـلقها «الناطق باسـم..» مـا هِــيَ إلّا قناع يحتمي به مـصـدر الكلام، لـيكـتسب فسـحة تـتيح لـه أن «يُـصـحِّـح» ما أخـطأ النـاطــق باسمه في تـوصيـله إلى المُـخاطـبين. على هذا النحو، تصبح لعبـة الـكلام مـن خلال قناعٍ أو واسطةٍ، وسيـلة للتحايـل والتسـتّـر على الحيَـدان الذيّ يلجأ إليه الكُـتّـابُ والـساسة عند مواجهـــة الواقع. هذه الـممارسة التي تـطبع السلـوك البشـري العـامّ، تُوضح صعوبة «الـوفـاء» للـمبادئ وعلاقة هذا «الانـحـراف» بـعوامل عميقـــة تـعـود إلى منطـقـة «أخلاق الشجاعة» وانـعكاساتها على مجال السيـاسة، كـما أوضحتْ ذلـك الـفيلسوفة الفرنسية «سانـتيا فْـلوري Cyn-thia Fleury» في كتابها الـمُـتـميِّـز «نـهاية الشجاعة» (دار فـايـار، 2010). انطلقت فـلوري من أن الشجاعة ليست مسألة محض ذاتية، بـل يعـــود وجودها أو تـلاشيها إلى سلوك الـمجتمع وحـرصه على تـصحيح الـممارسات التي تـؤدِّي إلى استـبدال الجبـن والتزييـف بالشجاعة والـكـلام الـصريح المُـنـتـقد. ذلك أن أخلاق الشجاعة، بهذا المعنى، هي التي تحُولُ دون أن يتحوَّل الـكلام السياسيّ إلى عُـملةٍ للـتّـدليس وتبريـر الانزياح عن مبادئ التعاقد الاجتماعي وحماية حقوق المواطنة، والإسهام في تـعطيل آليـات الصِّراع الديموقراطيّ: «أيّ معنى للإنسانية من دون شجاعة؟» تـتسـاءل الكاتـبة. صحيح أن شروط تطوُّر الحضارة والمجتمعات آلـتْ إلى العمل على تسخيـر الإنسان وتشـيـيئه، كما شجّعتْ على اختفاء الشجاعة والدخـول في متاهة الإسـهال الكلامي الذي يتـولى تـلْـيِـيـنَ العقول والحواسّ لـتـنـقاد إلى الانخراط في أواليـات مجتمع الـفُــرْجة وغـضّ البـصـر عن الشجاعة الداخلية، الـضرورية لـوقْـفِ تـآكُـل الديموقراطية وتـرويض المواطـنين على الاستـسلام لِـلـعُـبة الكلام الـفـارغ.

مـن خلال ثلاثـة عناصر تـكـوِّنُ إبسـتمولوجيا الشجاعة، أو إبسـتـمولوجيا القلب كمـا تقترح «فـلوري»، تَـتـمّ مُراجعـةُ المقاييـس الكفيلـة بـتـصحيح مسار «سياسـة الشجاعة»

الشجاعة في الأخلاق والسياسة ليستْ وقْفاً على جنسٍ بعينه، ولا هي ميزة للرجال، بل هي قيمة كونية، ضرورية لحماية الحقّ والديموقراطية، ووسيلة لجعل الانتقاد عنصراً حاضراً باستمرار، يُذكي الحوار الديموقراطي ولا يجعله قاصراً على الحملات الانتخابيّة



القادرة على إعــادة الاعتبار إلى الـقيم المطـلوبة في هذا المجال. هذه العـنـاصر الثلاثة هي: المُخيّلة الصادقة، وثَمَنُ الألـم، والـقـوّة الـهـزْلية. كـلّ واحد منها يحدُّ من غلواء الآخـر ليجعـل الـتمفصُل بينها مُتوازناً ضمن مستوى «الـوسَـطيّـة» التي حدّدها أرسطـو. ذلك أن الحقيقة لا تُـسلم نفسها لإدراكٍ مباشر؛ ومن ثَـمَّ فـإن عنصر الفكاهـة يكشف ما يختبئ عبْـر الثنايا ليُسعف «الشجاع» على التقاط الحقيقـة... لا يتسع المجـال لاسـتعراض تحليـل «فلـوري» لمجمـوع الظاهـرات المتَّصلـة بمُعوِّقـات الشـجاعة فـي الممارسـة الأخلاقيّـة والسياسـيّة، لذلـك نـورد بعـض الأمثلة التي تشخّص هـذه الإشـكالية: هنـاك مثـلٌ معاصـر يعيشـه العالـم فـي هـذه الفتـرة والـذي دشـنـتْه بجرأتهـا السـيدة «أديـلْ هائنيـل» مـن خـلال حركـــة «أنـا أيضاً»، التي شرعت الباب أمام الفتيات والنسـاء لـيـفضحنَ ما تعـرَّضْن لـه مـن تحرُّش الرجـال الذين يعتبرون الجنس اللطيف مملكة مُستباحة. لولا شـجاعة أديل لظلتْ سـطوة الذكورة وامتيازات الرجل المتحدّرة من الجُـبن، سائدة وسـاترة لهذا السـلوك الـمشـين.

والـمـثال الثاني الـذي طالما أقـلـقني وطـرح أمامي أسئلةً مُحـيّـرة، يـتعـلّـق بالفـنّـانة النحاتة «كاميْ كلوديـل Camille Claudel» (1864 -1943) التي أمضـتْ ثلاثيـن سـنة محجـوزة فـي مـشـفىً للأمـراض العقلية، بسـبـبِ رجعية أمّـها وجُـبْـن أخيها الشـاعـر الكبير «بولْ كلوديلْ» (1868-1955). هذه المرأة المُبدعـة التي عاشت تجربـة حبٍّ جارف مع مُعلمهـا النحّات «رودان» (1840-1917)، وأبانـتْ عن موهبة تجديدية فذّة، تنكَّـر لهـا الحبيب لأنـه كان متزوجـاً، وحكمـتْ عليهـا الأم بالحجـز والعُـزلة للـتـسـتّـر على علاقـة غـرامية تـسـيء إلـى سـمعة عائـلة بورجوازيـة كاثوليكيّـة، هـي ضـحية الجبن واللاشـجاعة في أكثر من صورة وتـبـريـر: جُـبن الفنَّان «رودان» الذي فـضَّل الحفاظ على سـمعته والتنكّـر لعواطفه، ثم قـسوة الأمّ التي ضحّـتْ بابنتهـا فـي سـبيل الوفاء لقيمٍ بـورجوازية مـغشـوشة، والـغـدْر الجبان مـن لـدُن أخٍ كانت شـهـرته الشـعرية تطبق الآفـاق، لكنـه فـضَّـل طموحـهً إلـى الحصول عـلـى منصب مهم في السـلك الدبلوماسيّ الفرنسـي. موقف الشاعر كلوديلْ هـو الذي يـبعث الغضب في نفسي كلّما تذكَّرتُ موقفه المتخاذل مـن أخته الفنَّانـة التي طالما تـذرَّعتْ إلـيه في رسائلها وخلال زياراتـه القليلـة لهـا، لكي يُـسعفها على الخروج من محبسـها، دون أن تـتحرَّك عواطفه أو يهـتـزّ ضميـرُه. هذه فعلاً، حالـة ملموسـة عـن فـقدان «شجاعة القلب» التـي تتحدَّث عــنها «فلـوري» فـي كتابهـا، والتـي من دونها يـفـقد المـرءُ السماتِ التي تجعل منه إنسـاناً، قـبل أن يكون شـاعـراً أو فـنَّاناً.

لـكنْ، لحسـن الحظ، يحتفظ سِجـلّ التاريخ بأسماء شعراء ومفكِّريـن ومواطنيـن، تشبَّعـوا بالشـجاعة في معناها العميق ومارسـوا السياسـة مـن خلالهـا، مـن أمثـال سـقراط، وفيكتـور هيجو، الشـاعر الشجاع الذي انتـقـد بِـقُـوّة دكتاتورية شارل لويس نابليـون (1808 - 1873) وخصَّـص لـه كتابـاً «Napoléon le petit»، شـرح فيـه سلوكه ووعوده الكاذبة وتهافته على تجميـع المالـ... وتحـمّلَ من أجل ذلـك سنواتٍ في المنفى دون أن يتخلّى عن إيقاظ شعبه من غـفوة السُّبات التي قد تـؤدِّي إلـى الموت. لحسـن الحظ أن أمثـال هيـجو كُـثْـر، أولئك الذيـن يجهـر صوتُهـم بالحقيقـة الشـجاعة، ولا يجعلـون مـن السياسـة وسـيلة لـتـزييف الـكلام أو «تجـيـيـر» نفـوذ حـزبٍ أو تأميـن منـصـب... إن الشـجاعة فـي الأخلاق والسياسـة لـيسـتْ وقْـفـاً علـى جنسٍ بعـينه، ولا هـي ميزة للرجال، بل هـي قيمة كونية، ضرورية لحِماية الحقّ والديموقراطية، ووسـيلة لـجعل الانتقـاد عـنصراً حاضراً باسـتمرار، يُـذكي الحوار الديموقراطي ولا يـجعله قاصراً على الحمـلات الانـتخابيّة. من ثَمَّ، فإن دراسـة شـجاعة الأخلاق والسياسـة، مثلما فعلتْ سانـتيـا فـلوري، هي فـي الآن نفسـه مدخـل لدراسـة نظريّـة الإتيك للسياسـة فـي مُـجملـها. وبذلك تـنـتـظمُ أمامنا نـظريّة للشجاعة، مغايـرة للشجاعة الـعـنـتـرية، تـصِـلُ الفرديّ بالجماعي.

صناعة في الحجر الصِّحيّ

«السينما مُغلقة حتى يتوقَّف الواقع عن أن يبدو كالأفلام. حافظوا على سلامتكم وكونوا بخير». بهذه اللافتة استقبلت إحدى دور السينما في ولاية فلوريدا جائحة كورونا، وقد وضعت يدها على مصدر التضرُّر الأعمق للصناعة جرَّاء هذا الوباء الذي امتدَّ أثره السلبيّ على كافة المناحي.

صناعة السينما كانت بين المُتصدّرين لصفوف المُتضرّرين، بدايةً بالمنع والحذر من التجمعات التي هي أساس المشاهدة السينمائية، ومروراً بإيقاف تصوير عدد من الأفلام المهمّة خوفاً على صناعها من الاختلاط والإصابة بالفيروس، ووصولاً بتأجيل أهم الأفلام الجاهزة للعرض والتي كانت منتظرة في مواسم نهاية الشتاء والربيع وترحيلها فيما بعد ممّا سيؤثّر بالتبعية على الأفلام المجدول عرضها في الصيف والخريف، وهذا يعني ثلاثة أمور: إما مزيد من الترحيلات على طريقة تأثير الدومينو، أو تخمة من الأفلام تصدر تباعاً وتُحرَق كلّها بعد فوات الغمّة، وهو موعد في علم الغيب، أو التضحية بالعروض السينمائيّة وإتاحة الأفلام للمشاهدة عبر المنصّات الإلكترونية، أي أن الأفلام ستكون مُعرَّضة للحرق بتكدُّس المعروض مرة، والحرق لقدم المعروض مرة، وكذلك الحرق بالمشاهدة المنزلية وما يتبعها من فرص للقرصنة.

وفي كلّ الحالات فالاقتصاد السينمائيّ أصبح مهياً تماماً لضربة كبرى، بدأت هذه الضربة تؤثر على الجميع بالفعل، من ملاك شركات الإنتاج وحتى أصغر الموظفين بتلك المنظومة ممَّنْ يعيشون بقوت يوم العمل. هي فاجعة غير مسبوقة تاريخيّاً للصناعة قد تفوق مثيلاتها في عصور الكساد الكبير والحرب العالمية الثانية، والفارق أن مع الكوارث السابقة ظلّت صالات السينما ملجأ للبعض يهربون إليه من كابوسية الواقع، أما الآن فصالة سينما نصف ممتلئة تعني الكابوس نفسه.

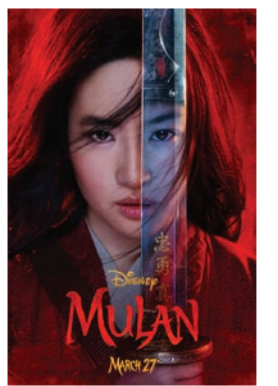
الخسائر الاقتصاديّة ليست بالأمر الجلل مقارنةً بأصل الفاجعة، فكسب قوت اليوم لن يجدي إذا كانت الحياة نفسها مُهدَّدة، بالتأكيد لن نفتقد مشاهدة الأفلام لأن- وكما تعبِّر اللافتة- الواقع نفسه أصبح أكثر إثارةً للانتباه والشحن العاطفي من أي فيلم يمكن أن نراه الآن، مهما بلغ من الخيال، لأننا أصبحنا نعيش الخيال، لدرجة أن أفلام كوارث بعينها تتكرَّر تفاصيل أحداثها الآن في عالمنا، كفيلم «Contagion 2011» للمُخرج ستيفن سودربرج، والذي تنبأت أحداثه بفيروس يضرب العالم، ويبدأ من الصين، وتتشابه أعراضه مع كورونا، ويتشابه في طريقة انتشاره، وتتعامل معه السُّلطات بنفس الشكل الذي نشاهده اليوم في البلدان الموبوءة. إعادة مشاهدة فيلم كهذا الآن بقدر ما يُحسب لخيال الفنَّان ويدلّل من جديد على أهمّيته في المجتمع كونه دائماً مَنْ يبدأ بدق أجراس الخطر، ويسبق الساسة بخطوات أو بأشواط، ومع ذلك فلم تعد مشاهدة الخيال جاذبة، بل قد تكون في تلك الحالة محبطة.

تأتي جائحة كورونا في موسم نهاية الشتاء والخريف السينمائيّ، والمعروف بأنه موسم ازدهار أفلام الرعب والحركة والخيال. «A Quiet Place Part II» أحد أبرز أفلام الرعب المنتظرة للمُخرج جون كراسينسكي، كان مفترض عرضه في العشرين من مارس/آذار، لكنه تأجل لأجل غير مسمَّى بسبب كورونا، الفيلم هو الجزء الثاني لفيلم مُتميِّز

















صدر عام 2018، عن عالم ما بعد قيامي تدور أحداث القصّة في مدن مهجورة تمثِّل العالم بعد غزو من كائنات غامضة تفترس البشر حين يصدرون أيّة أصوات، يقبع الناجون في منازلهم ويقتصر تواصلهم الإنسانيّ على النظرات وحركات الشفاه، هذا العالم الكابوسي يأتي متوافقاً مع حالة الحجر والعزل الصحّي العامّة التي يعيشها العالم الآن، بالبقاء في المنازل والحدّ من طرق التواصل الاجتماعيّ القديمة التي تنقل الفيروس، لعلّ الفيلم يتفوّق قليلاً بحدّة عناصر كابوسيته، لكن عالمنا يتفوّق على الفيلم بأنه حقيقي، ولا قيمة لأفلام الرعب في زمن صارت فيه نوبات الهلع طقساً إنسانيّاً يومياً يحدث بمجرّد مشاهدة نشرات الأخبار ومتابعة عدادات الإصابة بكورونا وهي تقفز بمختلف البلدان.

الفيلم الأحدث من سلسلة جايمس بوند «No Time Time To day»، تمَّ تأجيل طرحه عالمياً من أبريل/نيسان إلى نوفمبر/تشرين الثاني القادم، بعد أن تحمّلت الشركة المنتجة مصاريف باهظة في الترويج والدعاية، وإعادة جدولته في نوفمبر/تشرين الثاني تعني أنه سيواجه منافسة شرسة مع أفلام موسم الجوائز والأعياد، لكن البعض يرى أن التأجيل في حدّ ذاته صنع دعاية من نوع آخر للفيلم وزاد الترقّب له. أفلام بنفس الضخامة تم تأجيل عرضها العالمي لآجالٍ بعيدة أو غير مسمّاة، وعلى رأسها فيلم الحركة «F9» وهو الجزء التاسع من سلسلة «Fast & Furious»، كما تأجل عرض فيلم «Black Widow» وهو عن بطلة عالم مارفل التي تظهر للمرّة الأولى باستقلال عن سلسلة «Avengers» و«Iron Man»، وقد كان من الأفلام التي تراهن عليها شركة ديزني، ثم تراجعت، بعد أن جازفت بعرض فيلمها «Onward» في الأيام الماضية ولم يحقّق الإيرادات المتوقّعة بتأثير كورونا ما اضطر ديزني لحرق الفيلم بإتاحته عن طريق المشاهدة المنزلية، ولذا كان حتمياً على الشركة أن تتعلّم من الدرس وتدرك أن كورونا ليس مزحة، فأجلت عرض النسخة الحية الجديدة من فيلم «Mulan»، وأجّلت فيلمين من أضخم إنتاجاتها لهذا العام وهما «Antlers وThe New Mutants»، ولا أحد يعلم متى ستصدر ديزني تلك الأفلام خاصّة وقد خصّصت شهر نوفمبر/تشرين الثاني لعرض فيلم «The Eternals» الذي تراهن عليه ديزني بعد انتهاء سلسلة «Avengers». ديزني التي ابتلعت وحدها أكثر من 40 % من إيرادات العام الماضي، قد تكون أكبر الخاسرين هذا العام، ليس لأنها المتضرّر الوحيد، لكنها المُتضرّر الأكثر إنفاقاً، وليس أمامها الآن سوى تقليل الخسائر بعرض الأفلام سريعاً على منصّتها الإلكترونية.

وبجانب الأفلام الجاهزة للعرض التي تمَّ تأجيلها، هناك عدد من الأفلام في مرحلة الإنتاج تقرِّر إيقاف تصويرها خوفاً من كورونا، على رأس هذه الأفلام الجزء السابع من فيلم «Mission Impossible» والذي تدور جزء من أحداثه في إيطاليا أكبر المنكوبين من الفيروس. وهناك الجزأين الثاني والثالث من فيلم «Avatar» اللذين تنتجهما ديزني دفعة واحدة بميزانية ضخمة وقد توقف تصوير المشاهد بسبب كورونا. مزيد من الأفلام توقف تصويرها لنفس السبب مثل (The Batman، Jurassic World: Dominion، Matrix 4، Elvis) وغيرها.

الخسائر لم تقف عند أفلام هوليوود ضخمة الإنتاج وحسب، لكن امتدّت للسينما المُستقلّة والفنِّيّة والتي فقدت أكبر مصادر ترويجها وتوزيعها المتمثِّلة في مهرجانات السينما العالمية وهي تغلق أبوابها تباعاً، التأثير الأكبر على السينما المُستقلّة نجم من إيقاف مهرجان «SXSW» بمدينة أوستن، وهو من أكبر أحداث الصناعة في أميركا الشمالية، وكانت تستفيد الأفلام منه بالرواج والدعم، ثم جاء تأجيل مهرجان «كان» الفرنسيّ ليثير صدمة في الوسط السينمائي، خاصّة وأن موعد إقامته سيظل مهدّداً مع تفشي فيروس كورونا في فرنسا لدرجة وصلت إلى إعلان حالة الحرب. مهرجانات أخرى كانت متنفَّساً للأفلام الفنِّيّة أعلنت الإيقاف أو التأجيل، مثل «تسالونيك» و«بكين» و«براج» و«ترايبيكا» و«إسطنبول»، وعربياً توقَّفت مهرجانات «قمرة» في الدوحة و«عمان» في الأردن و«البحر الأحمر» في المملكة العربيّة السعودية، والأخيران كانا يستعدان لدوراتهما الأولى.

لوهلة ظنّ البعض أن ما يحدث قد يصب في مصلحة منصّات المشاهدة المُستقرّة مثل نتفليكس، وأن عصر المُشاهَدة المنزلية أصبح أمراً واقعاً ومصيريّاً انتهى فيه التنظير، إلى أن أعلنت نتفليكس عن توقف تصوير أغلب أعمالها الأصلية حفاظاً على سلامة العاملين بها، وهو القرار المنطقيّ والمُتوقَّع والذي عاد ليؤكِّد من جديد أنها ليست أزمة سينما أو مُشاهَدة، هي أزمة حياة أو موت تواجهها حضارتنا. والسؤال ليس متى تعود السينما، ولكن متى تعود الحياة الطبيعيّة التي تحفظ للخيال مهابته؟!. ■ **أمجد جمال** (مصر)





صدمة الجائحة

«زَمنُ جائحةِ «كورونا» غيرُ الزمن الذي كان قبْلها، ولا هو الزمن الذي سيكونُ بَعدَها، لا فقط لأنّ انتشارَ الفيروس صنعَ حدثًا كونيًّا وَضَعَ كلَّ شَيء مَوْضعَ مُساءلة ومُراجعةٍ إلى حدِّ الشروع في الحديث عن تحوُّل لاحق في النّظام الاقتصاديّ العالميّ وفي النظام الاجتماعيّ للبُلدان، ولكن أيضًا لأنّ هذا الزمنَ أعاد النظرَ في مفهوم الحياة بوَجْه عامّ، مُجسِّدًا رجّةً معرفيّة مَكينة، وليس رجّةً واقعيّة فحسب. إنّ ما ترتّب على ظهور الفيروس وانتشاره يُشكِّلُ إعادةَ نظرٍ جذريّة في مفهوم الحياة..»

عولمة الفزع

ربَّما ساهمت العولمة في هذا الانتشار المُثير للرعب والفزع، وربَّما ساهمت وسائل الإعلام أيضاً في ارتفاع حدَّة هذا الفزع في عالم تحوَّل إلى قريةٍ صغيرة. الدول والحكومات والساسة يفكرون عادةً في اتخاذ الإجراءات والتدابير في مثل هذه الحوادث قصد تقليص الخسائر إلى حدِّها الأدنى، مستعينين في ذلك بالمؤسَّسات الرَّسميّة والمجتمع المدني. أمّا المُفكِّرون والمُثقَّفون فإن اهتمامهم ينصرف إلى تحليل الأسباب وتقييم النتائج البعيدة المدى وتأثيرها على الوضع البشريّ في القادم من الأيام.

في أواخر سنة 2019 ظهر فيروس كورونا المُستجَد الذي أصبحت تسميته العلمية «كوفيد 19»، وانتشر بسرعة ليتحوَّل إلى وباء ضرب العديد من الدول الإقليمية، ثم تحوَّل إلى جائحةٍ مُعلَنة من طرف منظَّمة الصحّة العالميّة، بعد أن غزا مختلف الدول والمناطق في العالم مطلع سنة 2020. صحيح أن البشريّة عاشت أهوال الأوبئة والجوائح غيرما مرّة، من قبيل «الطاعون الأسود» و«الأنفلونزا الإسبانية» وغيرهما، إلّا أن المُقلق والمخيف في هذا الفيروس الجديد هو سرعة انتشاره وقوة فتكه بالأجساد الضعيفة المنخورة بالأمراض المزمنة أو التي تنقصها المناعة الكافية.

وإذا كان من الصعب الإحاطة بكلّ ما يروَّج في عالم الفكر اليوم حول هذه الجائحة، فإن بعض النماذج يمكن أن تقدِّم لنا صورة عن واقع اليوم وسيناريوهات المستقبل. لذلك انفتحنا على مفكِّرين لهم علاقة وثيقة بعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس، وهي المجالات المعنية أكثر من غيرها الآن بهذه الجائحة العابرة للقارات، فلعلّها تمدّنا بإشارات إلى الطريق الذي يجب أن نسلكه مستقبلاً.

نعتقد أننا نعيش تطوُّراً، بل تحوُّلاً جذرياً، لكن الفيروس يذكّرنا بأننا نعيش المغامرة؛ المغامرة أمام المجهول وداخله، المغامرة التي لم نسمع عنها من قبل بالنسبة للجنس البشريّ

تبدو حالتنا اليوم على أنها حالة فزع الكلّ من الكلّ، حالة من الشك والريبة وانعدام اليقين إزاء المجهول؛ والسبب في هذا يعود إلى جائحة «كوفيد 19». إننا أمام فزع مُعولَم يدل على حجم الأزمة التي تعصف بصحّة البشر التي هي الخير الأعظم على حدِّ تعبير ديكارت. ومن أهمّ دروس هذه الأزمة الكبرى في نظر السوسيولوجي الفرنسي «إدغار موران Edgar Morin» أنه لا يمكننا الانفلات من الريبة واللايقين: نحن لا زلنا دائماً مرتابين بصدد إيجاد علاج لهذا الفيروس، وكذلك إزاء تطوُّرات ونتائج هذه الأزمة. بناءً على ذلك، يحدِّد موران مهمَّة أساسيّة للتربية، تتمثَّل في تدريس الريبة واللايقين. إلّا أنه من مفارقات هذه الريبة أنها تتضمَّن في نفس الوقت الخطر والأمل. نعتقد أننا نعيش تطوُّراً، بل تحوُّلاً جذرياً، لكن الفيروس يذكّرنا بأننا نعيش المغامرة؛ المغامرة أمام المجهول وداخله، المغامرة التي لم نسمع عنها من قبل بالنسبة للجنس البشريّ. ويبدو، في نظره، أن الفيروس يقتل النيوليبرالية ويقتلنا معها في نفس الوقت؛ ولذلك فإنه سيكون من المحزن جدّاً ألّا يخرج من هذه الأزمة فكرٌ سياسيٌّ يرسم طريقاً جديداً. من هذه الفكرة، أي ضرورة فكر سياسيّ جديد، ينطلق الفيلسوف والمُؤرِّخ الفرنسي «مارسيل غوشيه Marcel Gaucher»، معتبراً أن الأزمة التي نمرّ بها هي فرصة للحظة الحقيقة، الرهان فيها يتركز على علاقة كلّ مواطن بالجماعة السياسيّة. وينتقد غوشيه عبارة «إننا في حالة حرب»، لأنها بعيدة عن الواقع، وربّما مجرَّد وصف مجازي لهول هذه الأزمة، مؤكّداً ذلك بقوله «لسنا في حالة حرب، أو إن الأمر يشبه الحرب الزائفة... تذكرون أنه خلال حرب 1914 - 1918 سقط أكثر من عشرين ألف قتيل في يومها الأوّل. نحن، لحسن الحظ، بعيدون جدّاً عن ذلك».

إن أهمّ ما كشفت عنه هذه الأزمة هو عودة ما هو سياسي (le politique)، أي ما يضمن بقاء ودوام جماعة ما، وقاعدة مشتركة تلزم الجميع لأنها تهم حياة وموت كلّ عضو من الجماعة. ففي نظر غوشيه أن الدلالة العميقة لهذا



الحدث تتمثَّل في صحوة البعد المُتعلِّق بما هو سياسي والذي نسيناه واعتقدنا أنه يمكننا الاستغناء عنه. ما هو سياسيّ يرتبط بحياة الجماعة، وهو الأهم حالياً؛ أمّا الانتخابات البلدية، فهي ترتبط بالسياسة (la poli-tique)، وهي تهتم بمَنْ نجح أو خسر فيها، وهي تافهة حالياً، بل ومدعاة للسخرية والتهكم.

في تقدير غوشيه، أن «كوفيد 19»، رغم كونه يتطوَّر بشكلٍ تصاعدي، إلّا أنه لحد الآن، لم يصل بعد إلى هول الطاعون الأسود أو الأنفلونزا الإسبانيّة، وفي توقّعه وتساؤله معاً: أننا سنعرف في القادم من الأيام، إلى أي مدى ستتقلص أو تتمدَّد الفجوة بين الفرد والجماعة. يعني هذا أننا نعيش اليوم اختباراً سياسيّاً حقيقياً وعلى أعلى مستوى؛ فهل البعد الفرداني الليبرالي والخاصّ هو المُهيمن كلّيةً على مجتمعاتنا الغربية؟ سنكتشف هذا الأمر في المستقبل القريب. هذا هو ما يهم، وهذا هو الأساسي في هذه الأزمة على حدِّ تعبير غوشيه.

وعلى غرار إدغار موران، يرى غوشيه أن العولمة الليبرالية قد ماتت، وأن المبدأ القائل بأن «التجارة الناعمة» ستحلّ جميع المشاكل أصبح بائداً. وفي معرض الحديث عن مناعة الجسم السياسيّ، يقول بأنه ليس من البساطة والبداهة، في مجتمع يتكوَّن من أفراد، أن يضمن مناعته السياسيّة. ذلك أننا نطلب من الأفراد أن يبتعدوا عن بعضهم البعض قدر الإمكان (الحجر الصحي)، لكننا نقول لهم في نفس الوقت «فكّروا في الآخرين فقد تكونوا خطراً عليهم». هكذا يجد الأفراد أنفسهم بين شدٍّ وجذب، أي في حالة توتر بين المسافة الفردانية والالتزام الغيري. في الأخير، يؤكِّد بأن هناك رجّة فكرية وخلخلة أيديولوجية كبيرة وقويّة، ولا أحد يمكنه التنبؤ بخطورة الحدث وما سيترتب عنه، إلّا أننا في حاجةٍ ماسة إلى برنامج سياسيّ جديد.

وبالنظر إلى فرادة التجربة البريطانيّة في التعاطي مع أزمة «كوفيد 19»، ارتأينا أن ننفتح على بعض فلاسفتها الأكثر حضوراً إعلامياً، خاصّة على صفحات «الغارديان Guardian» وقناة الـ«BBC»، يتعلَّق الأمر بالفيلسوف الإنجليزي «جوليان باجيني Julian Baggini» الذي يتماثل للشفاء حالياً من أزمة التهاب رئوي. ما يبدو غريباً بالنسبة لنا جميعاً، هو تأكيد الوزير الأوّل «بوريس جونسون Boris Johnson» أن المملكة المتَّحدة لن تتخذ أي إجراء من قبيل إغلاق المدارس وفرض الحجر الصحي، إلخ. لكن بالنسبة لهذا الفيلسوف، يمكن فهم هذا الأمر بسهولة ووضوح بالنسبة لمَنْ يعرف طريقة تفكير الإنجليز. فقد حاول جاهداً في كتابه «كيف يفكّر العالم How The World Think» توضيح التشابهات القوية بين الخصائص المهيمنة على ثقافةٍ ما والنموذج الفلسفيّ الذي تجسده. ولعلّ الأزمة الحالية تجسيد واضح لهذه الفكرة. فهو يرى أن جونسون قدَّم استراتيجيته باعتبارها «أمبريقية empirique» في تعارض مع المثالية، إذ أوضح أن القرار الذي اتّخذه جاء بعد استشارة العلماء المرموقين حول الموضوع؛ وهؤلاء أقنعوه بأنه في مصلحة الشعب أن يطوِّر قدراته ودفاعاته المناعية (مناعة القطيع)، حتى لو كان ذلك يعني تكبُّد المزيد من الخسائر في البداية. بالإضافة إلى ذلك، إنها مقاربة ذرائعية. ومعلوم أن هذه الأخيرة تشير إلى مذهب فلسفيّ سياسيّ وأخلاقيّ، تبلور مع كلّ من «جيريمي بنثهام Jeremy Bentham» (1748-1832) و«جون ستيوارت ميل John Stuart Mill» (1806-1873))، ويقوم على مبدأ عام هو تجويد الوجود إلى أقصى حدٍّ لفائدة الأغلبية، حتى ولو ترتَّب عن ذلك إجحاف أو ظلم في حقّ بعض الأفراد، أي حتى ولو كان الأمر يتعلَّق بعدد من الوفيات في الحالة التي نتحدَّث عنها وهي الجائحة. يسعى باجيني من وراء كلّ هذا إلى توضيح أن الفلسفة الإنجليزية ليست عاطفيّة، إنها تريد أن تكون، عكس ذلك، هادئة وعقلانية، على حدِّ تعبيره. فالذرائعي الصارم والمُتشدِّد، لا يجب عليه فقط التقليص من عدد الوفيات، وإنما التساؤل أساساً عن عدد الذين سينعمون بإمكانية العيش المديد وبصحة جيّدة. بعبارة أخرى، إذا كان الأشخاص المُسنّون في البلد، هم مَنْ سيموت توّاً، فيما سيطوِّر الشباب مناعة ضد «كوفيد 19»، فالحساب جيّد؛ ولعلّ هذا الاستثناء يبدو إنجليزيّاً محضاً. يضاف إلى ذلك أن التقليد الليبرالي في المملكة المتَّحدة، يفرض على الحكومة اعتماد مبدأ المسؤوليّة الفرديّة



وكأن الحكومة تخاطب الأفراد قائلة: ابقَ هادئاً وتابع طريقك. هذه هي الطريقة الإنجليزيّة في كيفية مواجهة الشدائد. وقد لاحظ باجيني أن تغيير نبرة خطاب الوزير الأوّل وبعض السياسيّين نابع من الشكّ في النموذج العلمي المعتمد في اتخاذ هذا القرار، والتخوُّف من عرض جثث الموتى بالآلاف في المستشفيات على مختلف وسائل الإعلام والتواصل. هذا التغيير يحرِّكه، في نظره طموحٌ سياسيٌّ شخصيّ وليس بدافع الغيرية. لكن يبدو أن المملكة المتَّحدة رضخت أخيراً لتتخذ نفس التدابير والإجراءات التي اتخذتها الدول الأخرى. وفي علاقة مع الأزمة الصحّية التي مرّ بها (التهاب رئوي) ودور الفلسفة فيها، انتقد الاعتقاد السائد عند الكثيرين في أن الفلسفة تجعلنا سعداء وتساعدنا على تخطي المصاعب، إلّا أنه يؤكّد في نفس الوقت أهمِّيتها: إنها تمنحنا فهماً أوضح لما نعيشه، وتحول دون انجرافنا مع الأهواء واللامعقول. وفي كلمةٍ أخيرة: ما هو أساسي، بالنسبة إليه، هو تقبل الجواز الذي يطبع الوضع البشريّ وكذا طبيعة الحياة العابرة.

ومن منظور يمتزج فيه التحليل النفسيّ بالنقد السياسيّ، خصص الفيلسوف السلوفيني «سلافوي جيجيك Slavoj Zizek» مقالاته الأخيرة لتقديم آرائه حول جائحة (كوفيد 19). وقد ركّز بداية على طريقة ردود أفعالنا إزاء هذه الجائحة، معتمداً في ذلك على خطاطة الطبيبة النفسانية «إليزابيث كوبلر-روس Elisabeth Kübler-Ross» والتي عرضتها في كتابها «اللحظات الأخيرة للحياة». تتكوّن هذه الخطاطة من خمس مراحل هي: الإنكار، الغضب، المساومة، الإحباط والتقبل. في البداية كان الإنكار (الأمر ليس على هذه الدرجة من الخطورة)، ثم الغضب «بنبرات لا تخلو من عنصرية أو عداء للدول»: (مرّة أخرى الخطأ صادر عن هؤلاء الصينيين)، (حكومتنا ضعيفة وغير فعّالة)، بعد ذلك جاء دور المساومة (هناك طبعاً ضحايا، لكن يجب أن نكون قادرين على الحدِّ من الخسائر)، وإذا لم تسر الأمور في هذا الاتِّجاه سيظهر الإحباط (يجب ألّا نخدع أنفسنا، نحن جميعاً مدانون)؛ أمّا مرحلة التقبُّل فقد عبَّر عنها جيجيك بقوله (يجب علينا تقبُّل واقع أن الوباء سيأخذ حتماً بعداً عالميّاً، وأنه لا يمكن احتواؤه عن طريق الحجر والعزل ولا عن طريق أي تدبير وحشي ناجم عن الذعر والفزع. يتعلَّق الأمر إذن بتقبُّله، مع الوعي بأن معدل الوفيات منخفض نسبياً، وبشيء من الحكمة ستكون لنا فرصة للنجاة...). إلّا أن ما هو أعمق من ذلك، وما يجب تقبُّله، وما يجب علينا التوافُق معه، هو أن الحياة كانت دائماً قائمة على أساس الانتشار الغبي والمُتكرِّر للفيروسات التي، مثل أموات أحياء، تلقي بظلالها علينا، مُهدّدة بقاءنا. هكذا تذكّرنا الفيروسات في العمق بجواز وعدم أهمِّية وجودنا: مهما كان حجم الآثار العقلية الروحية التي أقامتها البشريّة، فإن طارئاً طبيعياً غبياً مثل فيروس أو كويكب يمكنه أن يدمِّر كلّ شيء. هذا دون الحديث عن درس الإيكولوجيا الذي يمكننا استخلاصه من هذا: إن الإنسانيّة، من دون قصد، تخاطر بتعجيل نهايتها. كما يؤكِّد بأن الخطوة الأولى نحو التقبُّل، تفترض حدّاً أدنى من الثقة بين سلطات الدول وشعوبها. لذلك ينتقد جيجيك الطريقة التي تعاملت بها الصين مع الدكتور «لي وينليانغ Li Wenliang» الذي كان هو أوّل من اكتشف الوباء المُنتشر، وتمّ منعه وإخضاعه للرقابة بدعوى محاربة الشائعات والحدّ منها لتفادي الذعر والفزع. من جهةٍ أخرى، يرى جيجيك ضرورة اتخاذ تدابير يعتبر أغلبنا بأنها شيوعية، مثل التنسيق والمُواءمة بين الإنتاج والتوزيع خارج معايير السوق وبمعزل عنها. والواقع أن المهمَّة التي تنتظرنا هي في غاية الصعوبة والتعقيد: يجب علينا التخلّص من أي حنين إلى شيوعيّة القرن العشرين البائدة، وإبداع أشكال جديدة متمركزة حول المشترك الإنساني؛ وإنه لمن اليوتوبيا المُجنَّحة الاعتقاد في طريقةٍ أخرى للخلاص. في معرض هذا الحديث، أشار جيجيك إلى أن الوزير الأوّل الإسرائيليّ، ومن أجل الحدّ من انتشار الفيروس، اقترح على السُّلطات الفلسطينيّة المساعدة والتنسيق، معلِّقاً على ذلك بقوله، إن هذا الاقتراح ليس بدافع الخير أو الإنسانيّة، وإنما بكلّ بساطة، لأن الفيروس لا يميِّز بين اليهود والفلسطينيّين. إضافة إلى هذا، فشعار «أميركا (أو أي دولة أخرى) أوّلاً» انتهت صلاحيته في ظلّ عولمة الفزع. وفي الأخير يذكّرنا بما قاله مارتن لوثر كينغ منذ ما يزيد على نصف قرن: «لقد قدمنا على مراكب مختلفة، لكننا اليوم جميعاً على نفس السفينة». وإذا لم نترجم هذه الأقوال إلى أفعال، فإننا نجازف بأن نجد أنفسنا على متن «أميرة الماس»، وهو اسم السفينة التي اجتاحها الوباء. ■ **محمد مروان**

في زمن الجائحة

زَمنُ جائحةِ «كورونا» غيرُ الزمنِ الذي كان قبْلها، ولا هو الزمن الذي سيكونُ بَعدَها، لا فقط لأنّ انتشارَ الفيروس صنعَ حدثًا كونيًّا وَضَعَ كلَّ شَيء مَوْضعَ مُساءلة ومُراجعةٍ إلى حدِّ الشروع في الحديث عن تحوُّلٍ لاحق في النظام الاقتصاديّ العالميّ وفي النظام الاجتماعيّ للبُلدان، ولكن أيضًا لأنّ هذا الزمنَ أعاد النظرَ في مفهوم الحياة بوَجْه عامّ، مُجسِّدًا رجّةً معرفيّة مَكينة، وليس رجّةً واقعيّة فحسب. إنّ ما ترتّب على ظهور الفيروس وانتشاره يُشكِّلُ إعادةَ نظرٍ جذريّة في مفهوم الحياة..

في مُقابل العَولمة، التي قامَت على إلغاء الحُدود وتمْكين خَصيصة العبور من التحكّم في نظام الحياة العامّ، فرضَ وباءُ كورونا المُستجدّ إقامةَ الحدود لا بَين البلدان وحسب، بل بين مُدُن البَلد الواحد، وحتى بين مكان المُصابين والمدينة التي فيها يُوجَدون، وبين سكّان الحيّ الواحد أو العمارة الواحدة، وَفق ما يقتضيه العزْل الإراديّ أو الحَجْر الطّبيّ. أبْعد من ذلك، فرَض الفيروس حُدودًا بين الفرد وذاته، مُلزِمًا إيّاه بتغيير عاداته، وقلْب سُلوكه اليَوميّ، وتقوية شعوره بجَسده، على نحو ما يُفصِحُ عنهُ الخطابُ الطبّيّ وهو يُواصلُ تنبيهاته عبْر سلسلةٍ من الأوامر والنواهي: «اعتزل التجمّعات»، «لا تُصافح»، «لا تُعانق»، «لا تلمس الأشياء إلّا وأنت مُرْتدٍ قفّازات واقية».. كما لو أنّ الحياة غدَت هي الانفصال والانغلاق. إنّ الحُدودَ التي رَسمَها الفيروس شديدةُ الصّرامة، وهي تتطلّبُ عُزلةً لا تَستثني أحدًا. لقد أعاد الفيروس للعُزلة وَضْعَها الاعتباريّ المَنسيّ وألزمَ بإدماجها في نَمط الحياة، ولكن على نحو مَمزُوج بالإكراه والتوجُّس والهَلع وتعليق مَكاسب حُقوق الإنسان، لأنّ دلالةَ الحقّ في الحياة شهدَ إبدالًا دلاليًا، على غرار الإبدالات التي مسَّت كلَّ شيء. إلى جانب هذه العُزلة الضروريّة، مكّنَ الفيروسُ الفراغَ من حُضور قويٍّ في كلّ الفضاءات العامّة، التي صارَت شبيهةً بالخَلاء، فغدا الفراغُ والإغْلاق والحَجْر أمورًا دالّة لا على رفْض الآخَر، بل على احترام حقّه في الحياة.

رغم هذا المَنحى الذي يُلزِمُ بالحُدود ويَفرض نظامًا وَفقها، يَحتفظُ الفيروس بخصائصَ مشدودةٍ إلى نتائج العولمة، ولا سيما في نظامِ تكاثُره الرّهيب وانتشاره الذي يَمتلكُ سِمة اللانهائيّ، انطلاقًا من صُعوبةِ تطويقه التي لا تستبعدُ احتمالَ الاستحالة المُرعب، إذ تبدّى سُلوكُ الفيروس، بناءً على رحلته وعلى الخريطة التي رَسمَها انتشارُه، مُنسجمًا مع تحوُّل العالم إلى قرية صغيرة. تحرَّكَ الفيروس، قادمًا من أقصى مكان قبْل أن يتوَزَّع في مُختلف بقاع العالم، بسُرعةٍ تَحملُ خصائصَ الإيقاع الذي أرْساهُ الزمنُ الرقميُّ والافتراضيّ. إيقاعٌ يبدو كما لو أنّ تناميه المَحمومَ يُنافسُ الزمنَ الضَّوئيَّ، في عَصْر غدَت فيه الأسلحةُ / الصواريخُ تُنافسُ سُرعةَ الصَّوت وتتفوّقُ عليها. فالرُّعبُ المُلازمُ، اليَوم، للجائحة مُترتّبٌ على كون الفيروس يَنتشرُ مِن كُلّ شيء، وفي كلّ شيء، وعبْر كلّ شيء، بإيقاع مُخيف. كما أنّ إبطاءَ الانتشار، الذي هو المُمكنُ المُتاح، لحدِّ الآن، في التصدّي للفيروس، مُتطلّبٌ بصُورةٍ قريبة من الإعجاز، لِما يترتّبُ على هذا الإبطاء اقتصاديًّا واجتماعيًّا، ولِما يَقتضيه مِن تجهيزات طبّيّة، وتعليق لمَكاسب حُقوق الإنسان، وقلبٍ في نظام الحياة ذاتها، مادامَ الفردُ قد غدا، في زَمن كورونا، مُرتابًا في أعضائه، ومَلابسه، وحذائه، واحتكاكاته، وفي الهواء الذي يَستنشقهُ، وهو يَتهجّى، إلى جانب ذلك كلّه، أبجديّةَ العُزلة ويتعلَّمُ ضَوابطَها وقواعدها. لقد التبسَ الأمرُ فجأةً على الإنسان حتى صارَ يشعرُ كما لو أنّهُ يُؤدّي، دون إرادته ودون استعداد قبْليٍّ، دَورَ شخصيّةٍ في رواية من روايات الرّعب، أو في فيلمٍ من أفلام الخيال العلميّ.

في زمن كورونا المُستجدّ، كلُّ شيء صارَ موضوعَ شُبهة. لقد توسّعَ هاجسُ الارتياب على نحو لم يَعُد يَستثني أيَّ شيء، بما في ذلك علاقة الفرد بذاته. لم يعُد مَوضوعُ الاشتباه خارجيًّا، بل غدا الاشتباهُ إحساسًا تُجاه الذات. صارَ المرءُ مُرتابًا لا من الأشياء وحسب، بل حتى من ذاته وهو يُجابهُ عدوًّا لا مَرئيًّا، شاعرًا، في الآن ذاته، أنّ هذا العدوَّ يترصّدُه في أدقّ تفاصيل حياته. تَرَصُّدٌ ألزمَ الفردَ بأنْ يُفكّر،

صار المرءُ مُرتابًا لا من الأشياء وحسب، بل حتى من ذاته وهو يُجابهُ عدوًّا لا مَرئيًا، شاعرًا، في الآن ذاته، أنّ هذا العدوّ يترصّدُه في أدقّ تفاصيل حياته

على امتداد يَومه، بالفيروس، وأن يفكّرَ فيه وانطلاقًا منه؛ فأيُّ عرَض مَرضيّ يَستشْعِرهُ الفردُ، في زمن كورونا المُستجدّ، إلّا ويُفسّرُهُ بتَوجيهٍ من احتمالِ الإصابةِ بالفيروس. إنّها استيهاماتُ هذا الزّمن، الذي فرضَ لا نمطَ حياةٍ جديدة وحسب، بل استنبتَ أيضًا خيالًا وتوقّعات وأوهامًا وهلوسات وهلعًا. كما بدأ يفرضُ تعوُّدًا على جعْل الهلع جُزءًا من الحياة، بالتعايُش مع خطابِ الرّعب وصُوَره ومشاهده. ذلك أنّ احتمالَ الإصابة بالفيروس ليس مُرتبطًا، في هذه الجائحة، بالغَير، بل بالذات نفْسها. لا يتعلّقُ الأمرُ بخَطر العدوى من الغَير، بل من أنْ يكون الفردُ ذاتهُ حاملًا للفيروس، أي مصدرًا للعدوى وليس فقط مُعرَّضًا لها. كلُّ شَخص، بل كلُّ شيء، في زَمن كورونا المُستجدّ، مُصابٌ بالفيروس إلى أن تَثبُتَ صحّتُهُ وسلامتُه، لكنّ هذا الإثباتَ ذاتَهُ يَبقى هشًّا، غيرَ قادر على أنْ يَصمُدَ أمام الرّعب من الآتي، ومن المَجهول الذي يتّسعُ باتّساع انتشار الفيروس، كما لو أنّ النجاةَ من فتْك هذا الوباء ليْست سوى تأجيل لقدَر حتميّ، وهذا أحدُ عوامل الرّعب الذي تولّد لدى الإنسان، بَعْد أنْ تأكّد العالَمُ من أنّ الأمْرَ يتعلّقُ بجائحة غريبة أصابَت كوكب الأرض، وجَعلَت حاضرَ البلدان الأكثر تضرُّرًا في العالَم مُجسّدًا لمُستقبَل البلدان التي مازال الوباءُ يَزحفُ فيها بإيقاع أبطأ. فالمراحل التي بها رَسمَتْ البلدانُ درجَةَ انتشار الفيروس كشفَت أنّ الزمنَ صارَ خاضعًا لنُمو هذا الفيروس، الذي غدا مُتحكّمًا في تقسيم الزّمن. إنّ كورونا المُستجدّ لا يَصوغ زَمنًا جديدًا وحسب، بل يَفرضُ علاقَةً جديدةً بالمكان، أي أنّ لكورونا المُستجدّ أثرًا حاسمًا في تصوُّر الزّمن والمكان، وفي إعادة ترتيب العلاقة معهما، أي أنّ له أثرًا على ما يُعَدُّ مُرتكزَ الحياة، ومُرتكزَ التاريخ بوَجهٍ عامّ.

لقد أعاد الفيروس، بَعد أن كشفَ هشاشةَ الإنسان ووَهْمَ طُغيانه، ترتيبَ علاقةِ الفرد بالأشياء وباليَوميّ، وغدا نمطَ حياة، لأنّه لم يَبق مُجرّد هاجس مقصور على أمْر بعَيْنه، بل صارَ مُوجِّهًا لكلّ السلوكات اليَوميّة وأسَّ الانشغال في كلِّ بقاع العالَم؛ به يُفكّرُ المَرءُ في كلّ ما يُقْبل عليه في يَومه، وبه تُفكّرُ المُؤسّساتُ والدول في الحاضر والآتي، بعْد أن أحْدثَ تحوُّلا في نَمط الحياة وفي نَمط التعامل مع الزّمن والمكان. ضمن هذا التحوُّل الذي طالَ نمط الحياة، أعادَ الفيروس الاعتبارَ لمفهوم البُعد، الذي كان قد تغيّرَ مُنذ القلْب الذي أحدَثهُ المفهومُ الافتراضيّ للمكان والزمن. في المسعى الشاقّ إلى إبطاءِ انتشار الوَباء، لم يَعُد القربُ الفعليُّ أمرًا مقبولًا ولا مُستساغًا، وهو، لِلْمُفارَقة، ما كان الإنسانُ يُفكّكُ خطورةَ التقنية في ضَوئه عندما نبّهَ على أنّها جعلَت القُربَ بين الناس مُفتقِدًا للقُرب. صارَ التواصلُ وتدبيرُ الحياة والتصدّي للجائحة أمورًا تتمُّ، في زمن كورونا، من بُعد، على نحو كشفَ الحاجةَ إلى التقنية، وأبرزَ الوَجهَ الآخَرَ للآلة، أي وَجْهها الإنسانيّ، لِما تُتيحُهُ مِنْ إمكانٍ في إنجاز الإبْطاء؛ إبطاءِ هذا الوباء المُتكاثر بإيقاع يُضاهي إيقاعَ الزّمن الرَّقميّ. فالآلة، بهذا المَعنى، تعملُ على تأمين البُعْد المُحقّق للإبطاء، كما لو أنّ الآلة تشتغلُ ضدّ مَنطقها، وضدَّ عالَمها الذي هو عالمُ السّرعة، ممّا كشفَ عن وَجه مُغاير لحَقيقتها. فالآلة المهووسة بالسّرعة هي ما صارَ يُسْهمُ في الإبطاء. إنّه أحدُ مظاهر القلْب الذي أحْدَثهُ الفيروس لا في العديد من السلوكات والوقائع، بل أيضًا في تصوُّر العديد من الأشياء.

بانتشار الفيروس، تبدَّت الحاجةُ إلى التقنية، وهي حاجةٌ تَنطَوي على مَلمَحيْن؛ أوّلهما أنّها تُعيدُ ترتيبَ العلاقة بين العُزلة والتقنية، إذ أخذَت هذه العلاقة توَجُّهًا آخَرَ غيْرَ الذي تكرّسَ مع غزو التقنية للحياة الحديثة وتحوُّلها إلى نمط وُجود. خلقَ فيروس كورونا المُستجدّ نمطَ حياةٍ آخَر، مُستفيدًا من الإمكانات التي أتاحتْها التقنيّة في تأمين الاتّصال مِن بُعد، وفي الحفاظ على الدِّفء الإنسانيّ، كما لو أنّ البُعْدَ المكانيّ المفروض، في زمن كورونا، مكّنَ بُرودَ الآلة من دِفءٍ اضطراريٍّ لم يَكُن من انشغالاتها. المَلمحُ الثاني هو أنّ النقد الفكريّ، المُوَجَّه إلى التقنية وإلى مظهر إجهازها على الإنسانيّ، لا يُمْكنُ أنْ يَنسى الدَّورَ الذي تضطلعُ به في تأمين التصدّي لكورونا، وهو ما تبدَّى من تأمين تدبير مَرافق





الحياة مِن بُعد، ومن الدور الذي يُمْكن أن يُؤدّيَه الذّكاءُ الاصطناعيّ في الاستشفاء من فيروس ينتقلُ من الإنسان إلى الإنسان، لكنّه لا يَنتقلُ على كلّ حال بين الإنسان وداخل الآلة/ الروبو، التي يَظلّ ذكاؤُها الاصطناعيّ مَصونًا متى تمَّت بَرمَجتُها على تعقيم خارجها.

زَمنُ جائحةِ «كورونا» غيرُ الزمن الذي كان قبْلها، ولا هو الزمن الذي سيكونُ بَعدَها، لا فقط لأنّ انتشارَ الفيروس صنعَ حدثًا كونيًّا وَضَعَ كلَّ شَيء مَوْضعَ مُساءلة ومُراجعةٍ إلى حدّ الشروع في الحديث عن تحوُّلٍ لاحق في النظام الاقتصاديّ العالميّ وفي النظام الاجتماعيّ للبُلدان، ولكن أيضًا لأنّ هذا الزمنَ أعاد النظرَ في مفهوم الحياة بوَجْه عامّ، مُجسِّدًا رجّةً معرفيّة مَكينة، وليس رجّةً واقعيّة فحسب. إنّ ما ترتّب على ظهور الفيروس وانتشاره يُشكِّلُ إعادةَ نظرٍ جذريّة في مفهوم الحياة، بما مَنَحَهُ من فسحةٍ، غيرِ مُنفصلة عن التوجُّس والقلق والارتياب، للتأمُّل في هذا المفهوم وإعادةِ صَوغه بالحِرْص على رفْع الحُجُب عن الحياة، أي رفْعها عمّا لا ينفكّ ينأى في الحياة، ويُحْجَبُ فيها ويَختفي. لقد كانت الحياةُ حتى قبل كورونا تكشفُ عن أنّها تُسْرعُ في الابتعاد عن نفْسها باسْم التطوُّر والتقدُّم، أي باسْم وجْهٍ آخَر للحياة يَبنيه تحوُّلُ البلاهة والتفاهة والجشع إلى أمورٍ بدَهيّة. وقد لَبسَ نأْيُ الحياةِ عن نَفْسها صُورةَ بداهةٍ لا تكُفُّ عن تسويغِ تَوَحُّش الإنسان بسُبُلٍ عديدة، قبل أن تُلحّ الجائحةُ على إعادة ترتيبِ علاقة الإنسان مع الطّبيعة بَعد أن تكشّفَ طغيانُهُ عليها، بما حجبَ عنهُ حقيقةَ هشاشته تُجاهَها، وعلى إعادة ترتيب علاقة الإنسان بنَفسه، وعلاقةِ الإنسان بالإنسان.

لقد كشفَ زَمن كورونا، على الأقلّ من مظاهره الأولى، أنّ غريزةَ البقاء لدى الإنسان لمْ تخترقها القيَمُ التي يُمْكنُ أنْ تنتقلَ بها من الوَضْع الغريزيّ إلى الأفق الرّحْب لمَحبّة الحياة. ذلك أنّ غريزةَ البقاء غيرُ محبّة الحياة، لأنّ محبّة الحياة قيمةٌ ترتكزُ على تقدير الذات للغَير، وعلى خروج الذات من الغريزيّ نحو الثقافيّ. فالأوضاعُ التي شهدَتها المحلّات التجاريّة في مُختلف بقاع العالم، والتسابُق المحموم للظفَر بالموادّ الغذائيّة وغيرها، وظهور تُجّار الحروب والأوبئة والأزمات، أي تُجّار المَوت، أتاحتْ للإنسان أن يَتفرَّجَ، على حقيقةِ الذات البَشريّة التي لم تستطع أنْ ترقى بالبَقاء إلى فعلٍ قيميّ، بإبْعاده عن الغريزيّ، وأتاحتْ له أن يشهدَ على انهيار فادح للقيَم. انهيارٌ تكشّفَت فداحتُهُ، التي كانت ملامحُها ترتسمُ بصُورة مُخيفة حتى قبْل كورونا، مع أوّل امتحان تُجاه الموت. والحال أنّ زمن الجائحة، أيًّا كان اسمُها وخطرُها، هو لحظة لإعادة ترتيب العلاقة مع القيَم. لابدّ من تعقيم مُضاعَفٍ يَمتدّ من جَسد الإنسان إلى رُوحه. كلّما اهترأت الرّوح وأُصيبَت في جَوهرها الإنسانيّ وصارت خرابًا، يبقى كلُّ تعقيم وتطهير عاجزيْن عن صَون المعنى الآخَر للحياة من الوباء، المعنى الذي لا يُقابل المَوت بالضّرورة. إنّ الانهيارَ الاجتماعيّ الذي يُمْكنُ أن يُهدِّدَ، اليوم، مفهومَ المجتمع ويُهدّدَ الأُسُسَ التي عليها يقومُ المجتمعُ واقعيًّا قادمٌ من خُطورة انهيار القيَم في زَمن الجائحة، بوَصفه زَمن قيَم، وزمنَ حاجةٍ مُلحّة إلى القيَم. وبما هو كذلك، فهو زمن مَحبّةِ الحياة، على نحو ما تبدّى، في مَشاهدَ عديدة من بقاع العالَم، مِن رُوح المَرح والأمل، ومن روح السخريّة التي تُعدُّ قوّةً وانتصارًا على الهشاشة ما لمْ تتحوَّل إلى تهوُّر أو استخفاف بالجائحة أو قذفٍ بها في متاهة الخرافة والهلوسات. لا يتعلّقُ الأمرُ إطلاقًا، في هذا السياق، بخطاب أخلاقيّ، بل برؤْية للحياة تجعلُ مَحبّتَها وتمجيدَها والفرحَ بها مُتوقّفًا على نُبْل العلاقة بالآخَر. فالانفصال، الذي فرَضتْهُ الجائحة، وامتدّ إلى العلاقة بين الناس ليس سوى إعادةِ تأمّل لمفهوم العلاقة ولمفهوم الحياة، مادامت الحياة، في عُمقها، علاقةً مُتشعّبةَ الخُيوط.

رغم أنّ المجهولَ كان دومًا نُسغَ الحياة وأسُّها الحامي لأسرارها ودَهشتها وتجدُّدها، يبدو مجهولُ جائحةِ «كورونا» قاتمًا، ومُحتفظًا للمَوت بصُورةِ القتل. لربّما المُضيء في هذا المجهول هو أنّه كشفَ، من بين ما كشفَ عنه، عن الحاجةِ إلى العِلم الإنسانيّ وإلى العُلماء، وإلى نظام صحّيٍّ متطوِّر، في زَمن غدا فيه التسابُق على التفاهة وتطويرها قيمَةَ القيَم، حتى تحوَّلَ التنافُس على إنتاج التفاهة علامةَ الزمن الحديث، بما أفْضَى إلى إنتاج فائض من التفاهة. فائضٌ لا يبدو، في زمن كورونا، مُعيقًا وحسب، بل عاملًا من عوامل الإحساس بحدّةِ الهشاشة. ■ **خالد بلقاسم**

«كورونا» الذي يُعيد «تربية» العالم

العدو اللامرئي وسرديّة الرعب المُعمم

لربَّما من السابق لأوانه، الدخول في محاولة لاستخلاص الدروس والعبر من رعب كورونا «السائل»، لربَّما من غير المنطقي، الحسم في مآلات الوضع المربك والمخيف الذي نختبره آناً، ومع ذلك لا بأس أن نجرِّب القراءة ونهفو إلى تلّمس الخلاص. الأمر جلل والموقف عصي على الفهم والتأويل، فالعالم الذي كان مطمئنا إلى يقينياته واعتقاداته المتصلّبة، بات غائصاً في حيرة كبرى، وكأنه يجرب دهشة البدايات وقلق النهايات كما في العود الأبدي، فلا حقيقة تصمد ولا معنى يُؤَوِّل ويُؤَوَّل، فقط هو «اللايقين» ما يشمخ عالياً في كلّ المسالك والمتاهات، فقط هو الضعف والخوف والمرض والموت، ما يعيدنا إلى الصفر ويدفعنا نحو المجهول.

لا الحكومات التي أدمنت طويلاً «البلطجة الدولية» والاستبداد السياسي، في الشمال أو الجنوب، استطاعت أن تتغلَّب على هذا العدو اللامرئي، الذي ينتشر سريعاً ولا يبقي ولا يذر. ولا الحكومات التي أدمنت «التبعية» أو «الأنفة وعزة النفس» إستطاعت بدورها أن تتحرَّر من لعنة كورونا، وتبقى في حِلٍّ من «رعبه» و«ترعيبه»، فالفقراء كما الأغنياء، المشاهير والمغمورون، آل الشمال وآل الجنوب، الكلّ بات خائفاً من الجائحة، ومُوقِناً بأن رساميله الرمزية والمادية لن تمنع عنه «الوباء السائل».

فجأة توارت عن قصاصات وكالات الأنباء ومسائيات الإذاعة والتلفزة أخبار داعش وقفشات ترامب وتداعيات بريكسيت وثورات الربيع، تراجع كلّ ذلك إلى الوراء، ليصير خبزنا اليومي هو فيروس كورونا القاتل، نداعب شاشات الهاتف وأزرار الريموت كونترول، بحثاً عن أعداد القتلى والمصابين في الهنا والهناك، ونتطلّع إلى أخبار تُبشّر باكتشاف اللقاح، نَتَنَدَّرُ حيناً بِنُكَتٍ للضحك والتهوين من الواقعة، أو ننخرط خطأً في مسارات التهويل والرفع من منسوب الذعر جراء تقاسم بعض الأخبار الزائفة أو الصادقة.

يبدو أنه «وباء مُعَلِّم» جاء ليضع الإنسانية أمام ضعفها المتأصّل، ليذكّرها بألا شيء يمكن التحكّم فيه، وأن للطبيعة منطقاً آخر، و«رياضيات» أخرى، لا تخضع لقوانين السوق ومتاهات الحداثة المفرطة، جاء لِيُعْلِيَ من فرضية «سردية الرعب المعمم»، حيث قلق الموت ينتصر على قلق المعنى، وحيث غريزة البقاء تحاور غريزة الموت، وتفاوض بشأن التجاوز والانتصار على فيروس، يعبث بالأبدان والأرواح والاقتصاديات ويقودها قسراً نحو أحلك الاحتمالات.

من كان يعتقد، يوماً، أن تصير المطارات والفنادق والمزارات السياحية بلا مسافرين وزائرين؟ من كان يتخيّل أن تصير فينيسيا «البندقية»، مدينة الحبّ والجمال، خاوية على عروشها؟

لقد تحوّل العالم إلى محجر صحي كبير، وانسجن الأفراد تحت ضغط الجائحة في منازلهم، وتوقّفت دورة الإنتاج في كثير من المصانع والإدارات، وباتت البِيَّعُ والكنائس والمساجد، توصد أبوابها في وجه المصلين، فمن كان يعتقد يوماً أن يصير الحرم المكي فارغاً؟ وأن تنتهي السعودية من منح تأشيرات العمرة؟ من كان يعتقد، يوماً، أن تصير المطارات والفنادق والمزارات السياحية بلا مسافرين وزائرين؟ من كان يتخيّل أن تصير فينيسيا «البندقية»، مدينة الحبّ والجمال، خاوية على عروشها؟

إن سردية الرعب المعمم نابعة أساساً من خطاب التهوين أو التهويل الذي رافق الفيروس منذ ظهوره الأول في إقليم ووهان الصيني، فلم تَنْتَهِ الآلة الإعلامية، ولو من غير قصدية مباشرة، من بث القلق والذعر في نفوس المواطنين في أكثر من سياق، مثلما لم تنته قنوات التواصل الشعبية من إنتاج النكت والشائعات والأخبار الزائفة بصدد الفيروس، ليتدخَّل «تجار الحروب وأثرياء الأزمات»، لصب مزيد من الزيت على النار، باحتكار السلع وتوجيه المستهلك نحو سُعار الشراء والتخزين استعداداً للأسوأ، كلّ ذلك كان سبباً رئيساً في تعميم الرعب والهلع وفتح علبة شرور العالم من جديد.

الفيروس فعلها، وأعاد كلّ شيء إلى الصفر، أعاد الإنسان إلى سردية الرعب الممتدة عبر الأزمنة، والتي دعته في حالة «حرب الجميع ضد الجميع» إلى الاحتماء بالسحر والمعتقد والخيال لمواجهة ظلام الجهل والمرض وباقي الشرور. كورونا فعلها وأعاد الإنسان إلى ضعفه وعجزه، فلا يجد بدّاً من الاختباء والامتناع عن اللقاء بالآخر. إنه



الفيروس الذي يعيد بناء المسافة الاجتماعية ويعمل في الآن ذاته على تحيين أو تهجين الرابط الاجتماعي. ففي لحظات الخطر تلوح الحاجة إلى الشبيه، لمواجهة عنف المتوقّع واللامتوقّع، فكيف يستقيم الأمر في ظل فيروس يقتضي التباعد لا التقارب؟ هنا يشتغل الرمزي بدرجة أعلى وتصير المسافة «صحية/احترازية»، مع عودة دالة إلى الذات والآخر، في أشكال تضامنية وحدوية لمواجهة الخطر، بل وحتى في مستوى أشكال عدوانية تعلن انتصار الأنانية والجشع والاحتكار. وهو ما لاح بقوة في التسابق نحو إدخار الطعام وإعادة ترتيب الأولويات.

لقد تنازل الفرد، مكرهاً، عن طقوسه اليومية، وانسجن، ضداً على رغباته، في بيته، مذعوراً من خطر محدق، قادم من لمس زر مصعد أو فتح باب أو مصافحة مريض، لم يعد ذات الفرد منشغلاً بالبحث عن الأسفار والرحلات الأقلّ سعراً، أو مهووساً بالتمشهد الرقمي لحصد اللايكات وتسويق الذات، ما يهمه في سردية الرعب المعمّم هو البقاء وتلافي ممكنات العدوى والاعتلال.

لقد بات الهمّ الوجودي للأفراد والجماعات هو تخزين الطعام والتسابق نحو تأمين أكبر قدر من الدواء، وهو ما فتح الباب لظهور الأنانيات المستحكمة والفردانيات المعطوبة والهويّات القاتلة، وكأن الأمر يتعلّق بهندسة اجتماعية جديدة أساسها التباعد الاجتماعي والإعلاء من شرط البقاء. فكلّ التعليمات الاحترازية توصي بضرورة الانتهاء من طقوس التحية والتقبيل والعناق، لصالح أشكال جديدة من «اليومي التواصلي»، تنبني على التباعد لا التقارب، وعلى الانفصال لا الاتّصال. وهو ما تعضده خيارات منع التجمعات العامّة وإغلاق دور العبادة والمطارات والمقاهي والمطاعم.

إنها مجتمعات الخطر والمخاطرة التي أهدتنا إياها النيوليبرالية المتوحشة، وقادتنا إليها التفكيكات والتذريرات المتواصلة للرابط الاجتماعي ولكافة أشكال وبنيات التضامن والتعاضد الجمعي، إنها ذات المجتمعات، التي تعرّضت، ولأسباب تاريخية وسياسية واقتصادية صرفة، للمزيد من التهجين والمسخ والاحتباس القيمي، وأنتجت في النهاية «مسخاً إنسانياً» هشّاً، لا يصمد طويلاً أمام اختبارات الجوائح والأوبئة، بل يكشف سريعاً عن الجانب المخفق والبائس المتأصّل في أعماقه، يستيقظ فيه الوحش، ويموت فيه الإنسان.

رسائل/دروس الجائحة لا تنتهي، إنها تتجاوز المحلي إلى الكوني، وتتفوّق على كلّ السرديات الدائرة بغير انقطاع، لتعلن للجميع، وفي عتبة العتبات، أن الجائحة ديموقراطية، في استهدافها للدول الغنية كما الفقيرة، وللفئات المهيمن عليها، كما الأخرى التي تهيمن وتمتلك وسائل الإنتاج والإكراه، فهو فيروس لا يختار ضحاياه بسبب اللون أو الدين أو الانتماء المراتبي، مثلما هو الحال بالنسبة لمرض السل الذي يصيب آل القاع الاجتماعي من الذين يقيمون في سكن حاط بالكرامة، أو فيروس الإيبولا الذي استهدف مواطنين من إفريقيا الوسطى بالتحديد. هنا الجائحة تعلن أنها جاءت لتقول للجميع، بألّا واحدة من الدول الكبرى أو الصغرى بمقدورها التحصّن ضد الفيروس.

في عتبة ثانية يعلن الفيروس للجميع أن العلم هو مفتاح الفرج، وأن المراهنة على التفاهة ونجوم الكرة والغناء والبلاهة، لن تنقذ العالم من مصير الهاوية، فقط هو البحث العلمي ما قد يقود إلى اكتشاف اللقاح وتأمين المستقبل، وهو ما يكون قبلاً بالاستثمار في بنيات التربية والتعليم والصحّة. فالفيروس وضع الإنسانية مرّة أخرى أمام حقيقة القطاعات الحيوية التي أُهمِلت بسبب توصيات المؤسَّسات المانحة والمُقرِضة، والتي توصي دوماً بوجوب تخلي الدولة عن الإنفاق العمومي لصالح الصحّة والتعليم وباقي القطاعات الاجتماعية.

ثمّة عتبة أخرى للفهم والسؤال المستفز، تنكشف من خلال تداعيات «حرب كورونا»، وهي بالضبط عتبة المصير المشترك، فالإنسانية تختبر اليوم، عبر سردية الرعب المعمّم التي أفرزتها وعززتها جائحة



إن الحجر الصحي الذي يختبره العالم اليوم، هو أشبه ما يكون بعودة مفروضة إلى الذات، في شكل خلوة تفكير وتغيير وتنوير

كورونا، تختبر أن الألم مشترك والمعاناة واحدة، وأن الخوف من المجهول يتسيّد الوضع، ويلقي بثقله على كلّ الديناميات والفعاليات الإنسانية، فالكلّ بات منشغلاً بعدد المصابين والمتعافين والراحلين تباعاً، في الصين وإيطاليا والمدينة الفلانية والحي الأقرب، لم تعد أهداف ميسي ولا مؤخرة كارديشيان تغري بالمتابعة على اليوتيوب، وتحقّق بالتالي أعلى أرقام «الطوندونس»، فقط هو الخوف من الاعتلال ما يشكل أُسَّ الانهمام ومَكْمَنَ الرهاب.

لقد أحدث كورونا، فينا ومن حولنا، فائق الارتباك وعميق الصدمة، لقد عَرَّانا من الداخل قبل الخارج، وكشف جروحنا النرجسية العميقة، وأعطابنا الاجتماعية والسياسية الثقيلة، وكشف، وهذا هو الأهمّ، خسائرنا القيمية الكبرى، في إنتاج «إنسانية جمعية» أو حتى «فردانية عقلانية» تدبر الأزمات العصيبة بمزيد من الحكمة والتبصّر والإيثار. لهذا يتوجَّب علينا الاعتراف بأن الإنسانية رسبت في هذا الامتحان العسير، وأن ما بشّرت به العولمة والحداثة وحوار الحضارات، وما إلى ذلك من «مفاهيم مسكوكة وترحالية»، لم نجد له من أثر في قلب الإعصار، وتحديداً في الدول التي لم يُبْنَ فيها الإنسان، وتُرِكَ فيها منذوراً لأدوات «التضبيع» والتتفيه.

في الختام لا بدَّ من التأكيد على أن درس الدرس الذي يتوجَّب الخلوص إليه، من هذي الجائحة، هو البناء الحضاري للأمم والشعوب، عبر بناء الإنسان وجعله محور كلّ الاستهدافات التنموية، مع ما يوجبه هذا البناء من تعاقدات مجتمعية جديدة، ومصالحات ذكية بين الطبيعة والإنسان، وبين الإنسان والإنسان. فهذا الوباء المُعَوْلِمُ للألم والفزع والشر، سيغرس في ذاكرة الشعوب خبرات مؤلمة عن سوء التدبير والتعاطي مع الأزمات، وسيذكرها بأن ما حقّقته البشرية من انتصارات مزعومة على الطبيعة، وما بلغته من شأوٍ في باب المستحدثات التقنية، وأن ما كرّسته من قيم الاستهلاك واحتمالات الضبط والتوجيه، بات بلا معنى، أمام فيروس مجهري أصاب العالم في مقتل، وعمق من جرحه النرجسي.

ستدرك البشرية، ولو بعد حين، أن الحياة تستمر بالضروري من أساسيات حفظ النفس والحياة، وألا حاجة إلى العلامات الفاخرة لتأكيد التمايز الاجتماعي، وألا حاجة إلى «المؤثرين» من صنَّاع التفاهة والبلاهة، لصناعة الرأي العام، وأن ما يمكث وينفع الناس هو العلم/مفتاح الفرج.

إن الحجر الصحي الذي يختبره العالم اليوم، هو أشبه ما يكون بعودة مفروضة إلى الذات، في شكل خلوة تفكير وتغيير وتنوير، لإعادة اكتشاف الأنا والآخر، وإزالة السحر عن الوقائع والأشياء، فالمطلوب أن تصير هذه «الخلوة القسرية» عتبة تأسيساتية فارقة ومائزة لإعادة قراءة وتأويل الحال والمآل، عبر اكتشاف الذات في محدوديتها القصوى، بعيداً عن وهم التضخّم الهويّاتي.

لربَّما كان من الضروري، أن تصفع الجوائح، الإنسان من حين لآخر، علّه يستفيق وينتهي من «رأسمالية الكوارث»، فعالم ما قبل سردية الرعب الكوروني، كان غائصاً في بلطجة دولية فجّة، لم يكن معها يعير أدنى انتباه لِأُمِّنَا الأرض، ولا إلى تلوثها ونهبها وتدميرها الذي فاق كلّ المعدَّلات، كان منشغلاً فقط بالتحريض على الاستهلاك وتوطين قيم السوق والتفاهة. وها هو الفيروس يصفع الجميع، ويعيد الإنسان إلى عُريه وضعفه ودهشة البدء، فهل سيستوعب الواقعة والدرس؟ والتي تتلخّص في هكذا عبارة «ألا ما أضعفك أيها الإنسان». ■ **عبد الرحيم العطري**

في الحاجة
إلى لقاح ضد الخوف!

على مرّ التاريخ، شكَّلت الأوبئة أبرز تحدٍّ أمام استمرار النوع البشريّ. بين تفكيك الهرم السكّاني، إضعاف الموارد الطبيعيّة، التمرُّدات السياسيّة والاجتماعيّة وخطر الانقراض، ظلّت الأمراض والفيروسات واسعة الانتشار عائقاً حقيقياً أمام تطوير شروط العيش الكريم بالعديد من المجتمعات الإنسانيّة. كان علينا انتظار بدايات الثورة الصناعية الأولى خلال القرن الثامن عشر من أجل القضاء على العديد من الأمراض والأوبئة التي روعت البشريّة لقرونٍ وقرون، بفضل تطوُّر قطاع الطب والأدوية من جهةٍ، وحاجة المصانع والشركات إلى اليد العاملة من جهةٍ أخرى. اليوم، لا يختلف الأمر كثيراً عن الماضي فيما يتعلّق بالانتشار الموسمي للأوبئة والفيروسات، حيث لازال الهلع الجماعي، تسليع الأزمات والخوف من خطر الانقراض سيد الموقف. المُستجَد في هذا السياق هو تطوُّر إمكانات الذّكاء الصناعي والثورة الصناعيّة الرابعة لصالح قوى الاقتصاد والشركات الكبرى على حساب الصحَّة العامّة. فكيف يتفاعل المجتمع الفرنسيّ مع «وباءٍ كورونا Coronavirus Disease» (COVID-19) خلال العصر الرَّقميّ؟ وما هي ردود أفعال المثقَّفين والمفكِّرين إزاء الوباء وتداعياته الاجتماعيّة والاقتصاديّة المختلفة؟

«يرتبط الذعر الجماعيّ المرافق لانتشار فيروس كورونا بالخوف من المجهول». بهذه العبارة يعلق الفيلسوف الفرنسي «كريستوف الصالح Christophe Al-Saleh» على التعاطي الجماعي مع الفيروس منذ ظهوره وإلى حدود انتشاره العالمي الراهن. بالنسبة له، يمكن التمييز بين مرحلتين اثنتين ضمن التعاطي الاجتماعيّ مع فيروس كورونا: أوّلاً، مرحلة اللامبالاة. في هذا السياق، تمّ تمثّل المرض على أنه خطر بعيد (مجاليّاً وثقافيّاً)، مرتبط بالآخر (الصيني بالضرورة)، مع محاولات لإحياء المركزية الغربية تنبع بالضرورة من خوف تاريخيّ دفين من الأوبئة. ثانياً، مرحلة الذعر. في هذه المرحلة أصبح الخطر قريباً، خاصّة بفرنسا وباقي الدول الأوروبيّة، ومازلنا لا نعرف جوهره، في ظلّ غياب أي علاج أو لقاح للمرض. وبالتالي، يتزاوج الشعور باللايقين في الحياة المُعاصِرة مع الخوف من المجهول في إنتاج حالة من الهستيريا والذعر الجماعي التي تعمينا عن حقيقة المرض وتجعلنا قلقين من شيء غير معروف أكثر من خوفنا من شيء معروف في حدّ ذاته بلغة هايدغر.
لقد عايشت البشريّة أوبئة وأمراضاً فتاكة (الطاعون، الجدري...)، لكنها ما عادت تثير اهتمامنا اليوم رغم أنها مازالت موجودة، ليس لأننا اخترعنا علاجات لها، وإنما لأنها لم تعد بعد مصدر قلق أو خوف من خطر الموت والانقراض. وإلى اليوم، لازالت العديد من الأمراض والأوبئة (بما فيها باقي أنواع الأنفلونزا، أمراض سوء التغذية، السرطان...) تحصد أرواح مئات الملايين سنوياً دون أن نعير الأمر كثيراً من الاهتمام. صحيح أنّ الإعلام والأنفوسفير قد ضخّما من حجم فيروس كورونا، إلّا أن الفضول الإنساني والخوف واللايقين إزاء المجهول والمستقبل و«الذعر العاطفي المنفلت من شروط العقلنة» هو ما يفسِّر الهلع العام واستنزاف المحلّات التجارية من الأطعمة والمستلزمات الطبية بفرنسا كما بباقي الدول والمجتمعات، يضيف كريستوف الصالح.
لقد فرضت الحياة الحضرية المُعاصِرة الانخراط في نمط حياة مستقرة إلى حدٍّ كبير قائمة على الاستهلاك، الحرّيّة والاستلاب الرَّقميّ. لذلك، أضحينا نعيش فيما يصطلح عليه عالم الاجتماع الفرنسي «باسكال لاردييه Pascal Lardellier» «مجتمع المخاطر المنعدمة - La société du risque zéro»، حيث يمكن لأقلّ اضطراب أن يُتمثل ككارثة مطلقة. وعلى هذا، فتحت أزمة كورونا حقبةً جديدة من اللايقين والتشكيك والهلع العام يضيف لاردييه. والواقع أن هذا النمط من الاستكانة الاجتماعيّة قد ربط الأمراض والأوبئة دائماً بالآخر البعيد والمختلف، وكلّما اقتربت هذه الأمراض وانتشرت على نطاقٍ أوسع أعادت إلى الأذهان أحداث التاريخ الماضي وأسهمت في سيادة القلق العام من جديد.
يعود عالم الاجتماع «جيرارد ميرميه Gérard Mermet»، مؤلف كتاب [1]«Francoscopie 2030»، إلى الأزمة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تعيشها فرنسا منذ بدايات حركات السترات الصفراء من أجل تبيان إسهامها الكبير في بناء الخوف والهلع الاجتماعيّ لدى الفرنسيين. «فإذا اضطررنا إلى ابتكار لقاح، فيجب أن يكون لقاحاً ضدّ الخوف وليس ضدّ مرض

عمل علماء الاجتماع والفلاسفة على تحليل حالات الهلع الجماهيري والخوف والقلق العام من المرض في أفق مجاوزة الأزمة، والدفاع عن تدابير الحماية دون المس بالحرّيّات الفردية للمواطنين، والتشديد على ضرورة الوعي بالبناء الاجتماعيّ والثقافيّ للأمراض



كورونا»، يؤكّد ميرميه. لقد أسهم الخوف العام في انتقالنا من مرحلة البحث عن العيش إلى الصّراع من أجل البقاء على قيد الحياة وما يترتّب عن ذلك من انسدادٍ في أفق التفكير والنظر إلى المستقبل. ونتيجة لذلك، من المرجح أن تنشط من جديد حركات اليمين المتطرّف ومعاداة الأجانب والمسلمين في المستقبل القريب نظراً لانتشار مظاهر الانهزامية والانسحابين بين عموم الفرنسيين، وكأن الأمر يتعلّق بأزمة نهاية العالم مصدرها الأساس هو الآخر.

في تحقيق نشرته جريدة «لو باريزيان» (Le Parisien) الفرنسيّة، تبيَّن أن ما يقرب من ثلثي الفرنسيين قلقون إزاء انتشار فيروس كورونا، وهي نسبة أعلى مرّتين من القلق العام الذي رافق انتشار فيروس أنفلونزا الخنازير سنة 2009. يربط التقرير طردياً بين انتشار حدّة المرض على نطاق عالمي وتزايد الخوف والهلع الجماعيّ الذي يتجاوز المرض نفسه. في الواقع، يمكن القول بأن الأمراض والأوبئة بناءات اجتماعيّة، كما يقول عالم الاجتماع الفرنسي «جيرالد برونر Gérald Bronner»، مرتبطة بطبيعة التمثّلات الاجتماعيّة والثقافيّة التي قد تتجاوز حدود العقل والمنطق لتسهم في نشر المرض على نطاقٍ أوسع انطلاقاً من سلوكات جمعية عفوية وغير مؤطّرة علميّاً وطبيّاً. لهذا، يمكن للتشكيل الجمعي لفكرة المرض وفكرة الخوف منه أن يفتح المجال أمام انتشار الخرافة، الشائعات والقلق الاجتماعيّ على حساب سلوكيات الوقاية الطبيّة.

يعتبر جيرالد برونر أن التعاطي الفرنسي مع انتشار الفيروس قد اتخذ طابع «الفضيلة والمهادنة»، عكس الصين وإيطاليا، حيث الإكراه والإجبار والحجر الصّحيّ منطلقات أساس لمنع انتشار المرض، إلّا أنه لم يمنع من خلق سوق اجتماعيّ من القلق والسذاجة العامّة الذي يخرج عن النسق العام للعقلنة الغربية ويسقط في فخ فكر المُؤامرة بفعل تأثير الأخبار والمعلومات الزائفة التي تفجرت بشكلٍ كبير ضمن العصر الرَّقميّ. نتيجة لذلك، وبالإضافة إلى ضرورة محاربة الخوف والهلع العام، لابدّ أيضاً من التفكير في مواجهة التدفّق الكبير وغير المُنظّم للمعلومات، يضيف برونر. لقد أثبت فيروس كورونا ضعفاً كبيراً في التعاطي الجماهيري مع المعطيات العلمية والطبية بالموازاة مع الرغبة في أسطرة الهلع والقلق من المجهول ضمن عصر رقميّ يفترض أن يقرّب المعارف العلميّة من العموم بدل تعميم الجهل المُركّب.

لابدّ من الإشارة إلى أن التعاطي السياسيّ والاقتصاديّ مع فيروس كورونا قد أسهم بدوره في تعزيز نسق الهلع والقلق الجماهيريّ. إن انتهاج تدابير احتواء وعزل صحيّ غير مسبوقة بأوروبا، بلغة «أنطونيو ماتورو Anto-nio Maturo»، رغم الطبيعة الاعتيادية للأنفلونزا عموماً، هو بالضرورة تجسيد لمخرجات رأسماليّة المُراقبة الهادفة إلى تقييد الحرّيّة والسلوكات الإنسانيّة وتوجيه الهلع العام نحو الاستهلاك بالدرجة الأولى. لا يجب التغاضي عن كون تدابير احتواء المرض قد أضحت تحد من الحرّيّة الفردية للمواطنين وتستبيح انتهاك خصوصياتهم، في الحياة الواقعية كما الرَّقميّة، كما أن الهلع العام يترافق مع ندرة واحتكار المنتجات الطبيّة والأساس. وعلى هذا، يصبح تسليع المرض والقلق العام سبيلاً لتوجيه الرأي العام والتحكّم في السلوك الإنسانيّ في وضعية الأزمات بفضل إمكانات العصر الرَّقميّ.

قصارى القول، إن انتشار الأوبئة والأمراض تُبيِّن إلى أي حدٍّ لازال الإنسان كائناً هشّاً وضعيفاً في مواجهة الطبيعة وطفراتها المستمرة. فرغم عيشنا بمجتمع التقنيات العالية، إلّا أننا نشعر بالتهديد من فيروس غير دقيق وغير محسوس، كما تقول «كلودين بورتون جانجروس Claudine Bur-ton-Jeangros»، يدفعنا إلى إعادة إنتاج الهلع الجماعيّ الذي ميَّز نظر أجدادنا إلى مختلف الأوبئة والأمراض التي عرفتها البشرية خلال مئات الآلاف من السنين. في ظلّ هذا الوضع المركّب والمستقبل المجهول، تبيَّن بالملموس الدور الكبير للعلوم الاجتماعيّة في التعاطي مع وباء كورونا، أكثر من الطب والعلوم الدقيقة نفسها، ضمن سياق المجال التداولي الفرنسيّ. لقد عمل علماء الاجتماع والفلاسفة على تحليل حالات الهلع الجماهيري والخوف والقلق العام من المرض في أفق مجاوزة الأزمة، والدفاع عن تدابير الحماية دون المس بالحرّيّات الفردية للمواطنين، والتشديد على ضرورة الوعي بالبناء الاجتماعيّ والثقافيّ للأمراض... مع ذلك، لازالت العلوم الاجتماعيّة بوطننا العربيّ تصارع من أجل شرعية اجتماعيّة واقتصاديّة، قد تأتي أو لا تأتي، ولازالت غير مواكبة لمثل هذه القضايا والمستجدات الصّحيّة والبيئيّة الآنية. لهذا، يبدأ البحث عن علاج لفيروس كورونا بالبحث عن علاج لتمثّلاتنا، مخاوفنا وتصوُّراتنا العامّة حول الأمراض عامّة. ■ **محمد الإدريسي**

الهامش:

1- Gérard Mermet, Francoscopie 2030 : nous, aujourd’hui et demain, Larousse, 2018.

جان كالبيتسر:

العالم غير آمِن وعلينا التكيُّف

كان لعام 2020 استهلالٌ غير مُبشِّر: ففي يناير/ كانون الثاني، دمَّرت الحرائق المروِّعة غابات أستراليا، والتهمت النيران آلاف الحيوانات البريّة، لتصبح أزمة «التغييرات المناخية» معضلةً أكثر واقعية من أي وقتٍ مضى، بينما تواصل مئات الآلاف زحفها هرباً من الحروب والصِّراعات، ليأتي فيروس «كورونا» المستجَد المُنتشر في جميع أنحاء العالم، خالقاً حالة من القلق وعدم الاستقرار، فأصبح الكثيرون يعتكفون في المنازل ويتقوقعون على ذواتهم جرَّاء نوبات من الهلع الاستباقي خشية ما هو آتٍ وما تحمله الأيّام القادمة. انطلاقاً من أهمِّية احتواء مخاوف البعض والتخفيف من تهويلات البعض الآخر، كان لموقع «دي تسايت» الألماني هذا الحوار مع الطبيب النفسي «جان كالبيتسر» الحاصل على دكتوراه الطب النفسيّ من جامعة كوبنهاغن، ورئيس وحدة العلاج النفسيّ في عيادة أُوبيربرج النهارية Kurfürstendamm في برلين، الذي صدر له العام الماضي كتاب بعنوان «أن تكون مصاباً بالبارنويا الرَّقميّة/ Digitale Paranoia - bleiben»، إذ يفنِّد «كالبيتسر» في حواره أهمِّية التواصل مع الآخرين للحَدِّ من المخاوف التي تحيط بهم والتعاطي معها بصورةٍ أكثر إيجابية.



هل أصبح البشر أكثر تخوُّفاً من المُعتاد مقارنةً بالماضي؟

- نعم، بالتأكيد . لاحظت ذلك في مجال عملي سواء على الصعيد الجماعي أو الفردي، وعلى ما يبدو أن الأمر في تصاعد بحكم تزايد التهديدات العالمية التي صارت تؤثِّر حالياً على محيط حياتنا الشخصيّة. فعلى سبيل المثال، لدينا فيروس كورونا المُستجَد وما يثيره من حالة هلع لدى المواطنين، فبعض الأشخاص الذين يأتون إلينا في العيادة الخارجية والعيادة النهارية لم يعد بإمكانهم التفكير بمعزل عن هذه الأحداث، وذلك نظراً لحجم التهديدات المباشرة وتداول الأخبار السيئة، التي لم يعد بالإمكان إيقافها أو حجبها.



إذن أنت ترى أن الآلة الإعلامية تلعب دوراً حاسماً في مثل هذه الأحوال..

- بالطبع.. الصحف ووسائل الإعلام الاجتماعيّة تعد نافذة هامّة نُبصِر من خلالها العالم كلّه. كذلك هناك أهمِّية حثيثة لعنصري الصورة واللُّغة باعتبارهما عاملين حاسمين في رسم الصورة الذهنية للمُتلقّي، ومن ثَمَّ وجب على هذه الوسائل الجماهيرية أن تنقل صورةً حقيقية تتماهى مع العالم على أرض الواقع، ولكن غالباً ما يتم ذلك بصورة يشوبها القصور. على سبيل المثال، نجد بعض التقارير التليفزيونية تتضمَّن صوراً لأشخاص من أصل آسيوي يرتدون أقنعة التنفس والسُترات الواقية، وهي صور لا تعبِّر عن واقع الحال في دولتنا الاتّحادية. المشكلة تكمن أيضاً في الإشارات الخاطئة التي تثير التحيُّزات والمخاوف.. لا يمكنني تأكيد حجم الميلودراما النفسيّة التي تخلقها مثل هذه الإيعازات غير الدقيقة في شوارع ألمانيا. ما نحتاجه بحقّ أن نعي حجم الخطر المُهدِّد للبشريّة ككلّ، ليكون بيننا نوعٌ من التراحم المطلوب تحديداً في أوقاتٍ كهذه، بحيث لا يفكِّر الجميع في خلاصهم فحسب، بل أيضاً يفكِّرون في الصورة الكبيرة للبشريّة.

في رأيك، هل الخوف مسألة نسبيّة ترتبط بالفئة العمرية، أم أن الشبابّ والكبار يتخوَّفون بالقدر نفسه ممّا يشهده العالم حالياً؟



ربّما الأحرى بنا في التعامل مع تحدّي فيروس كورونا أن نلتقط الدرس المُستفاد عندما تبدأ مشاعر الخوف والقلق في الانحسار

- الخوف شعور فطري لا إرادي يعتري جميع الفئات العمرية. وإنْ كنت أرى انتشار المخاوف غير المُبرَّرة والمُبالغ فيها بالأكثر لدى كبار السن، كالخوف من اعتداءات المهاجرين أو جرائم العصابات. هنا يلعب الإعلام أيضاً دوراً هامّاً للغاية، فقد أصبح من الممكن أن تشوِّه وسائل التواصل الاجتماعي فحوى الرسالة الجماهيرية وتجعلها على النقيض تماماً. أمّا فيما يخصُّ الشباب، فهم بالطبع قلقون من إيذاء المستقبل وما يحمله لهم. ومع ذلك، فإنهم غالباً ما ينجحون في إحالة الخوف إلى شعور إيجابي من خلال ممارسة نشاط سياسيّ أو توعويّ. هذا الشعور بالقدرة على فعل شيء يساعدهم على تجاوز السياج السلبي لمشاعر الخوف والقلق.. فلا غضاضة من تعامل شريحة الشباب مع تهديدات العالم، لأنهم يستطيعون بلورة واستنفار قدراتهم. ما يؤرِّقني حقّاً كمعالج نفسيّ «الأطفال»، إذ تنبغي حمايتهم من تسلل مخاوف الآباء إليهم، كما ينبغي أن يظلّوا بمعزل عن تهديدات العالم الصاخب قدر المستطاع.

في ظلّ التصدي للتغيُّرات المناخية، يشعر الغالبية بالارتباك والعجز وكونهم بمعزل عن واضعي السياسات، ما هي رؤيتك حيال ذلك؟

- لكي يصبح الخوف نشاطاً إيجابياً، من المهمّ أن تكون هناك مساحة للعمل المشترك. هذه هي أفضل طريقة لمواجهة مشاعر الخوف. فإذا كانت السياسات تُوضع في الأساس من أجل الأفراد، فيمكن تطويعها أيضاً لحماية الصحّة العقلية للسكّان وتشجيع المشاركة. فعلى سبيل المثال، يمكن تيسير شروط ولوائح البناء، ممّا يسهِّل على سكّان المنازل تثبيت أنظمة الطاقة الشمسية أو إنشاء واجهات خضراء للمنازل. من حيث التأثير الملموس، قد لا يكون هذا الأمر ذا مردودٍ كبير، ولكن حتى نتمكَّن من استيعاب مثل هذه التحدّيات، يجب على الفرد أن يكون قادراً فعلياً على القيام بشيء لتحسين بيئته المعيشية إلى جانب جهود الدولة.

هناك مصطلح مستحدَث في اللُّغة الإنجليزية؛ يُعرَف بـ«الحزن الناشئ عن تغيُّر المناخ/ Solastalgia».. ترى أي المشاعر يعكسها هذا المصطلح؟

- من الطبيعي أن تهيمن مشاعر الحزن والخوف والعجز على البشريّة جرَّاء تمرُّد الطبيعة الذي بات يتوعَّد الإنسان بمخاطر هو المتسبِّب فيها جرَّاء تعامله غير المُنضبِط معها. لا شكّ أن الناس يشعرون بالارتباك تجاه العديد من الأحداث المُخيِّبة للآمال، ولكن في بعض الأحيان تتطوَّر مشاعر الارتباك بصورةٍ إيجابية يمكنها أن تُحدِث انفراجاً. الأخطر هو أن يصبح الاضطراب حالةً دائمة لا تزول، لكونها تلتهم طاقة الفرد كاملةً. ثم يمكن أن تتحوَّل هذه الحالة فيما بعد إلى اكتئاب. وهو ما يصيب البعض بعدم التوازن والعجز التام إيذاء ما يواجهون، وكأنهم يريدون فقط الاختباء وسحب الأغطية فوق رؤوسهم.. لابدّ من التعامل مع الأمر قبيل الوصول إلى مثل هذه النقطة اليائسة.

كيف يمكن التعامل مع هذه المشاعر على أرض الواقع؟

- ردود الفعل هامّة للغاية. كثيرون يفضلون الانسحاب، نظراً لاحتياجهم المُلح إلى مساحات وفرص تجعلهم يشعرون أنهم على ما يرام. ولكن من المهمّ خلق توازن صحي بين الرجوع إلى المنطقة الآمنة وبين التحدّيات التي تهدّدنا بالخارج.

يحتاج البعض أحياناً إلى الانزواء والابتعاد، ولكن عليهم ألّا يطيلوا أمد ذلك، فيسقطون من حسابات العالم ويصبحون معزولين عن الواقع المُعاش. الانسحاب لا يدرأ مخاطر الأشياء السلبية فحسب، بل يجعلهم يفقدون أيضاً أولئك الأشخاص المُعضدِين لهم واللحظات الجميلة التي تسعِدهم. وبذلك يصبحون بالفعل خارج العالم وخارج الحياة. فعندما ينحصر الإطار الذي يتحرَّك فيه الشخص أكثر وأكثر بسبب المخاوف والانسحابات، يُعرَف ذلك في علم النفس بـ«فقدان التعزيز الإيجابيّ»، وهو العامل الأساسيّ المسؤول عن تطوُّر مشاعر الاكتئاب.

كيف يمكن تجنُّب الوصول إلى ذلك المنعطف النفسيّ؟

- يجب التحدُّث أوّلاً مع الآخرين حول هذه المخاوف. وإخبار الأصدقاء أو العائلة أو زملاء العمل بالحاجة إلى الخروج تدريجياً من ذلك النفق المظلم. والأفضل، بالطبع، أن يكون ذلك بمرافقة أحد المُقرَّبين، للمساعدة وقت أن تخرج الأمور عن السيطرة.. أولى الخطوات تبدأ بكسر دائرة الخوف والاشتباك الحسي مع فعل مغاير كمشاهدة سلسلة دراما تليفزيونية جديدة تساعد على الانفصال اللحظي المؤقت عن دائرة الأفكار المشتعلة، وليكن ذلك المساء وكلّ مساء هو الموعد الذي يتمُّ اختياره للامتناع عن الحديث بشأن المخاوف أو حتى التفكير فيها، وكأنه تمرين يومي لكسر الدائرة المحترقة داخل العقل.

إذا لم تتح هذه الفرصة ولم تكن هناك بيئة اجتماعيّة ثابتة تساعد على ذلك، ما البدائل الأخرى؟

- هناك ضرورة، في هذه الحالة، لإيجاد مجموعة يتمُّ الشعور بالانتماء إليها. من المهمّ وجود حلفاء في مثل هذه المرحلة. يمكن الانضمام إلى جمعية أو الاشتراك في نشاط خدمي تطوعي سواء داخل العمل، أماكن العبادة، أو غيرها من الكيانات المجتمعيّة. لابدّ من خلق أهدافٍ مشتركة مع آخرين، فهو أمرٌ حيوي وضروي لاستمرارية المقاومة النفسيّة. يمكن الاستفادة أيضاً من تقنيات الواقع الرَّقميّ للحصول على فرص جديدة للتواصل مع أشخاصٍ متطابقين في طريقة التفكير، ما يجعل الأمر أكثر نجاحاً.



وقف تغيُّر المناخ، أو منع الجرائم الفظيعة، أو تعطيل زحف فيروس قاتل، كلّها أهداف تبدو ضخمة ويصعب تحقيقها. كيف يمكن إذن خلق هدف مَرِن وإدارته...؟

- يجب أوّلاً تحديد الشيء أو الهدف المرجو الحفاظ عليه. بالطبع إنقاذ البشريّة هدف نبيل، لكنه غير واقعي. لا يمكن لأحد أن يفعل ذلك بمفرده، حتى الشخصيات البارزة مثل غريتا ثونبرغ، المهاتما غاندي، روزا باركس، نيلسون مانديلا... لم يتمكّنوا من إحداث تأثير كبير، لكنهم بدأوا خطواتهم أيضاً على نطاقٍ فرديّ. وهذه هي نواة أي فِعل عظيم أن نبدأ بأنفسنا أوّلاً.. فقط ينبغي أن يعمل كلّ فرد في بيئته للحفاظ على الإنسانيّة ككلّ. فالأمر يتعلَّق بإبقاء مسيرة الحياة رغم كلّ المخاوف والتهديدات الحقيقيّة. بهذه الطريقة، يمكن الحفاظ على مساحتنا الصغيرة داخل المنظومة الأكبر.

ألمانيا من الدول الأَقلّ تأثُّراً بتغيُّرات المناخ مقارنةً بالبلدان الأخرى. معدَّلات الإصابة بفيروس كورونا قليلة نسبيّاً في ألمانيا. تنعم دولتنا الاتّحادية بالسلام، على عكس أجزاء أخرى من العالم، تُرى.. هل تبدو مشاعر الخوف التي تعتري كثيراً من الناس في ألمانيا أمراً غير منطقي في رأيك؟

- إن المخاوف من التأثُّر المباشر بالكوارث الشديدة لتغيُّر المناخ في ألمانيا، هي أمر غير منطقي، على الأقلّ في الوقت الحالي. كذلك لا يؤثِّر تفشي فيروس كورونا علينا بصورة مقلقة مثل البلدان الأخرى: لدينا حالاتٌ أَقلّ ونظامٌ صحي أفضل وسياسة أكثر فاعلية وشفافية ووسائل إعلام مجانية. لكن الخوف غير المُبرَّر قد يكون له معنى أيضاً. أننا نحاكي مفهوم الإدراك الجمعي لكلمة «مخاطر» حتى وإنْ لم تؤثِّر علينا شخصيّاً، فهي في النهاية تهمّنا باعتبارنا جزءاً من سكّان هذا الكوكب. والواقع أن هذا يقودنا إلى التفكير بصورةٍ أعمق في القضايا ذات البعد العالمي.

هل الخوف لدى أفراد في أجزاءٍ أخرى من العالم يختلف عن مخاوف البعض في ألمانيا؟

- هناك أشكال متطرِّفة من الخوف يمكن أن تشل حياة البشر، ونادراً ما يكون ذلك في الدول الغنيّة. ومع ذلك، نجد في مخيمات اللاجئين اليونانية، الأطفال يعيشون في حالةٍ من اليأس التام، حيث تنتاب بعضهم حالة من اللامبالاة، ويلتزمون الصمت، ولا يكادون يأكلون، فقط يحدِّقون في الفضاء. نحن جزء من الإنسانيّة التي ينتمون إليها أيضاً. ومن المهمّ أن يكون لدينا وعيٌ بأن هذه الكوارث الإنسانيّة تحدث، حتى لو لم نتمكَّن من رؤيتها مباشرة. فالأمر يتعلَّق دائماً بضرورة الانفصال عن وهم «المدينة الفاضلة». نحن نعلم أن العالم ليس آمناً. وعلينا أن نتكيَّف مع هذه الحقيقة، فدائماً ما نواجه التحدّيات. ولكن ربَّما الأحرى بنا في التعامل مع تحدّي فيروس كورونا أن نلتقط الدرس المُستفاد عندما تبدأ مشاعر الخوف والقلق في الانحسار. ■ **حوار: ماريا ماست**

□ **ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر: موقع «Die Zeit/ دي تسايت» الألماني 2020/3/1.

حافة الذعر الكونيّ

مع كلّ ظهورٍ حديث لفيروس جديد، تتوخّى الحكومات مع المهنيين الصحّيين اليقظة والاستباقية لاحتواء التهديد. لكنّ وباء الإفراط في ردِّ الفعل المتسرِّع قد يكون تهديداً أكبر من الفيروس بحدِّ ذاته. حيث يبدو أن الحكومات ووسائل الإعلام العالميّة والمؤسَّسات المختلفة غير قادرة على الاستجابة لفيروس كورونا بطريقة هادئة وعقلانية. أحد أسباب ذلك هو أن العلماء والمهنيين الصحّيين يميلون إلى أن يكونوا أكثر قلقاً بشأن انتشار فيروسٍ جديد مقارنةً بسلالاتِ الأنفلونزا الأكثر شيوعاً. في مناخٍ اجتماعيٍّ تهيمن عليه ثقافة الخوف، هناك دائماً توقُّع بأن يكون الفيروس الجديد الأخطر على الإطلاق.

غداة تفشي وباء كورونا شهدت أسواق الأسهم العالمية أسوأ أسبوع لها منذ الأزمة المالية في 2008، بخسارة أكثر من 6 تريليونات دولار في قيمة الأسهم، وفي بعض الأسواق، سجّلت عمليّات بيع بمعدَّل لم يشهده العالم منذ الكساد الكبير قبل قرن تقريباً. لماذا؟ لأن المستثمرين العالميين في ذعر غير مسبوق بسبب التداعيات الاقتصاديّة المُحتملة لوباء كورونا.

يشير العديد من المُعلِّقين إلى أن المشهد العالميّ يرتقي لحالة الجنون. يجادل «روس كلارك» بشكلٍ مقنع في مجلّة «Spectator» بأن «أخطر شيء في فيروس كورونا هو حالة الهستيريا». ويوافق فيليب ألدريك، محرِّر الاقتصاد في صحيفة «التايمز»، على ذلك: «ما يجب أن نخافه هو حالة الذعر أكثر من الفيروس بحدِّ ذاته».

ويلقى باللوم على نزعتنا للتفكير في القدر والخوف من المجهول كتفسيرات لهذا السلوك. إن ثقافة المخاطرة وميلنا للمبالغة في ردّ الفعل تجاه التهديدات هما بالتأكيد أسباب لما يحدث اليوم. لكن هناك عنصراً آخر لا يقل أهمّية مرتبط بهذه العناصر لم يتم طرحه - أن هذا الجنون لا يتأتّى من «الجماهير الجاهلة، بسيطة المعرفة، سهلة الانقياد، والساذجة»، ولكن من الطبقة الراقية المطّلعة جيّداً، والمُتخرِّجين من أعلى الجامعات، والنخب المُثقَّفة والحكومات.

كان التناقض بين ردود الفعل تجاه انتشار الفيروس من النخب وعامّة الناس صارخاً. فحتى مع ارتفاع مستوى الذعر في التقارير المتواترة حول فيروس كورونا، واصل الناس العاديون حياتهم بنسقٍ عادي. النخبة التي يفترض أنها على دراية جيّدة، والتي تتّهم في كثيرٍ من الأحيان الجماهير «الغبية» بأنها عرضة للهستيريا و«الأخبار المُزيَّفة» بسهولة، كانت تحفّز على الذعر. في هذه الأثناء، وباستثناء مناطق الحجز الصحّي، يواصل الناس العاديون العمل، والتنقُّل، والذهاب إلى المطاعم... إنهم ببساطة يواصلون حياتهم الطبيعية، وفي الوقت نفسه ينتبهون للمخاطر المُحتملة.

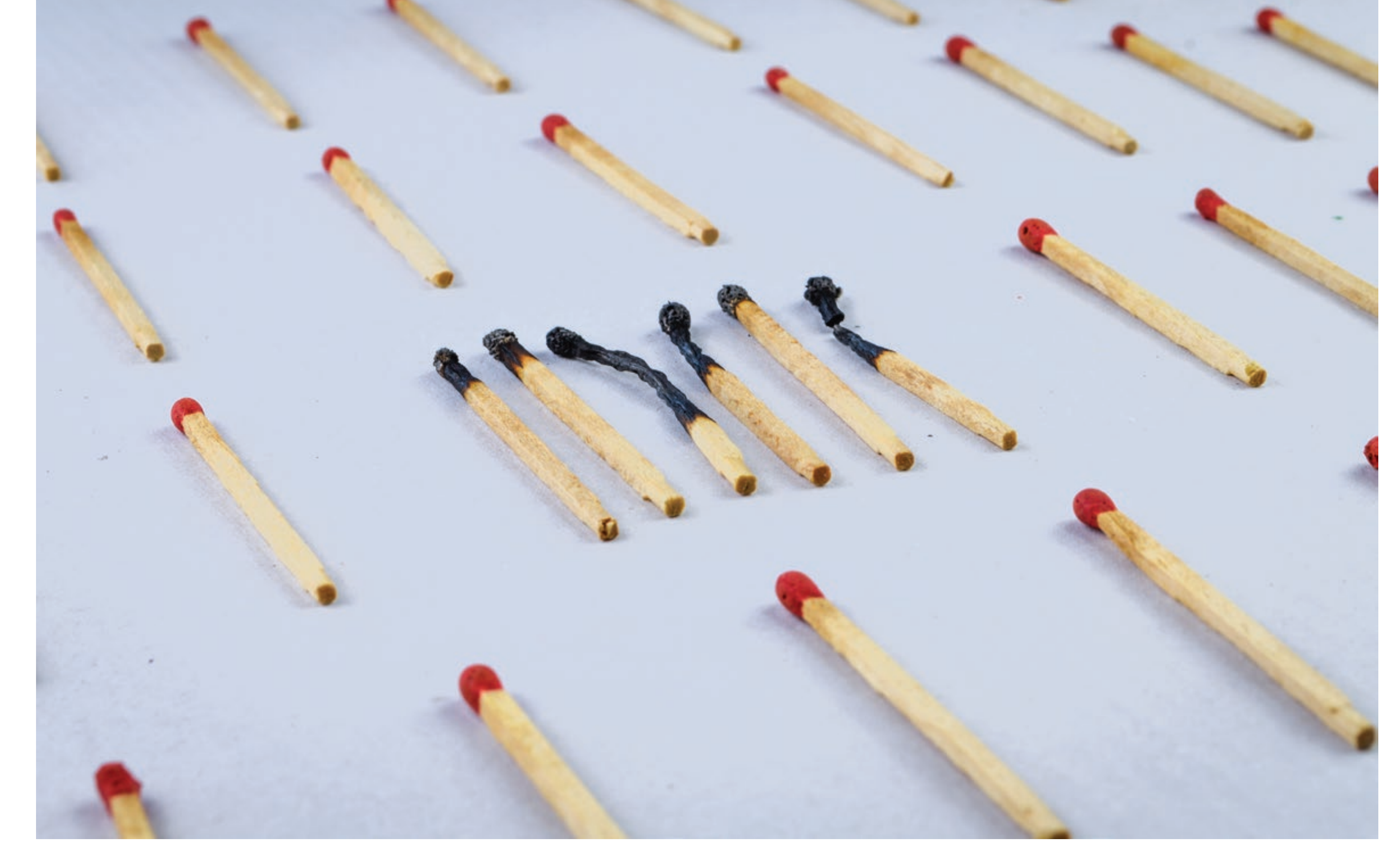
النخب في سقوطٍ حرّ نحو حالة من الذعر؛ مثل قطيع من الحيوانات البرية، مذعور من رؤية حيوان مفترس واندفاع أعمى عبر المياه الموبوءة بالتماسيح، قد يتسبَّبون في انهيارٍ اقتصاديّ عالميّ محتمل. وفي الوقت نفسه، نرى الحس الرواقي السليم، والحكمة البسيطة ولكن العميقة، للحشود «العظيمة غير المُتطهّرة».

ردود النخبة، في جزءٍ منها، كانت نتاج سوء تصرُّف. لعقودٍ من الزمن حتى الآن، استسلمت ثقافتنا لفكرة أن البشر هم مصدر مشاكل العالم. يتمُّ تصوير الناس دائماً على أنهم المشكلة: سواء كنّا بصدد تدمير الكوكب أو حمل أمراض مهدّدة.

لعقودٍ من الزمن حتى الآن، استسلمت ثقافتنا لفكرة أن البشر هم مصدر مشاكل العالم. يتمُّ تصوير الناس دائماً على أنهم المشكلة: سواء كنّا بصدد تدمير الكوكب أو حمل أمراض مهدّدة

هذه الظاهرة لها تاريخ طويل في المجتمع الغربيّ. لويس باستور، العالم العظيم في القرن التاسع عشر الذي اكتشف الميكروبات، كان لديه رعب من الديموقراطية. على حدِّ تعبير «ديفيد بودانيس»، اعتبر باستور الغوغاء بأنهم «مجموعة من المخلوقات الصغيرة المصابة والتي لم يتعوَّد الناس المحترمون على رؤيتها عادةً، ولكنها كانت موجودة دائماً، جاهزة للانقضاض، لدخول مجتمعنا وتولّي المسؤولية والتكاثر».

استعارة هذا التشبيه للجماهير كبكتيريا -كائنات صغيرة تنتشر في كلّ مكان، وعلى استعداد للهجوم والنمو والانتشار- تلخّص خوف اليمين من الجماهير في ذلك الوقت.



طوال القرن العشرين، خاصّة بعد الثورة البلشفية لعام 1917، عندما أصبحت الجماهير قوة اجتماعيّة وسياسيّة حقيقيّة في المجتمع، أصبحت استعارة الحشود / البكتيريا سائدة بشكلٍ خاصّ. عندما تمّ إرسال لينين إلى روسيا عام 1917، وُصفَ بـ«طاعون (بكتيريا) العصية»، وهو جالس في قطاره محكم الإغلاق. استخدم قادة أوروبا الغربية عبارة «التطويق الصحي - cordon sanitaire» لوصف سياسة تطويق الوافد الجديد (القطار) هناك، لمنع التلوُّث والعدوى من التسرُّب بداخله.
وفي عام 1920، وصف «ونستون تشرشل»، الذي كان آنذاك وزير الخارجية للحرب والجو، الثورة البلشفية بأنها «روسيا المسمومة، وروسيا المصابة، وروسيا التي تحمل الطاعون، وروسيا الحشود المسلَّحة التي لا تضرب فقط بالحربة والمدفع، ولكن ترافقها وتسبقها أسراب من الهوامّ الحاملة للتيفوس الذي يقتل أجساد الرجال، والمذاهب السياسيّة التي تدمِّر صحَّة الأمم وحتى روحها».
في تلك الأثناء، اعتبر هتلر والنازيون اليهوديّة فيروسا قاتلاً، واليهود همّ مَنْ ينقلوه، وبالتالي كان الحلّ الوحيد هو القضاء عليهم. نظريّة احتواء ما بعد الحرب التي تهدف إلى وقف انتشار الشيوعيّة، أو في حالة الصين الشيوعيّة، «الخطر الأصفر»، هي نسخة أكثر حداثة من نفس الشعور اليوم. وفي الولايات المتَّحدة، تأسَّست المكارثية في محاولة لوقف انتشار الشيوعيّة مثل البكتيريا في المنزل.
هذا النوع من اللّغة لا يستخدم على نطاقٍ واسع في حالة الذعر اليوم حول فيروس كورونا، بالطبع. (رغم وجود بعض الإشارات إلى «خطر أصفر» جديد). ومع ذلك، فإننا نحمل هذا الشعور الأساسيّ بالتأكيد: سواء كان الناس يقاطعون الحي الصيني في مراكز المدن، أو السياسيّين الشعبويّين مثل ماتيو سالفيني أو مارين لوبان الذين يلقون باللوم على الأجانب في تفشِّي المرض.

يمكن للإبداع البشريّ وقدرتنا على حل المشاكل أن تحتوي، وستحتوي فيروس كورونا بالتأكيد. الأفراد ليسوا المشكل، لكن النخب العالميّة هي بالتأكيد كذلك، إن سلوكهم يثير المزيد من الذعر، ويهدِّد المجتمعات البشريّة بالركودَ الاقتصاديّ

الأفراد هم الخطر -هكذا يتمُّ تصويرهم- عن غير قصد يحملون تهديداً مميتاً وغير مرئي. وهو اعتقاد يستند إلى رواية خبيثة موجودة من قبل، ولكنها لا يمكن إلّا أن تزيد من تقسيم المجتمع، وتزيد من الشعور بالضعف الذَّري (atomised)، وتنأى بالنخب العالمية غير العقلانية والمذعورة بعيداً عن مجال الخطر في هذه العملية.
إنها حالة مأساوية. والوفيّات بسبب فيروس كورونا (Cov-id-19)، باستخدام اسمه الرَّسميّ، أمر مؤسف للغاية، لكننا بحاجة إلى إحساس بالتناسب. يعتقد أن معدَّل إماتة الفيروس لا تتجاوز واحداً في المئة، وهذا أعلى بنحو سبع مرَّات من معدَّل إماتة الأنفلونزا المألوفة، ولكنه يمثِّل جزءاً بسيطاً من معدَّل وفيات متلازمة الجهاز التنفسيّ الحادّة لعام 2003 (9.6 في المئة)، ومتلازمة الشرق الأوسط التنفسيّة في عام 2012 (34.4 في المئة).
يعتبر فيروس كورونا معدياً أكثر من مرض السارس ومتلازمة الشرق الأوسط التنفسيّة، لكن العلماء يعملون جاهدين على إيجاد العلاجات واللقاحات. وتعتقد منظَّمة الصحَّة العالميّة أن عقار «remdesivir»، الذي طوَّرته شركة «Gilead Sci-ences»، قد يكون علاجاً فعّالاً، وهو حالياً في طور التجارب الإكلينيكية.
ويمكن للإبداع البشريّ وقدرتنا على حلّ المشاكل أن تحتوي، وستحتوي فيروس كورونا بالتأكيد. الأفراد ليسوا المشكل، لكن النخب العالميّة هي بالتأكيد كذلك، إن سلوكهم يثير المزيد من الذعر، ويهدِّد المجتمعات البشريّة بالركودِ الاقتصاديّ. ونحن بحاجة اليوم إلى تبنِّي هدوء وحكمة الجماهير، بدل جنون وهستيريا النخب. ■ **نورمان لويس**
□ **ترجمة: مروى بن مسعود** (تونس)

المصدر: www.spiked-online.com

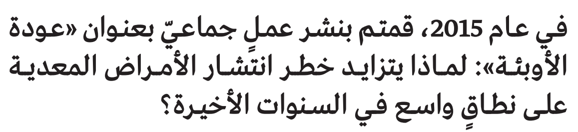
هل أصبحنا عرضة لها مرّة أخرى؟

عودة الأوبئة

إن الوباء موضوع الساعة قد شغل الناس وقلب عاداتنا وأنماط حياتنا ويقيننا بشكلٍ غير مسبوق. أعاد ترتيب أولوياتنا وعطّل حركتنا لبعض الوقتِ. وأصبحنا نشعر، بدرجاتٍ متفاوتة، بعجزنا عن مواجهته. والعجيب في الأمر أننا لم نعد نعرف دائماً ممَّنْ نخاف، أو حتى ما إذا كان يجب أن نخاف، خاصّة وأن الفيروس لا يعترف بالحدود. إن حالة عدم اليقين السائدة قد غذَّت أوهاماً لا حدَّ لها، وأثارت شائعات جامحة تكبر وتتسارع ككرة ثلج.

منذ القدم، كانت الفيروسات والطفيليات والبكتيريا والكائنات الدقيقة الأخرى التي تسبّب الأمراض المعدية تتعايش مع البشر. ورغم التقدُّم العلميّ وتطوُّر الصحّة العامّة، لا تزال الأمراض المعروفة منذ قرونٍ تصيب البشر (كالكوليرا والملاريا)، مع ظهور أمراض جديدة يمكن أن تنتشر على نطاقٍ واسع (كالإيدز والسارس). وبنهاية القرن العشرين، بدت إمكانية انتشار وباءٍ عالميّ حقيقي أمراً غير مستبعد ممّا فاقم شعورنا بالضعف، وأذكى المخاوف من العودة إلى «العصر الأسود» عندما كانت البشريّة عاجزةً عن مواجهة الأوبئة. لكن لماذا تظهر (من جديد) هذه الأمراض وتتحوَّل إلى أوبئة؟ وكيف يمكننا محاربتها؟ يستعرض كتاب «عودة الأوبئة»، الذي شاركت في تأليفه الباحثة في المركز الوطنيّ للبحوث العلميّة بفرنسا والمُحاضِرة في العلوم السياسيّة بمعهد الدراسات الأوروبيّة في جامعة «باريس 8»، «أوريان غيلبو»، بعض الأوبئة التي أثَّرت على سكّان العالم في بداية القرن الحادي والعشرين، ويحلِّل أبرز التحدّيات العلميّة والاجتماعيّة والسياسيّة لانتشارها.


أوريان غيلبو ▲



في عام 2015، قمتم بنشر عملٍ جماعيّ بعنوان «عودة الأوبئة»: لماذا يتزايد خطر انتشار الأمراض المعدية على نطاقٍ واسع في السنوات الأخيرة؟

Auriane Guilbaud
Philippe Sansonetti
Le retour
des épidémies
puf

- إن فكرة الظهور الدائم للأمراض المعدية في كلّ مرّة ليست جديدة: كما توقَّع تشارلز نيكول، الحائز على جائزة نوبل عام 1928، فإن الميكروبات تتكيَّف دائماً. يساهم في هذا الوضع العديد من العوامل التي ازدادت حدَّتها في السنوات الأخيرة، ولا سيما تطوُّر النقل الجماعيّ، والاحترار العالميّ، وزيادة عدد سكّان العالم، وتوسيع الزراعة وتكثيفها، والتكاثر وإزالة الغابات ممّا يعني زيادة الاتّصال بين البشر والحيوانات، وتعزيز انتقال الفيروسات بين الأنواع.

هل أصبحنا أكثر عرضةً لمثل هذه الأوبئة مرّة أخرى؟

- التقدُّم العلميّ والبحث الطبيّ يقدّمان لنا آفاقاً أرحب لمكافحة الأوبئة التي لم يكن من الممكن التفكير فيها من قبل، سواء من حيث الكشف أو العلاج. لكن هذا التقدُّم تقابله تطوُّرات مقلقة، لا سيما الاستخدام المُتهوِّر للمضادات الحيويّة في الطب البشريّ والبيطريّ الذي يعزِّز المقاومة، وعودة التناقض النسبيّ مقابل التطعيم. وقد أبرزت جميع الأوبئة السابقة أهمّية التعاون الدوليّ.

ما هي الدروس المُستفادة التي تعلَّمناها من الأوبئة السابقة (الإيبولا، فيروس الإنفلونزا أ H1N1، السارس...)؟

- أبرزت جميع الأوبئة السابقة أهمّية التعاون الدوليّ وعدم فعالية التدابير الجزئية والفوضوية مثل إغلاق الحدود بدون تنسيق. وقد بيَّن لنا وباء «سارز» و «H1N1» بشكلٍ خاصّ أهمّية التواصل والشفافية بين الدول ومع الناس. بذلت الصين هذه المرّة جهوداً كبيرة في هذا الصدد بعد انتقادات لإدارتها لفيروس السارس في عام 2003. وتعمل منظَّمة الصحّة العالميّة أيضاً على ذلك، للتكيُّف مع السياق الحالي: اجتمعت على سبيل المثال في 13 فبراير/شباط كلّ من غوغل، وفيسبوك، ويوتيوب... للحدِّ من تداول المعلومات الكاذبة.

أبرز وباء إيبولا الأخير، حيث أصبحت المعركة ضدّ المرض



صعبة للغاية في البلدان التي تعاني من خلل في النظم الصحّية، أهمّية وجود أنظمة صحّية قويّة ومرنة. في جميع هذه النقاط، لا يزال هناك الكثير الذي يتعيّن القيام به، ولكن الحالة دقيقة بشكلٍ خاصّ فيما يتعلّق بتعزيز النظم الصحّية، لضمان الوصول إلى الرعاية الطبّية والبنية التحتية الوظيفيّة، القادرة على استيعاب الزيادة المُفاجئة في عدد المرضى.

هل المؤسّسات الصحّية العالمية مستعدة بشكلٍ أفضل ممّا كانت عليه قبل بضع سنوات؟ هل لا يزال التفاوت قائماً بين دول أو مناطق من العالم؟

- يبدو لي أن منظّمة الصحّة العالميّة تتواصل بشكلٍ أفضل ممّا كانت عليه في الأوبئة السابقة وتظهر وجودها بحزم أكبر: يمكننا أن نرى ذلك على سبيل المثال في جهودها الرامية إلى عدم التقليل من خطورة الوضع، دون التسرُّع في إعلان كورونا وباء عالميّاً. من وجهة النظر هذه، يمكننا القول إنها تعلّمت الدرس من فيروس H1N1 السابق (حيث تمّ انتقادها لتسرُّعها في الإعلان عن حالة وباء) ومع إيبولا (خلال وباء 2014 في غرب إفريقيا، تعرّضت لانتقادات لإعلانها حالة الطوارئ بعد فوات الأوان). لا تزال هناك تفاوتات عالميّة قويّة للغاية في ما يتعلّق بمرونة النظم الصحّية، الأمر الذي يمكن أن يجعل جميع جهود التحضير باليةً. وعلى الرغم من الدروس المستفادة من وباء الإيبولا، لا يزال الوضع في غرب إفريقيا مقلقاً، على سبيل المثال، وقد أعربت منظّمة الصحّة العالميّة عن قلقها بشأن قدرة القارة الإفريقيّة على التعامل مع فيروس كورونا.

لقد انتقدتم التعاون الصحّيّ الدوليّ، وخاصّة منظّمة الصحّة العالميّة. هل ما زالت انتقاداتكم سارية في عام 2020، بينما يستعد العالم لمواجهة وباء جديد واسع النطاق؟

- لقد تعلّمت منظّمة الصحّة العالميّة من تجاربها السابقة، لكنها لا تزال منظّمة حكوميّة دوليّة، وصنّاع القرار همّ في نهاية المطاف الدول الأعضاء. وكما هو الحال في الأوبئة السابقة، على الرغم من إلحاحية الوضع سواء السابق أو الحالي، لم تكن التمويلات بالشكل أو السرعة المطلوبة: من 61 مليون دولار طلبتها المنظّمة لمكافحة فيروس كورونا (COVID-19)، لم تحصل سوى على 1.4 مليون حتى الآن، و28 مليون دولار في شكل وعود.

من المُفارقات أن كورونا يأتي في سياق يشكّك في التمويل طويل المدى للمستشفيات والبحوث العامّة.

- بالنسبة لآليات التمويل البديلة التي يقترحها البنك الدوليّ، مثل الأموال المتأتّية من شراء «سندات كارثة وبائية»، حيث يخاطر المستثمرون بعدم تلقّي فوائد أو خسارة جزء من رأسمالهم في حالة تفشيّ الوباء ولكنهم يحصلون على عائدات مرتفعة جدّاً طالما لم ينتشر الوباء)، فقد ثبت أنها غير كافية. في عام 2018، لم يسمحوا بالإفراج عن تمويلات لوباء الإيبولا في جمهورية الكونغو الديموقراطية، لأن تعريفها كان مقيّداً للغاية. وفيما يتعلّق بوباء فيروس كورونا الحالي، حتى لو تمّ الإفراج عن الأموال، سيكون ذلك في أحسن الأحوال في أبريل/ نيسان - بعد فوات الأوان...
يجب الاستعداد لمكافحة الوباء في وقتٍ مبكّر، وعلى نطاقٍ عالميّ، لا سيما من خلال الجمع بين أنظمة الصحّة والبحوث الدقيقة مع التمويل الدائم. وهذا النسيج يقوم على دعم المصلحة العامّة الوطنيّة والعالميّة، بعد أن كشفت الأوبئة عن أوجه القصور فيها. ومن المُفارقات أن وباء كورونا يأتي في سياق يشكّك في التمويل طويل المدى للمستشفيات والبحوث العامّة. ■ **حوار: بول سوجي □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر: le figaro عدد 27 فبراير 2020.

بصمات..
مجيد طوبيا

مجيد طوبيا ▲

سرديّة مجيد طوبيا:

شكل آخر من الكتابة

في أعقاب حرب الخامس من يونيو/حزيران 1967م، أخذت نصوص متعدّدة من المدوّنة السردية المصرية المعاصرة تتجاهل مقولات السرديات الكبرى تارة، وتناوشها تارة أخرى، في سعيها الدائم إلى تأسيس مقولاتها المحلّيّة التي تؤكّد هويّتها وإشكالاتها الخاصّة التي لا تنفصل عن خصوصية محيطها الوطني والقومي (العربي) في آن. في هذا السياق الذي سعى من خلاله كلّ من: جمال الغيطاني، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمَّد البساطي، وصنع الله إبراهيم، وعبدالحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبد الله، وخيري شلبي، ومحمَّد إبراهيم مبروك، وعبد الفتاح الجمل، وعلاء الديب، وأحمد الشيخ، وصبري موسى، وصالح مرسي، ومحمَّد جبريل، ومحمود دياب، ويوسف القعيد، وآخرين، إلى تأسيس سرديّته الخاصّة، استطاع مجيد طوبيا- وهو أحد العلامات البارزة في السردية المصرية- ابتكار شكل آخر من الكتابة القصصية، أفلت من خلاله من هيمنة أسلوب يوسف إدريس الواقعي، فجاءت كتابته مزيجاً من الواقعية والفانتازيا والسخرية السوداء.

زمن الستّينيات وأفول السرديات الكبرى

بعد نكسة الخامس من يونيو/حزيران 1967، طالت أركان المجتمع المصري والعربي هزّة عنيفة سلبت الشباب الثائر طموحهم بالتغيير، وأجهضت حلمهم بالقومية العربيّة، وزعزعت ثقتهم في المستقبل، حتى انسرب هذا الشعور إلى متون الأدب شعراً وسرداً، وكان أبلغ تجسيد له هو ابتكار طرائق فنّيّة وجمالية خلقتها النصوص القصصية والروائية لمعالجة الأزمة، سواء بطرق مباشرة وغير مباشرة؛ فطفا على سطح هذه النصوص «جَلْد الذات»، وتفتّتَتْ اللحظة الآنية، ومن ثمّ تفكَّكَتْ بنية الحدث الروائي، وتشظَّى الزمن، وتداخل الواقع مع الحلم، وتخلّى الرواة عن كليّة المعرفة أو كليّة العلم الذي دانت له كثيراً الروايات الكلاسيكية حتى المرحلة الواقعية، واعتمدت روايات تلك المرحلة وقصصها القصيرة سرديّة مكثّفة تعتمد على وحدات قصصية متقطّعة تتناوب ما بين ماضٍ حميم وحاضر غامض ومستقبل مبهم، في بنيات ومشاهد متناثرة لا يجمعها سوى عقل القارئ ومخيّلته. لقد استطاع رواة هذه السرود، ومن ورائهم المؤلّفون، قول ما يريدون قوله دون التعرّض المباشر لبطش الحاكم، فكانت سرديّات من



قبيل (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و(الهؤلاء) لمجيد طوبيا، و(في الصيف السابع والستين) لإبراهيم عبد المجيد، و(أيّام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم، وغيرها من نصوص تنتسب إلى كتّاب هذا الجيل. كان ثمّة سقوط مدوٍّ للسرديات الكبرى، والبحث عن سردية بديلة تلائم طبيعة كلّ كاتب منهم، وهم القادمون من بقاع شتى من شمال مصر وجنوبها.

البحث عن سرديّة خاصّة

اتّجه أغلب كتّاب الستينيات إلى مجاوزة الأشكال التقليدية في السرد العربي؛ فعكفوا على استقراء التراث العربي بأشكال مختلفة، واستلهموه في عناصر وأبنية جمالية وثقافية متباينة، فذهب كلّ واحد منهم مذهباً مستقلاً حسب مرجعيّاته الثقافية أو موهبته الفطرية، حاولوا- من بينهم مجيد طوبيا- تأسيس سرديّات مغايرة، فاتّجه بعضهم إلى التراث لاكتشاف عناصره الحية ومواطن قابليته لإعادة الحكي والتنصيص في سياقات سردية وثقافية راهنة. من هنا، كتب مجيد طوبيا (تغريبة بنى حتحوت) التي استلهمت تراث السيرة الشعبية العربيّة وعناصرها

السـردية، بـكلّ مـا اشـتملت عليـه مـن قصـص وعجائـب وغرائـب وحكايـات وأمثـال وأشـعار وأغـان ومواويـل. ينسـج طوبيـا تغريبتـه السـردية علـى منـوال «تغريبـة بنـى هـلال»؛ فيقسّـمها إلى تسـعة عشر جزءاً يشـكّل مجموعها رحلة بني حتحـوت إلـى بـلاد السـودان التـي دامـت أربعـة عشـر عامـاً، تعـرّض خلالهـا أبطـال مرويّتـه لمـا تعـرّض لـه بنـو هـلال فـي رحلتهـم الطويلـة إلـى تونـس مـن مصاعـب وأهـوال شـتّى. أمّـا فـي روايتـي طوبيـا (دوائـر عـدم الإمـكان) (1975) و(حنان) (1981) فإنه سـيوظّف فيهما نصوص التراث الشـعبي الحاملة للمعتقدات والتصوّرات والطقوس الشـعبية في تشـكيل نصّ معاصر يحمـل أسـئلة الراهـن وهمـوم الواقـع المعيـش. فـي روايـات مجيد طوبيا سـوف يختلط الواقع بالحلـم، والحقيقة بالخيـال، وسـتظهر الفانتازيـا فـي واحـدة مـن أنصع أشـكالها دون تكلّـف أو غمـوض.

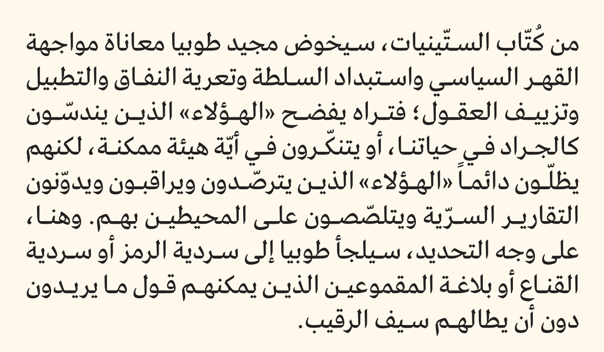
تُعـدّ (تغريبـة بنـي حتحـوت) واحـدة مـن علامـات الروايـة العربيّـة فـي السـنوات الخمسـين الماضيـة، حيـث تُرجِمـت إلـى عـدة لغـات، إلـى الدرجـة التـي ارتبطـت باسـم مجيـد طوبيـا فـي تاريـخ السـرد العربـي؛ إذ تقـع الروايـة فـي أربعـة أجـزاء تـدور أحداثهـا فـي نهايـة القـرن الثامـن عشـر، ثـم القـرن التاسـع عشـر، فـي محاولـة لاسـتنباط شـكل روائـي جديـد يسـتلهم التـراث المصـري الحكائـي فـي سـرد الأحـداث كمـا فـي كتـب التاريـخ والسـير الشـعبية و«ألـف ليلـة وليلـة»، ويأخـذ القـارئ معـه إلـى زمـكان مـا قبـل الحملـة الفرنسـية علـى مصـر وأثناءهـا، وفيهـا يتغـرّب بنـو حتحـوت فـي ربـوع مصـر المحروسـة مـن المنيـا إلـى القاهـرة والفيـوم وأسـوان والإسـكندرية، فـي سـرديّة ملحميـة تجمـع بيـن التاريـخ والتوثيـق ورحلـة الإنسـان المغتـرب الأبـدي.

أمّـا فـي روايتـه «الهـؤلاء» التـي تتقاطـع مـع همـوم مجايليـه من كُتّاب السـتّينيات، سـيخوض مجيد طوبيا معاناة مواجهة القهـر السياسـي واسـتبداد السـلطة وتعرية النفـاق والتطبيل وتزييـف العقـول؛ فتـراه يفضـح «الهـؤلاء» الذيـن يندسّـون كالجـراد فـي حياتنـا، أو يتنكّـرون فـي أيّة هيئة ممكنـة، لكنهم يظلّـون دائمـاً «الهـؤلاء» الذيـن يترصّـدون ويراقبـون ويدوّنون التقاريـر السـرّية ويتلصّصـون علـى المحيطيـن بهـم. وهنـا، علـى وجه التحديد، سـيلجأ طوبيا إلـى سـردية الرمز أو سـردية القنـاع أو بلاغـة المقموعيـن الذيـن يمكنهـم قـول مـا يريـدون دون أن يطالهـم سـيف الرقيب.

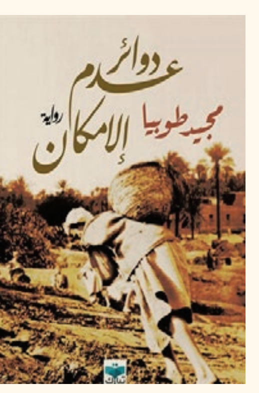
بين الرواية والسينما

تنوّعـت أعمـال مجيـد طوبيـا مـا بيـن القصـص القصيـرة والروايـة وكتابـة بعـض الأفـلام السـينمائية وبعـض الكتـب الثقافيـة والمقـالات المتعـدّدة. فمـن الأعمـال القصصيـة نجـد لـه: «فوسـتوك يصـل إلـى القمـر» (1967)، و«خمـس جرائد لم تُقرأ» (1970)، و«الأيام التالية» (1972)، و«الوليف» (1978)، و«الحادثـة التـي جرت» (1987)، و«مؤامرات الحريم وحكايـات أخـرى» (1997)، و«23 قصة قصيـرة» (2001). ومن الروايـات أصـدر طوبيـا: «دوائر عدم الإمـكان» (1972)، «أبناء الصمـت» (1974)، «الهـؤلاء» (1976)، «غرفـة المصادفـة الأرضيـة» (1978)، «حنـان» (1984)، «عـذراء الغـروب» (1986)، «تغريبـة بني حتحـوت إلى بلاد الشـمال» (1978)، «تغريبـة بنـي حتحـوت إلى بلاد الجنـوب» (1992)، «تغريبة بنـي حتحـوت إلـى بـلاد البحيـرات» (2005)، «تغريبـة بنـي حتحـوت إلـى بـلاد سـعد» (2005). فضـلاً عـن ذلـك، نجـد لـه بعـض الدراسـات مثـل كتابـه عـن يحيـى حقـي «عصـر القناديـل» (1999)، و«التاريـخ العريـق للحمير وابتسـامات أخـرى» (1996)، و«غرائـب الملـوك ودسـائس البنـوك» (1998)، وقصتيـن للأطفال هما «مغامرات عجيبة» و«كشـك الموسـيقى» (1980)، ومسرحية هزلية بعنوان «بنك الضحك الدولـي» (2001)، وغيرهـا مـن الكتـب والمقـالات المتعـدّدة.

مـن زاويـة مقابلة للنظر في روايـات طوبيا وقصصه القصيرة، تتجسّـد صـورة المدينـة الحديثة بوصفها سـاحة للتحرّر، كما يقـول حسـين حمـودة فـي كتابـه «الروايـة والمدينـة: نمـاذج مـن كتـاب السـتّينات فـي مصـر»، خصوصـاً فـي روايتـه «ريم تصبـغ شـعرها» التـي ترسـم ملامـح هـذا التصـور عـن المدينـة بمنحـى جزئـي يضعـه فـي سـياق التضـاد مـع قيـم المجتمـع الشـرقي فضـلاً عـن قيـم المجتمـع الصعيـدي، فـي روايـة تشـبه سـيرة شـخصية للفتـاة «ريـم» ابنـة الرجـل الصعيـدي المـزواج وثمـرة زواجـه مـن امـرأة «بحراويـة» تنتمـي إلـى دلتـا مصـر. كأنّ ريـم هـذه صـورة أخـرى من صـور الفتـاة «فتحية» التـي هربـت مـن زوجهـا حامـد التـي يلاحقهـا شـباب المدينـة ويتهافتـون عليهـا فـي قصّـة (النـدّاهة) ليوسـف إدريـس، بحيث لا تـرى ريـم فـي المدينـة أي شـكل مـن أشـكال التحـرّر سـوى هـذا الجانـب المتمثّـل فـي إطـلاق شـعر الفتيـات المدينيـات علـى حرّيّتـه السـافرة، فـي الوقـت ذاتـه الـذي لا تربطهـا بهـذا العالـم صلـة انتمـاء حقيقـي فـي هـذه المدينـة الاغترابيـة البـاردة. بالإضافـة إلـى ذلـك، تحضـر صـورة أخـرى للمدينـة فـي عالـم مجيـد طوبيـا فـي روايتـه «دوائـر عـدم الإمـكان» التـي تمثّـل المدينـة النائيـة فـي جانبهـا الـذي يـرى المدينـة مـن بعيـد، بحيـث يصـل بينهـا وبيـن عالـم الريـف «قطـار» ينبنـي عليـه مقيـاس الزمـن ومؤشّـر التوقيـت اليومـي، تمامـاً كمـا يفعـل بعـض مجايليـه مثل محمَّد البسـاطي فـي روايتيه



يفضح «الهؤلاء» الذين يندسّون كالجراد في حياتنا، أو يتنكّرون في أيّة هيئة ممكنة، لكنهم يظلّون دائماً «الهؤلاء» الذين يترصّدون ويراقبون ويدوّنون التقارير السرّية ويتلصّصون على المحيطين بهم














اللافت للنظر هو انشغال النُقَّاد كثيراً بروايات مجيد طوبيا، واختزاله على وجه التقريب في عملين اثنين؛ أحدهما روايته الرباعية «تغريبة بني حتحوت» وثانيهما رواية «أبناء الصمت» التي أسهم في ذيوعها الفيلم الذي أعدّه بنفسه للسينما عام 1974 مع رفيق دربه المنتج والمُخرج محمَّد راضي

«أصوات الليل» و«ويأتي القطار». أمّا بالنسبة إلى الكتابة السينمائية فقد كتب طوبيا ثلاثة أفلام روائية هي «أبناء الصمت» من إخراج محمَّد راضي، و«حكاية من بلدنا» إخراج حلمي حليم، و«قفص الحريم» إخراج حسين كمال. ويُعدّ «أبناء الصمت» واحداً من علامات السينما المصرية والعربيّة التي تصوّر واقع الحروب وحياة الجنود المحاربين على الجبهة؛ إذ ضمّ آنذاك عدداً من النجوم الشبان في ذلك الوقت، مثل أحمد زكي ونور الشريف ومحمَّد صبحي والسيد زيان وميرفت أمين ومديحة كامل ومحمود مرسي وآخرين.

قصص قصيرة في مرآة النقد

اللافت للنظر هو انشغال النُقَّاد كثيراً بروايات مجيد طوبيا، واختزاله على وجه التقريب في عملين اثنين؛ أحدهما روايته الرباعية «تغريبة بني حتحوت» وثانيهما رواية «أبناء الصمت» التي أسهم في ذيوعها الفيلم الذي أعدّه بنفسه للسينما عام 1974 مع رفيق دربه المنتج والمُخرج محمَّد راضي. بيد أن ما أريد لفت الانتباه إليه هنا يتمثَّل في القيمة الفنّيّة والثقافية الرفيعة لقصص مجيد طوبيا القصيرة، فأغلب مجموعاته القصصية تقتضي درساً نقدياً خاصّاً ومستقلّاً (أشار إليه بعض الإشارة سيّد حامد النساج في كتابه «أصوات في القصّة القصيرة المصرية»، وخيري دومة في كتابه «تداخل الأنواع في القصّة المصرية القصيرة: 1960 - 1990»)، لما تتمتَّع به قصصه من كثافة سردية رفيعة المستوى، وقدرة على التقاء المشاهد القصصية المتناثرة كمشاهد السينما المتتالية بحرفية ملموسة، وقدرة أخرى على نحت لغة قصصية مكتنزة التراكيب مشبعة الدلالة، لغة غير عارية من قضايا البشر الذين يكتب عنهم طوبيا سواء كانوا من الأطفال أو العمّال أو الفلّاحين والتجار أو العلاقات الاجتماعية التي أجاد كثيراً في رسمها وتشخيصها بهدوء وخبرة سوسيولوجية ملموسة. في قصص طوبيا القصيرة نحن بصدد عالم يستغل براءة الأطفال، وواقع اجتماعي متفسّخ، يحيا على الخرافة ويطحن الإنسان ويعيد إنتاجهما بأشكال عدّة، ويتخذ من كلّ هذه المشاهد مواقف تنتصر لحرّيّة الإنسان وقيمته في الوجود بعيداً عن شعارات الدين أو النزوع الطبقي أو الزيف الاجتماعي. ويمكننا أن نضرب على ذلك أمثلة من بعض القصص الأثيرة لديه، مثل «فوستوك يصل إلى القمر»، و«خمس جرائد لم تُقرأ»، و«الأيام التالية»، و«طرح جمع»، و«الوليف»، و«الحادثة التي جرت» وغيرها. في قصص مجيد طوبيا القصيرة إمكانات سردية ودرامية مشحونة ببلاغة التمثيل والرمز، قصص تتناول الإنسان المصري في جوهره المحبّ للحياة التوّاق إلى مستقبل أفضل. ■ **محمد الشحات (مصر)**

«الهؤلاء»

صرخة في وجه التسلّط واللاإنسانية

رواية «الهؤلاء» وهي تحاول أن تفسِّر ما يبدو غير قابل للتفسير، وهي تقول اللامعقول الذي يبدو غير قابل للوصف والفهم العقلانيين، تكون بذلك منتمية إلى أعمال نوع من الأدب أسّسه أدباء كبار من مثل فرانز كافكا وألبير كامو وجان بول سارتر وصامويل بيكيت وصنع الله إبراهيم ...ذلك الأدب الذي لا يُحدِّثنا عن المدينة الفاضلة، بل هو يقوم برحلة في مدننا غير الفاضلة، لنكتشف ما فيها من الغرابة المقلقة، وما فيها من الأشياء اللامعقولة والمخيفة والمرعبة.. لنكتشف أن وضع الإنسان فيها هو وضع غير إنساني: هو وضع القهر والكبت والقمع...

الشخصية المحورية في رواية «الهؤلاء»، وهي التي تتكلّف بمهمة السرد، شخصية أشبه ما تكون باللغز. هكذا تبدو على الأقلّ للهؤلاء. فهي شخصية مثقّفة ومفكِّرة، لكن أسئلتها حول الأرض والزمان تبدو أسئلة لامعقولة أو شديدة الخطورة



صدرت رواية «الهؤلاء» لمجيد طوبيا سنة 1973، وهي رواية تتألّف من سبعة فصول، وبعض عناوين الفصول أشبه ما تكون بعناوين الكتب العلمية والنظرية (من مثل عنوان الفصل الأوّل: «آلة الزمن الموسيقية»، وعنوان الفصل السادس: «نظرية جديدة في نشوء المدن وتطورها»)، كأن هذه الرواية بهذا تريد أن تؤدِّي وظائف أخرى غير الوظائف المعروفة للرواية خاصّة وللسرد عموماً.

تقع الرواية في تسعين صفحة، وهي عبارة عن محكي شديد البساطة يكشف النقاب عن سيرة إنسان لم يأت في أقواله وأفعاله بما يدعو إلى اعتقاله وإرغامه على القيام برحلة لا يجد لها معنى: هو متهم ومشكوك في أمره إلى أن يعود من كلّ مخافر الدولة الأيبوطية بما يثبت براءته؟ لكن هذه البساطة من نوع السهل الممتنع، فالمحكي يستند إلى بلاغة الإيجاز والترميز، ويثير في عدد قليل من الصفحات قضايا كبرى تتعلّق بوجود الإنسان ووضعه اللاإنساني.

الرواية عبارة عن صرخة في وجه التسلّط واللاإنسانية وغياب الحرّيّة في الدولة والمجتمع، وهي قد نجحت في الكشف عن واقع قاهر بسخرية سوداء تفضح اللامعقول الذي يقذف بالإنسان في رحلة لامتناهية أو نهايتها الموت، وهو من دون تهمة محدَّدة، أو كلّ تهمته أنه قرأ واندهش وتساءل.

فقد قرأ الرجل، موضوع الرواية في كتاب صدر بالديار الأيبوطية، أن دوران الأرض حول نفسها يحدث في اتِّجاه مضاد لدوران عقارب الساعة، فاندهش كثيراً، وتساءل: لماذا تدور الأرض ضد الساعة وليس معها؟ وحمل سؤاله إلى صاحب الكتاب وبعض المسؤولين، وبدل أن يحصل على الجواب، صار مطارَداً من طرف «الهؤلاء»، وانتهى الأمر باعتقاله وإجباره على الإتيان بشهادات عن براءته من كلّ مخافر الديار الأيبوطية.

وتتألّف الرواية من عناصر تجمع بين الواقع والغرابة، فتصف عالماً واقعياً يتكوَّن من الناس والمدن والمخافر والقطارات والصحراء والأحياء الفقيرة ... لكن ما يحدث في هذا العالم يبدو غريباً، لامعقولاً، لا إنسانياً، من دون معنى، غير منسجم، لا يخضع للمنطق والعقل. فالإنسان في هذا العالم لا يجد معنى لما يقع، يبدو له العالم غريباً ومقلقاً ومخيفاً. والأكثر غرابة أن «الهؤلاء» وحدهم يرون العالم منسجماً، وما يحدث فيه معقولاً.

ملخص الحكاية

في البداية انتبه السارد الشخصية المحورية إلى أن عقارب الساعة تدور عكس دوران الأرض، هذا ما قرأه في كتاب أصدره أحد علماء الديار الأيبوطية. أثارته المسألة، فبدأ يسأل عن صحتها، زار صاحب الكتاب، فاتهمه بالتجسس والتشويش على ابتكاره فطرده، وحاول استفسار بعض المسؤولين ففشل وصار مطارداً من طرف «الهؤلاء»، يطارده الواحد منهم بأسئلته وفضوله، ويتهم أقواله بالرمزية، فالمسألة التي يثيرها لا تعني إلا أن ديار أيبوط تسير ضد الزمن وليس معه، وهذا كلام في السياسة، وحاول أن يدفع الناس في ملعب الكرة إلى التفكير في المسألة، فاتهم بإثارة الفتنة.

بعد أن فشل في فهم المسألة التي شغلته ودفع الناس إلى التفكير معه في حلّها، لاذ بشقته، وأغلق الباب جيّداً، ثم راح يستحضر حبيبته إلى أن صارت حقيقة أمام عينيه، لكن «الهؤلاء» الجاحظون سيفاجئونه في سريره، ويرغمونه على

من أجل الحصول على البراءة؟
يحصل السارد على براءات جديدة، ويتضاعف الورق في الحقيبة التي يحملها المندوب، ويبدو الطواف كأنه لانهائي، وفكرة الهروب مستحيلة، لأن محاولات كلّ السابقين باءت بالفشل، وكانت وبالاً عليهم.
وكان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أما في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر، ففي البداية يجيء المخفر فيعمّ الأمن في الخلاء المحيط به، وعندئذ تبنى البيوت ثم تتكوّن المدن؟
في الخطوات الأولى إلى داخل مخفر الصحراء، كان المندوب يحثّ السارد، وهو ينعته بالطيب الوديع، على أن يتبعه وسط أحجار هي شواهد قبور السابقين مثله، ولما سأل السارد عن هذه الأحجار القبور، كان جواب المندوب أن كلّ المتهمين السابقين الذين قاموا برحلة إلى مخفر الصحراء فضّلوا البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب.
شخصية في وضعية غير قابلة للإدراك:
لقد اختار مجيد طوبيا لروايته شخصية تطرح أسئلة قد تبدو لامعقولة أو لها حمولة رمزية شديدة الخطورة؛ ووضَعها في وضعية تبدو لامعقولة من منظور السارد الضحية، وتبدو طبيعية وضرورية من منظور «الهؤلاء».
الشخصية المحورية في رواية «الهؤلاء»، وهي التي تتكلّف بمهمة السرد، شخصية أشبه ما تكون باللغز. هكذا تبدو على الأقلّ للهؤلاء. فهي شخصية مثقّفة ومفكِّرة، لكن أسئلتها حول الأرض والزمان تبدو أسئلة لامعقولة أو شديدة الخطورة؛ وهي شخصية وديعة وطيبة، ولا تواجه مطارديها، لكن تنتهي كلّ مقابلة لواحد منهم بالهروب بعيداً.
وهذه الشخصية هي من دون اسم، وهي تعيش في الوهم أكثر ممّا تعيش في الواقع، ومن هنا كثرة الرؤى والأحلام والاستيهامات، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بالحبيبة، وهي تخضع للسلطة القاهرة وتقبل الطواف اللانهائي، وتستسلم للهؤلاء وهم يقودونها في رحلة في اتّجاه الموت.
هي شخصية لا تستطيع أن تفهم اللامعنى الذي يسود العالم الذي يحيط بها، فتصاب نفسيتها بالاضطراب وتدخل دائرة الفراغ والتشاؤم، وهذا ما يفسّر الحضور اللافت للمحكيات النفسية والمونولوجات والرؤى والاستيهامات في كلام شخصية مقهورة.
والنصّ يبدأ بتقديم الشخصية: رجل مثقّف يطرح أسئلة ويقول كلاماً هو حمّال أوجه، فيطارد من طرف «الهؤلاء» وينتهي الأمر باعتقاله، وبراءته لن تكون إلّا بعد أن يُعرَض على كلّ مخافر الدولة الأيبوطية.
هكذا تبدو الوضعية عبثية ولامعقولة، وهذا ما كرّرته الشخصية مراراً وتكراراً. فمن دون تهمة محدَّدة، تجد الشخصية نفسها في وضعية غير عقلانية: من أجل الحصول على براءتها، على الشخصية أن تطوف على كلّ مخافر الشرطة بالديار الأيبوطية المترامية، وأن تحصل من كلّ مخفر على شهادة البراءة.
هذه الشخصية هي نفسها التي تسرد حكايتها، وهي لا تستطيع أن تفسّر ما يحدث بواسطة خطاب فكري عقلاني، لأن اللامعقول ينفلت من المنطق. ومع ذلك فهي تقدِّم من الملاحظات والأسئلة والأقوال الساخرة ما يدلّ على الظلم والقهر الذي يمارسه «الهؤلاء» وبراءتها من التهمة الموجهة إليها. وهي بهذا نجحت في دفع القارئ إلى التعاطف معها باعتبارها ضحية الظلم والقهر وغياب العدل والحرّيّة.
لقد نجح السارد في إدخال القارئ إلى عالم مقلق وغريب ومظلم، ودفعه إلى مشاركته البحث عن معنى لما يَحدث، وزرع في نفسه الأمل في الحصول على البراءة الأخيرة، وتركه مع نهاية غامضة مفتوحة، كأن اللامعقول لا يمكن أن تكون نهايته إلا لامعقولة.. ■ **حسن المودن (المغرب)**



مرافقتهم، والتهمة غير محدَّدة، فلكلّ إنسان تهمة، ولكلّ تهمة أدلتها، ولابدّ أن للسارد تهمة وأدلتها موجودة؟
حمل «الهؤلاء» الجاحظون السارد إلى غرفة الرجل المضغوط، وبعد انتظار قاتل، ظهر الرجل المضغوط. سأله السارد عن التهمة الموجَّهة إليه، فكان ردّه أنه لا يعرف تهمته بالتحديد، لكن سلوكه قد خرج عن حدود المألوف، وتبدّل السلوك يكون في حالة أزمة عاطفية أو في حالة الشروع في عمل غير مشروع ضد دولة أيبوط وضد زعيمها الديجم. والسارد لا يشكو من أزمة عاطفية، وله حبيبة رائعة تدل على ذوقه الراقي في الجمال، ويبقى أنه متهم بالشروع في عمل مريب إلى أن تثبت براءته؟
وللتأكد من براءته، عيّن الرجل المضغوط مندوباً عنه يأخذ صاحبنا في طواف إلى جميع مخافر الشرطة المنتشرة في أنحاء أيبوط، ويتمّ له في جميع المخافر عرض قانوني للبث فيما إن كان مطلوباً في إحداها أم لا، وإذا لم يكن مطلوباً في أيّ منها فهو حرّ شريف كما ادعى لنفسه؟
ومن مخفر إلى مخفر، ومن حيّ إلى حيّ، بدأ السارد يحصل على شهادات براءته: (3، 7، 23، 39، 40)، ومع هذا الرقم الأخير سوف يترك السارد والمندوب العاصمة ليطوفا بشتى المخافر المنتشرة فوق أراضي أيبوط المترامية. وفي محطّة العاصمة سيلاحظ السارد أزواجاً كثيرة من الرجال وأزواجاً كثيرة من النساء، وهي أزواج تشبه الزوج الذي يشكّله هو والمندوب، أي أن كلّ زوج إلا ويتكون من متهم أو متهمة ومندوب أو مندوبة، والسارد إذاً ليس الوحيد في هذه الحالة؟
في المخفر الأربعين سيعرض على كلاب أعجمية، فإن أفتت جميع الكلاب بأنه بريء انصرف إلى حاله؟ بعد أن حصل على براءته من الكلاب؟ انصرف والمندوب في اتّجاه مخافر أخرى، وفي الطريق إلى محطة القطار مرّا بمدن صغيرة وأحياء فقيرة، وصادفا عدداً من المتسكّعين والمتسوّلين والأطفال الحفاة ... ومن القطار تراءت له حبيبته في القطار المضاد وقد فقدت جمالها وروعة بهائها، أتكون هي الأخرى متهمة وتقوم بالطواف

ملامح قصصية

الذات، المدينة والعالم

ينتمي مجيد طوبيا إلى جيل الستينيات الذي سعى أدباؤه، بفعل إتاحة وسائل النشر الصحافي لنصوصهم، إلى تأسيس موجة جديدة في القصّة المصرية على غرار ما أتى به رواد ثلاث موجات سابقة؛ محمود تيمور في الموجة الأولى، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقي في الثانية، ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في الثالثة. ليدخل طوبيا ورفاقه في اختبار وتحدٍّ من أجل تجديد دماء النوع القصصي بمواكبة التحوُّلات السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت.

لمجيد طوبيا في كتابة «القصّة» مشروع مهم وتجربة ثرية، تشكَّلت ملامحها الفنّيّة منذ قصّته «فوستوك يصل إلى القمر» التي كانت عنواناً لمجموعته الأولى الصادرة سنة 1967. وقد استطاع طوبيا من خلال هذه القصّة، التي نشرها له يحيى حقي في مجلّة «المجلة»، أن يشكِّل لتجربته هويّة جمالية تأكّدت من خلال مجموعاته التالية: خمس جرائد لم تقرأ (1970)، الأيام التالية (1972)، الوليف (1978)، الحادثة التي جرت (1987).

انطلاقاً من رؤية فلسفية وحضارية تشتبك قصص مجيد طوبيا بأحداث العصر الكبرى. وعبر هذا الاشتباك يستوعب خطابه السردي التحوّلات الفارقة في حياة الإنسان. على سبيل المثال؛ كانت جهود التقدُّم العلمي في ارتياد الفضاء ومنها الوصول إلى سطح القمر حدثاً جليلاً وفارقاً في ستينيات القرن العشرين، صوره طوبيا في قصّة «فوستوك يصل إلى القمر»:

(«إلى القمر بالسلامة يا فوستوك»

وقف السائق يقرؤها مكتوبة على مؤخِّرة السيارة.. ربَّما المرّة المئة في خلال اليومين الأخيرين. ويبتسم لنفسه في زهو.. كان صاحب السيارة يريد أن يكتب مكانها عبارة أخرى.. «يا خفي الألطاف نجّنا ممّا نخاف».. وإزاء تمسّك السائق بجملته.. قنع بأن تنزوي عبارته على باب السيارة حيث هي مكتوبة الآن.. وترك المؤخِّرة بطولها وعرضها لسائقه يكتب عليها ما بدا له.. فكتب جملته السابقة.. ورسم أعلاها صاروخاً صغيراً في طريقه إلى قمر رسم على هيئة وجه إنسان يطل باسماً في سعادة من خلال زهور جميلة زاهية تحيط به).



تجسِّد هذه القصّة الجدل بين خطابين، الأوّل خطاب صاحب السيارة الذي يبدو محافظاً ومؤثراً السلامة في الشعار الذي كان يفضِّل وضعه على مؤخِّرة السيارة: «يا خفي الألطاف نجّنا ممّا نخاف» الذي يمثِّل وعياً شعبويّاً تقليديّاً، وهو كذلك وعي البورجوازية الصغيرة التي تتجنب المخاطرة، في مقابل الجملة المارقة التي أصرّ السائق وضعها على مؤخِّرة السيارة: «إلى القمر بالسلامة يا فوستوك» وهو الخطاب الذي يمثِّل روح التطلّع والمغامرة والرغبة في الانفتاح على المجهول والتطلّع على الغريب والمختلف، كما يربط السائق في رسمه بين الصاروخ الصغير الصاعد في طريقه إلى القمر الذي يرسمه على هيئة وجه إنسان كإشارة إلى التطلّع لوجود إنساني جديد في بقعة جديدة من الكون، وكأنّ ثمّة حسّاً وثاباً ووعيّاً رومانسيّاً يمازج الجموح الإنساني لارتياد المجهول، وكأنَّ ثمّة جدلاً ما بين ثقافة مترسبة كما في الوعي المحافظ لمالك السيارة وثقافة أخرى بازغة، متطلِّعة إلى الجديد ومتسلِّحة بروح المغامرة.

...

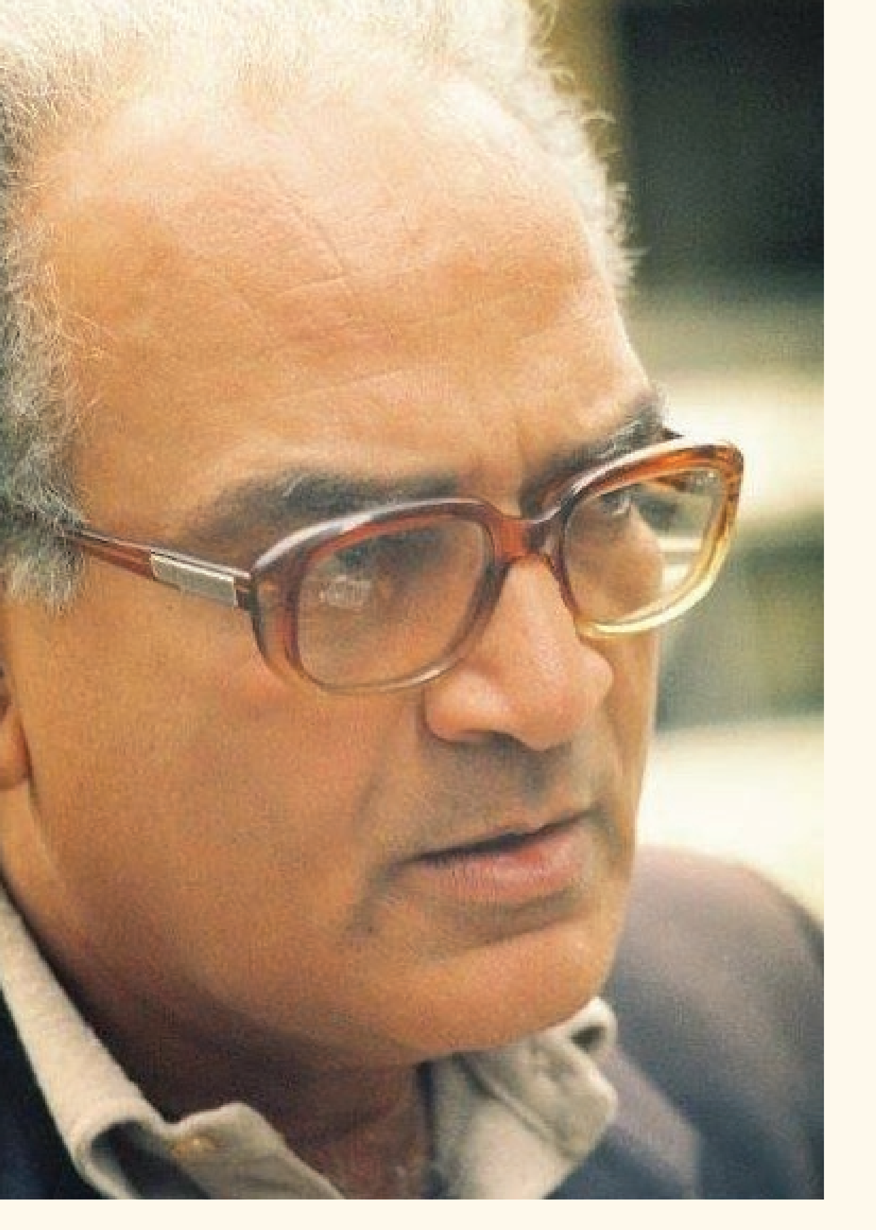
اتجه جانب من الخطاب القصصي لمجيد طوبيا نحو نقد حروب العالم المستمرة. ففي قصّة «الوجه الآخر» التي يبرز من خلالها تأثُّر بطلها بمتابعة أخبار الحروب عبر التليفزيون، نقرأ:

(«صراع حتى الموت بين نصفي دولة أوروبية».. هابيل لماذا تقتل أخاك قابيل؟!..

«احتمال نشوب حرب ذرية عالمية».. «إعصار يجتاح استراليا».. «تفجير قنبلة جديدة تحت الأرض».. نجازاكي أين ذهبت أختك هيروشيما؟!

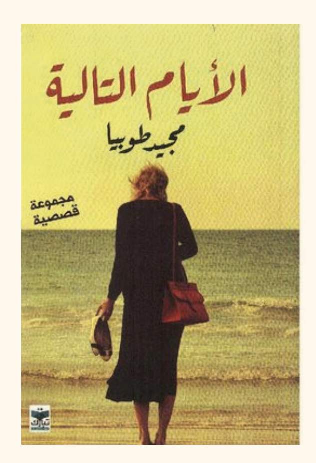
وينهض ثائراً.. أين الأنباء الطيبة؟!)

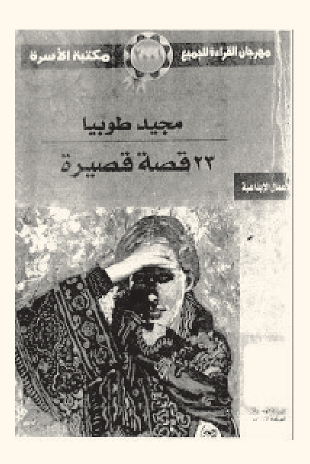
وفي القصّة يعتمد مجيد طوبيا تقنية «الكولاج» بإيراد مقتطفات مقتطعة من عناوين الأخبار التليفزيونية لتبدو











كطرقات صادمة بتدافعها على الوعي تكثِّف المأساة الإنسانية والمأزق الوجودي الذي بلغ ذورته، حيث الصراع بين شطري ألمانيا الغربي والشرقي ليرد بطل القصّة بتساؤل يُشَعِّر الحالة ويتمثّل جذور الصراع الإنساني منذ أزلية التاريخ كما في قصّة (هابيل وقابيل)، وكأنّ الوعي في تشبيه ضمني يعيد قراءة الراهن في ضوء التاريخي. ثم يرد بطل القصّة على نبأ الاختبارات باستعادة تاريخ المأساة النووية الكبرى في الحرب العالمية الثانية بضرب الولايات المتَّحدة الأميركية لهيروشيما ونجازاكي المدينتين اليابانيتين، فتبدو الذات في حالة تساؤل وجودي حائر إزاء ما تعاين من أحداث مدمرة وأخطار مفنية للبشرية...

...

في قصص مجيد طوبيا تحضر كثيراً صورة الذات المغتربة التي تواجه ضغوطات العالم المادية والنفسية كما هو حال بطل قصّة «خمس جرائد لم تُقرأ» التي يُقدِّم فيها صورة الريفي النازح إلى المدينة والمركز، العاصمة، «القاهرة». ففي إحساس مضمر بتغول المدينة وقدرتها على التهام الأشخاص، يُساكن الذات شعور بالهشاشة والضعف، كما تتبدى حساسية الذات إزاء مدينة تُمثِّل نمطاً ثقافياً واجتماعياً مغايراً لنمط الريف أو الأقاليم البعيدة عن ضجيج المدينة. وفي صورة مثل هذا التناقض يتشكَّل الخطاب القصصي عند مجيد طوبيا بأسلوب ساخر يتجلَّى في المبالغة التهكمية التي تعكس شعوراً بعبثية الأوضاع من ناحية وعجز الذات عن تعديلها من ناحية أخرى، فتتعالى عليها وتحاول أن تتجاوزها بالسخرية. نقرأ في قصّة «خمس جرائد لم تُقرأ»:

(صعدتُ فوق برج القاهرة. وقفتُ فوقه ساعات طويلة. عقدتُ مقارنة بين حجمي وحجم المدينة. تأمَّلتُ العمارات العالية، وشاهدت الناس مهرولين، آكلين وقوفاً، ولما قالت البدينة لزوجها إنني أنام كالموتى؛ انتقلتُ إلى لوكاندة في شارع كلوت بك لرخص سعرها، ومنذ اللحظة الأولى حدث أمر غريب: إذ اتسعت أذني وكبرت، وجاء العمّال ومدوا شريط الترام داخلها فسارت العربات: بأجراسها، بصرير عجلاتها، بشتائم سائقيها لسائقي عربات الكارُّو، وبخناقات الكمساري مع الراكبين، وظلّت هذه الترامات تدخل أفواجاً إلى داخل رأسي!! تدخل ولا تعود. علقت لافتة خارج أذني مكتوب عليها: ممنوع الدخول، ولكن ذلك لم ينفع. وأحياناً كثيرة كانت أسلاك الكهرباء تتماسُّ؛ فتحدث شرارة وفرقعة صاعقة داخل رأسي!! فنقلتُ وضع السرير ونمتُ، بحيث كانت أذني اليُمنَى جهة الشارع؛ ذلك لأنّها ثقيلة السمع). ■ **رضا عطية** (مصر)

جيمس وود:

فنّ المراجعة النقديّة

رغم تقليص الصحف والمجلّات للأقسام الخاصّة بمراجعات الكتب، وغياب اهتمام كثير منها بهذا النوع من الكتابة الذي كان يتصدَّر ملاحقها وحتى صفحاتها اليوميّة في غابِر الأيام، فقد ظلّت بعض الصحف والمجلات البريطانيّة والأميركيّة تهتم بنشر مراجعات مطوَّلة للكتب، كما هو حال مجلّة «لندن ريفيو أوف بوكس»، و«نيويورك ريفيو أوف بوكس» اللتين أشرت إليهما في المقالة السابقة. على صفحات هاتين المجلّتين المُتخصّصتين في مراجعات الكتب، وكذلك على صفحات صحيفة «الغارديان» البريطانيّة، ومجلّة نيويوركر الأميركيّة، برز اسم الناقد البريطانيّ «جيمس وود James Wood»، الذي يُنظَر إليه بوصفه واحداً من ألمع مراجعي الكتب في عصرنا...



فخري صالح

(الأردن)

في مقالتي السابقة سعيت إلى لفت الانتباه إلى جنس أدبيّ يبدو شبه غائب في الكتابة المُعاصِرة، أو أنه على الأقلّ لم يعد يستأثر بالاهتمام الكبير الذي كان يحوزه، والمكانة النقديّة التي احتلها في النقد المُعاصِر، خصوصاً في العالم الأنجلوساكسوني، وفي الثقافة الأوروبيّة عامّة. كانت المراجعات الأدبيّة جزءاً من تحوُّلات النقد الأدبيّ في النصف الأوّل من القرن العشرين، كما أنها جذبت عدداً من كبار النُقَّاد، الذين كان بعضهم يعمل خارج المؤسَّسة الأكاديمية، وبعضهم الآخر يعمل ضمن تلك المؤسَّسة، للمساهمة في كتابة مراجعات للكتب الصادرة حديثاً. وقد قرَّبت تلك المراجعات الأدب الحديث والمُعاصِر إلى الناس، وشكَّلت حلقة وصل بين المؤسَّسة الأكاديميّة والجمهور العام من قرَّاء الصحف. ويمكن القول إن أولئك النُقَّاد الذين كانوا يكتبون تلك المُراجعات في الصحف والمجلّات البريطانيّة والأميركيّة، نالوا من الشهرة أكثر بكثير ممّا ناله الأكاديميّون الذين اكتفوا بالبقاء خلف أسوار الجامعة يكتبون أبحاثاً شديدة التّخصُّص لا يقرؤها إلّا عددٌ محدودٌ من المُهتمين. لكن رغم تقليص الصحف والمجلّات للأقسام الخاصّة بمراجعات الكتب، وغياب اهتمام كثير منها بهذا النوع من الكتابة الذي كان يتصدَّر ملاحقها وحتى صفحاتها اليومية في غابِر الأيام، فقد ظلّت بعض الصحف والمجلّات البريطانيّة والأميركيّة تهتم بنشر مراجعات مطوَّلة للكتب، كما هو حال مجلّة «لندن ريفيو أوف بوكس»، و«نيويورك ريفيو أوف بوكس» اللتين أشرت إليهما في المقالة السابقة. على صفحات هاتين المجلّتين المُتخصّصتين في مراجعات الكتب، وكذلك على صفحات صحيفة «الغارديان البريطانيّة»، ومجلّة «نيويوركر» الأميركيّة، برز اسم الناقد البريطانيّ «جيمس وود James Wood»، الذي يُنظَر إليه بوصفه واحداً من ألمع مراجعي الكتب في عصرنا، وأكثرهم مقروئية، وأقربهم في نقده إلى مرحلة من مراحل تطوُّر النقد الأنجلوساكسوني الذي يهتم بتحليل النصّ والقراءة المُتفحصة السابرة للعمل الأدبيّ، والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والمسائل الجمالية التي تهملها العديد من تيارات النظريّة الأدبيّة المُعاصِرة، مركِّزةً بصورةٍ أساسيّة على الشروط السياسيّة والأيديولوجيّة والثقافيّة التي جعلت النصّ ممكناً. وبغضّ النظر عن النقد الموجَّه إلى جيمس وود، من قِبل تيارات النقد الثقافيّ وما بعد الكولونيالي والنسوي، بوصفه ناقداً من طراز عتيق يهتم بجماليات النصّ على حساب شروطه الأيديولوجيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، فقد احتلّ الناقد الإنجليزيّ، الذي يعيش في أميركا هذه الأيام ويعمل أستاذاً لـ«الممارسة النقديّة - Practice of Criticism» في جامعة «هارفارد» الأميركيّة، مكانة رفيعة في المشهد الأدبيّ في أميركا. ولم يَحُل دون صعود نجمه سيطرةُ تيارات النظريّة، التي تهمل الجماليّات لصالح دراسة آليات الهيمنة والتمييز والسعي إلى قراءة ميراث الاستعمار وجرحه في وعي المُستَعمَرين، وكذلك قراءة التمييز ضد النساء في الآداب الغربية المُعاصِرة.

بدأ جيمس وود (مواليد 1965) الكتابة وهو في العشرينات من العمر في صحيفة «الغارديان» البريطانية، وأصبح ناقدها الأوّل، ثم انتقل بعدها ليصبح مُحرِّراً رئيسيَّاً في مجلّة «نيو ريبَبْلِك New Republic» الأميركيّة، وهو الآن يعمل في هيئة تحرير مجلّة «نيويوركر»، إضافة إلى عمله أستاذاً

في «هارفارد». ومع أنه أصدر روايتين، إلّا أن شهرته وإسهامه الحقيقيّ يصدران من مراجعاته النقديّة ومقالاته المطوَّلة التي ينشرها عن الكتب والمُؤلِّفين، خصوصاً الروائيين منهم، ممَّنْ ينتمون إلى العصور السابقة، أو أولئك المُعاصِرين لنا. كما أن الكتب التي نشرها «وود» تضمّ في مجملها مراجعاته النقديّة التي نشرها في الصحف ومجلّات مراجعات الكتب. ويبدو أن اكتفاءه بهذا النشاط، وعدم انغماسه في المؤسّسة الأكاديميّة، أو انقطاعه لكتابة دراسات يغلب عليها الطابع الأكاديميّ النظريّ، تنبع مما أعدَّ نفسه له منذ الصبا. لقد أراد، كما يُشير في مقابلات أُجريت معه، أن يكون مراجع كتب يكتب عن الروائيين الذين يحبهم، ويجلُّهم، ويرى فيهم تأوُّج فنّ الرواية وصعودها كشكلٍ أدبيّ. وهو، انطلاقاً من هذا الشغف، يقرأ الرواية بعين ناقدٍ يعمل على الكشف عن سرِّ الكتابة الروائية، وكأنه يرقد تحت جلد مبدعها ليرى كيف تشكَّل ذلك العالم الروائيّ وتحوَّلت تفاصيله وشخصيّاته وتقنياته إلى كونٍ أشبه بالواقع. وليس غريباً، إذاً، أن يكون روائيُّه المُفضَّل هو الكاتب الفرنسيّ غوستاف فلوبير (الذي يعثر في عمله على كلّ شيء أنجزته الرواية الحديثة)، وأن يمقت العديد من روائيي ما بعد الحداثة.

في كتاب جيمس وود «كيف تعمل الرواية How Fiction Works»، الصادر عام 2008، نصٌّ نقديٌّ لافت يشرح أسرار الصُنع الروائيّ ومفاصله الجوهرية دون أن يلجأ إلى لغةٍ نظريّة مُعقَّدة. النظريّة موجودة هناك في ثنايا الاستعراض الثري بالمعرفة للروايات والشخصيات وأشتات اللُّغات والأساليب والتقنيات التي يسلّط الضوء عليها هذا الناقدُ الواسع المعرفة والاطلاع على الرواية الغربيّة. وهو في هذا الكتاب روائيٌّ في ثياب ناقد، ولذلك يُفضِّل نوعاً من الدمج بين تأمُّلات الروائيّ والتفحُّص السابر للنصوص. كما أنه يُقيم حواراً غير مباشر مع ناقدين أساسيين عارفين بأسرار الصنع الروائيّ، هما الناقد الشكلاني الروسيّ فكتور شكلوفسكي والناقد البنيوي وما بعد البنيوي الفرنسيّ «رولان بارت»، لأنهما، بسبب اهتمامهما بالشكل، يصنعان صنيع الروائيين الذين يعنون بالأسلوب والكلمات والاستعارات والصور. يركِّز وود، انطلاقاً من هذا التأثير، على فنّ الحكي والتفاصيل (التي تجعل عملاً روائيّاً يتفرَّد عن عملٍ روائيٍّ آخر)، والشخصيّة، وأنواع اللّغات، والحوار، والأسلوب الحُر غير المباشر، مستنتجاً، من تركيزه على عمل غوستاف فلوبير، أن تطوُّر الرواية يتمثَّل في الحقيقة في تطوُّر هذه التقنية السردية، على مدار تاريخ الكتابة الروائية، بدءاً من «دون كيخوته» للروائيّ الإسبانيّ العظيم ميغيل دي سيرفانتيس.

في «كيف تعمل الرواية» نعثر على حشدٍ كبير من الروائيين عبر ما يربو على أربعة قرون من الرواية: سيرفانتيس، دانييل ديفو، هنري فيلدنغ، دينيس ديدرو، جين أوستن، ستندال، بلزاك، ديكنز، فلوبير، تولستوي، دستويفسكي، هنري جيمس، موباسان، تشيخوف، توماس مان، جوزيف كونراد، مارسيل بروست، جيمس جويس، فيرجينيا وولف، إيفلين وو، نابوكوف، تشيزاري بافيسي، صول بيللو، في. إس. نايبول، جون أبدايك، توماس بينشون، خوسيه ساراماغو، فيليب روث، كازو إيشيغورو، إيان ماك إيوان، جي. إم. كويتسي، ديفيد فوستر، والاس، وآخرين.

في كتب وود الأخرى: الأرض المُحطمة: مقالات عن الأدب والإيمان: «The Broken Estate Essays on Literature and Belief» (1999)، «الذات غير المسؤولة: عن الضحك والرواية - The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel» (2004)، وأخيراً: «ملاحظات جادَّة: مقالات مختارة (1997- 2019) Serious Noticing: Selected Essays» (2020)، نعثر على الجدية نفسها، وملاحقة التفاصيل، والتعليقات الذَّكيّة التي تقترب من صميم عمل الروائي، والملاحظات التي تضيء الإبداع الروائيّ، وتجعل القارئ يرى ذلك العمل بعيني الناقد. بهذا المعنى يكفُّ العمل النقديّ عن كونه عملاً ثانويّاً، مجرَّد تعليق على الأعمال الأدبيّة، ليصبح جنساً أدبيّاً في حَدِّ ذاته.

إرنيستو كاردينال

شاعر الثورة السندينية

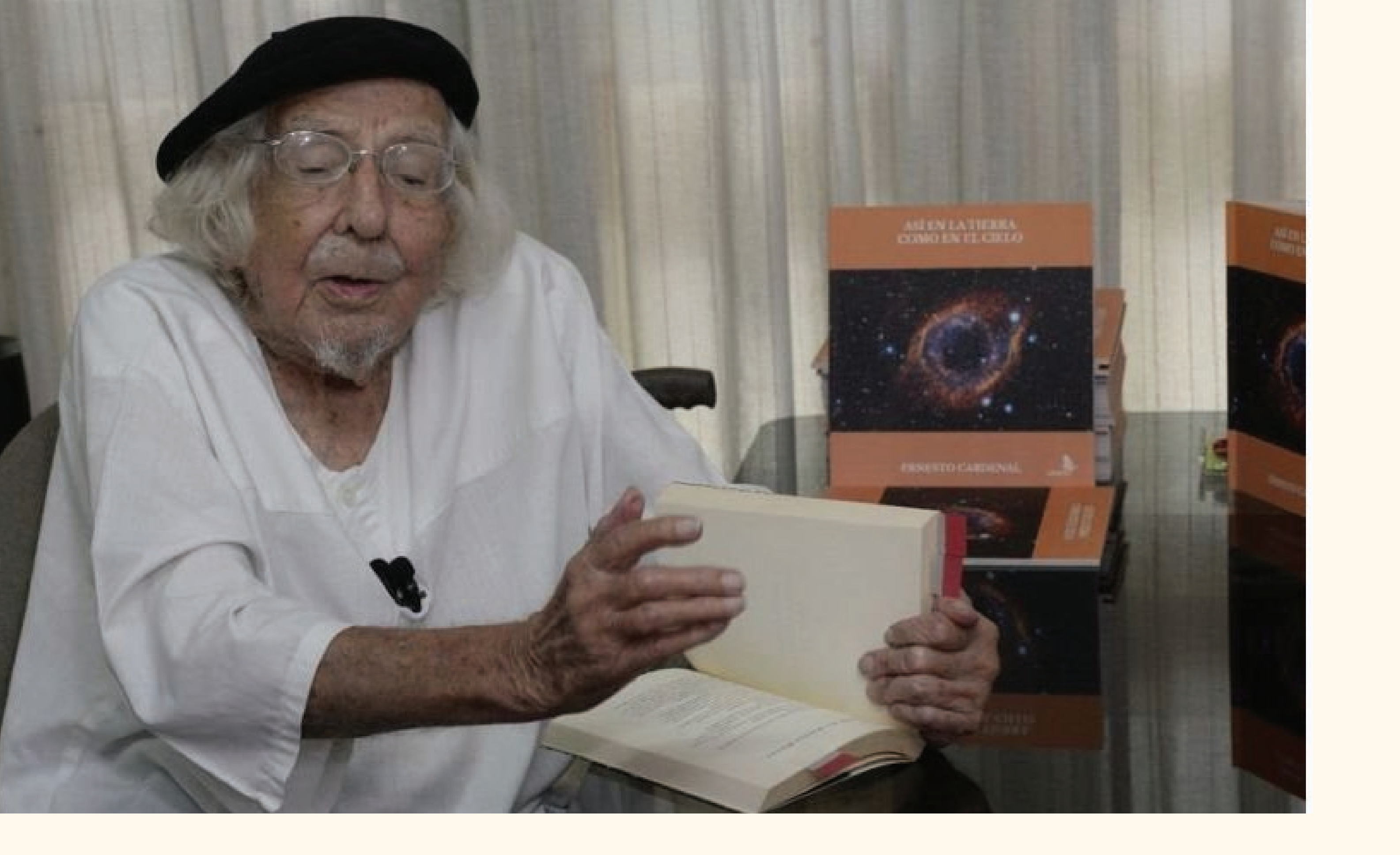
في بداية مارس/آذار من هذه السنة رحل شاعر نيكاراغوا الأوّل إرنيستو كاردينال عن عالمنا عن عمر ناهز 95 عاماً، بعدما «أمضى أكثر من عام كامل من الأمراض والعلاجات في المستشفيات لم يتوقَّف أبداً خلالها عن كتابة الشعر ونشره» كما جاء في تصريح الكاتبة لوث مارينا أكوستا مساعدة كاردينال. وما بين الدموع والأحاديث الحزينة تجمع الناس ليودّعوا شاعر الثورة السندينية الذي كانت أشعاره الملتهبة والعميقة تتردَّد على الأفواه، ملهمة حماس شعب. رحل الشاعر وهو يقف في المواجهة ضد الطغاة جارحاً مثل شوكة في الحلق أعداء شعبه، فنال احترام العدو قبل الصديق، فقد أشار بيان الرئاسة الموقَّع من طرف دانييل أورتيغا وزوجته روساريو موريو: «إننا نعترف بإسهاماته في نضال الشعب النيكاراغوي، كما أننا نعترف أيضاً بجميع مزاياه الثقافية والفنِّيّة والأدبية، وبشعره الاستثنائي».

ولد إرنيستو كاردينال في غرناطة (نيكاراغوا) في 20 يناير/كانون الثاني 1925. وهو الوريث لتقاليد شعرية عريقة مع شعراء بارزين مثل: روبين داريو، كارلوس مارتينيث ريباس، بابلو أنطونيو كوادرا، كلاريبيل أليغريا، فرانسيسكو دي أسيس فرنانديث وجيوكندا بيلي...

درس كاردينال الأدب والفلسفة في ماناغوا وفي المكسيك، وتابع دراسات أخرى في الولايات المتَّحدة وأوروبا. في سنة 1965، تمّت تسميته «كاهناً» وفيما بعد سيستقر في أرخبيل سولينتينامي الواقع في بحيرة نيكاراغوا العظمى، حيث سيؤسّس مجتمعاً من الصيادين والفنَّانين البدائيين، وهو مجتمع سيصبح مشهوراً عالمياً. هناك سوف يكتب الشاعر كتابه الشهير «إنجيل سولينتينامي». ويعتبر هذا الأرخبيل محج أتباع الشاعر المخلصين. وقد كان إرنستو كاردينال يقضي عطلته في تلك الجزر، حيث كان يقرأ أعمال روبين داريو الكاملة، ويكتب أشعاره أو يترأس قداس عيد الفصح في كنيسة القرية الصغيرة التي ستصير أحد المعاقل الأساسية المعارضة لنظام سوموزا. من هنالك سيُطرد كاردينال ومجتمعه الصغير، من طرف حرس سوموزا الذي اجتاح الجزر الصغيرة، وهاجم ودمَّر كلّ ما شيّده الفلّاحون والصيادون والفنَّانون المتحلّقون حول الشاعر... سيغادر كاردينال ليتحوَّل إلى لسان ناطق باسم الثورة السندينية في المحافل السياسية وفي المهرجانات الشعرية، بحيث سيلقي قصائده في كلّ من سنتياغو بالشيلي وبسان خوسيه بكوستاريكا وبالعديد من البلدان الأوروبية وغير الأوروبية، هكذا ستتردَّد على الأسماع قصائد ملتهبة بحمى الثورة، مثل قصيدة: «سماء مفتوحة» أو «سوموزا يزيح الستار عن تمثال سوموزا في ملعب سوموزا»... وكان الشاعر يدعم بشعره الحماسي السندينيين من خلال زياراته لجبهات القتال، وبإيصال صوت الثائرين في وطنه إلى باقي العالم فاضحاً تجاوزات دكتاتورية سوموزا وفسادها، وانتهاكاتها الجسيمة لحقوق الإنسان. وبعد انتصار الثورة وسقوط النظام العسكري السابق ورموزه تحمّل إرنيستو كاردينال مسؤولية وزارة الثقافة (1979 - 1987) في الحكومة السندينية لدانييل أورتيغا الأولى، وهو ما أجَّج غضب الفاتكان عليه باعتباره «كاهناً»، وجعل البابا يوحنا بولس الثاني يبعده سنة 1984 بالقانون الكنسي، لكن كاردينال واصل مشروعه التنويري ضمن حكومة نيكاراغوا الحرّة، إلى آخر محطَّاته.

ترجمت أشعار إيرنستو كاردينال إلى عدّة لغات نذكر من هذه الأعمال: «ساعة الصفر»، «إنجيل سولينتينامي»، «صلاة مارلين مونرو وقصائد أخرى»، «أهجيات»، «مزامير» و«هكذا في الأرض مثلما في السماء». وفي السيرة الذاتية ترجمت له: «حياة ضائعة»، «سنوات غرناطة»، «الثورة الضائعة» إلى أكثر من 20 لغة.

سنة 2018 بادرت مجموعة من المؤسَّسات الثقافية وشخصيات من عالم الفنّ والآداب والسياسة من أجل ترشيح الشاعر لجائزة نوبل للآداب، وكان الرئيس السابق للأوروغواي، بيبي موخيكا على رأس المروّجين لملف ترشيح إيرنستو كاردينال، فضلاً عن تبني مهرجان ميلانو الدولي للشعر للملف من خلال مديره ميلتون فيرنانديث، وكانت اللجنة الداعمة تتكوَّن من الطبيب جيوسيبي ماسيرا، والشاعر غيدو أولداني، والصحافية أندريا سيمليتسي، لكن هذا الترشيح تلاشى مع الفضيحة التي رافقت نوبل كمؤسَّسة، وكان كاردينال قد اقتُرِح من قبل رسمياً لجائزة نوبل عام 2010 من طرف الجمعية العامّة للمؤلِّفين والناشرين في إسبانيا، لكن الشاعر النيكاراغوي في تلك المناسبة أخبر وسائل الإعلام أن الجائزة لا تهمه. والواقع أن كاردينال ليس من الشعراء الذين يحتفون كثيراً بالجوائز الشعرية ويترصَّدونها، ومع ذلك فقد استلم من قبل على الأقلّ جائزتين شعريتين مهمّتين هما: جائزة بابلو نيرودا سنة 2009، وجائزة الملكة صوفيا للشعر الإيبيروأميركي سنة 2012، وإبّان ترشيحه الأوّل لجائزة نوبل، كان الشعراء المشاركون في المهرجان الدولي السادس للشعر بغرناطة (2010) على لسان الشاعر الإسباني دانيال رودريغيث مويا، قد أقرّوا بقيمة الشاعر إيرنستو كاردينال باعتباره واحداً من أعظم الشعراء في أميركا اللاتينية وفي العالم، وهذه حقيقة لا يجادل فيها أحد لأن أميركا اللاتينية عرفت خلال تاريخها الحديث شاعرين أساسين، هما روبين داريو وبابلو نيرودا، اللذان عملا على ترسيخ قالب معياري للقصيدة الحديثة لم يستطع أي شاعر أن يزحزحه بعدهما قبل نيكانور بارا وإيرنستو كاردينال. ■ تقديم وترجمة: **خالد الريسوني** (المغرب)



مختارات شعرية

(إرنستو كاردينال)

هنا كان يعبرُ على قدميه في هذه الشوارع،
بلا عمل أو منصب وبلا مال.
وحدهم الشعراء والغاضبون...
عرفوا أشعاره.

لم يكن أبداً في الخارج.
كان سجيناً.
والآن قد مات.
وليس له أي نصب تذكاري ...
لكن
تذكروه لمَّا تكون لديكم جسور خرسانية،
عنفات ضخ مة، وجرارات، وحظائر من فضة،
وحكومات جيّدة.

لأنه صَفَّى في قصَائدِهِ لغَة شعْبِهِ،
التي في يومٍ ما سوفَ تُكتَبُ بها اتفاقياتُ التجارةِ،
الدُّستورُ، ورسائلُ الحُبِّ،
والمراسيمُ.

سوموزا يزيح الستار عن تمثال سوموزا في ملعب سوموزا

ليس أنني أعتقد أن الشعبَ أقامَ لي هذا التمثالَ
لأنني أعرف أفضل منكم أنني أصدرت الأمرَ بذلك بنفسي.
ولا أنني أدعي أن أنتقل عبرها إلى الأجيال القادمة
لأنني أعرفُ أن الشعب سوف يهدمُها ذات يوم.
ولا أنني كنتُ أرغبُ أن أرفعَ ذاتي منتصبا في الحياة
لأني لحظة سأموتُ لن ترفعوني: أنتم
لكنِّي نصبتُ هذا التمثال لأنني أعلم أنكم تكرهونه

الحرس الوطني يمضي بحثاً عن رجل.
رجل ينتظر هذه الليلة أن يصل إلى الحدود.
اسم ذلك الرجل غير معروف.
ثمّة رجال عديدون مدفونون
في خندق.
عددُ واسمُ هؤلاء الرجال ليس
معروفاً.
ولا يُعرفُ مكان ولا عدد
الخنادق.
الحرس الوطني يمضي بحثاً
عن رجل.
رجل ينتظر هذه الليلة أن يغادر
نيكاراغوا.

هكذا في الأرضِ كما في السَّماءِ
(مقطع)

كُلُّ ما خُلِق مِنَ الإلَهِ
مَعَنَا يَعُودُ إلى الإلَهِ
الكُلُّ مَولودٌ مِنْ اثْنَيْنِ
مَخْلُوقٌ مِنَ الحُبِّ
لَيْسَتِ النُّجُومُ فِي الأعْلَى
هِيَ ذَرَّاتٌ مِثْلَنَا
نَحْنُ المُوَلَّدُون مِنْ غُبَارِ النُّجُومِ
ومِنْ ذاكَ الغُبَارِ هِيَ أيْضاً
مَلايينُ النُّجُومِ مُدْرِكَةٌ
قَرابِينُهَا تَلْتَمِعُ خلالَ اللَّيْلِ كُلِّهِ
انفِجَارُ المُسْتَعِراتِ العُظْمَى
وَهِيَ تُعَلِّمُنَا كَيْفَ نَمُوتُ

الموتُ ضَرُوريٌّ لأجْلِ التَّطَوُّرِ
الجُرْثُومَةُ وهِيَ تنْقَسِمُ لا تَمُوتُ أبَداً
ولا تتطَوَّرُ
الزَّمَنُ فِي اتِّجاهٍ وَحِيدٍ
مِنَ المَاضِي السَّاخِنِ إلى الآتِي البَارِدِ
القَانُونُ الثَّانِي للدِّينَامِيَّةِ الحَرَارِيَّةِ
أنَّ كُلَّ شَيْءٍ يَجِبُ أنْ يَمُوتَ
غَرِيبٌ أنْ يَكُونَ ثَانِياً لِشَيْءٍ ما
قَانُونٌ أعْلَى سَمَّاهُ إدِينْغْتُون
انْبِعَاثُ المَوْتَى يَعْنِينِي
قَدْ جَعَلَ نَفْسَهُ مُتَضَامِناً مَعَ المَوْتَى
إنْ كَانَ قَادِراً عَلَى كُلِّ شَيْءٍ
ومَا أجْمَلَ أنْ يَكُونَ الكُلُّ قَادِراً
قادِراً ضِدَّ المَوْتِ

المَوْتُ حَقٌّ
لَكِنَّهُ ليسَ نِهَائِيّاً
لا يَمُوتُ كُلُّ شيْءٍ مَعَ المَوْتِ
أمَحْكُومُونَ بالتَّلاشِي الحَتْمِيِّ؟
وَهَلِ التَّلاشِي الكَامِلُ للكَوْنِ
هُوَ أنْ يَنْتَهِيَ الكُلُّ إلى عَدَمٍ؟
أمْ خُلِقَ لِكَيْ يَتِمَّ تَحْوِيلُهُ؟

الشَّمْسُ سَوفَ تُحْرِقُنَا
إنْ صَارَتِ احْمِرَاراً هائِلاً
وسَيَثِيرُ المَدْفُونونَ فِي الأرْضِ
دَفِيئِي الشَّمْسِ

وبعدئذٍ سَوْفَ تَصِيرُ صغِيرَةً
قَزَمَةً بَيْضَاءَ
ولا كَوْكَبَ سَيَكُونُ قابِلاً للسَّكَنِ
هَلْ سَنَسْتَطِيعُ الهُرُوبَ إلى المِرِّيخِ؟
وهُوَ ما يُمْكِنُ أن يَكُونَ مُجَرَّدَ تَأجيلٍ للنِّهَايَةِ

حَقّاً مَوْتُ الكَوْنِ
وقَدْ صَارَ بلا أرْضٍ وبلا شَمْسٍ وفَقَط
بَحْرٌ مِنْ نُجُومٍ مَيِّتَةٍ
بِدُونِ هِيدْرُوجِينٍ من أجْلِ نُجُومٍ أكثَر
كَوْنٌ بَارِدٌ فقط
مِنْ ثُقُوبٍ سَوْدَاءَ
ونُجُومٍ مَيِّتَةٍ
حينَ تَنْطَفِئُ نَجْمَةٌ
تغْرَقُ فِي ثُقْبٍ أسْوَدَ
وهِيَ أيْضاً نَجْمَةٌ سَوْدَاءُ

وَلَنْ تَكُونَ فَقَط نِهَايَةُ الشَّمْسِ
بَلْ أيضاً نِهَايَة كُلِّ الكَوْنِ
كلُّ شَيْءٍ بِبِدَايَةٍ لَهُ نِهَايَةٌ
كيفَ سَيَكُونُ الحَالُ بلا كَونٍ؟
هَلْ سَيَتأمَّلُ الإلهُ فِي هُدُوءٍ نِهَايَتَه؟
ويَكُونَ مَرَّةً أخْرَى المُتَوَحِّدَ الضَّجِرَ للأبَدِيَّةِ

لا
لنْ يُعِيدَ الكُلَّ إلى الفَرَاغِ الذي مِنْهُ أتى
سَوْفَ يَجْعَلُ خَلْقاً جَدِيداً قَالَ لنَا
عالَماً جَدِيداً بِدُونِ دَرَجَةِ تَعَادُلٍ حَرَارِيٍّ
لَيْسَ ذَاكَ الذي فيهِ كُلُّ شَيْءٍ يُسْتَنْفَدُ
مُتَحَرِّرُونَ مِنَ الزَّمَنِ ذلكَ الوَهْمُ
الذي قالَهُ أينشتاين
فِي الحَاضِرِ المُتَأبِّدِ
مُتَحَوِّلُونَ عَبْرَ الحُبِّ
إلى أنْ نَصِيرَ نَوْعاً جَدِيداً
فِي انتظارِ خَلْقٍ جَدِيدٍ

سَانْتا تيريسا دي ليزيو
مَاتَتْ بِغِوَايَةِ هَرْطَقَةٍ
لَكِنَّهَا هَزَمَتِ الغِوَايَةَ بِقَوْلِهَا
حَتَّى لَوْ لَمْ تَكُنْ مَوْجُوداً فَأنَا أحِبُّكَ.


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

مازن أكثم سليمان..

الشِّعر السُّوريّ في زمن الحرب

شاعر وناقد وأكاديمي سوري، حائز على دكتوراه في الدِّراسات الأدبيّة من جامعة دمشق (2015). بدأ بنشر الشِّعر والدِّراسات النَّقديّة منذُ العام (1999)، وله ديوانُ شِعرٍ صادرٍ عن «دار الفاضِل» بدمشق، في العام (2006) بعُنوان (قبلَ غزالة النَّوم)، وكتاب في الدِّراسات النَّقديّة صادرٌ عن «دار موزاييك» للدِّراسات والنَّشر في اسطنبول، بعنوان (حركيّة الشّاغِلات الكيانيّة). نال جائزة الطَّيِّب صالح العالَميّة للإبداع الكتابيّ، في دورتِها التّاسعة (2019)، في (مَجال الدِّراسات النَّقديّة) عن مَخطوط كتابه المُعَنْوَن بـ(انزياح أساليب الوجود في الكتابة الإبداعيّة بينَ مُطابَقات العولمة واختلافاتها). نشَرَ عشرات القصائد والنُّصوص والمَقالات والدِّراسات النَّقديّة والفكريّة..

في العام (2015) أطلَقَ مازن أكثم سليمان (بَياناً شِعريّاً) بعُنوان (الإعلانُ التَّخارُجيُّ)، كما أطلَقَ بَياناً (شِعريّاً/ نقديّاً) بعُنوان (الجدَل النِّسْيَاقيّ المضاعَف - الانتصاليّة/ البينشِعريّة) في العام (2018). ويُعدّ النّاقد الوحيد (حتّى الآن) الذي كَتَبَ سلسلة دراسات نقديَّة (نظَريَّة وتطبيقيَّة) عن مَوضوعة الثَّورة والحرب في الشِّعر السُّوريّ، فضلاً عن قصائِدِهِ ونُصوصِهِ ومَقالاتِهِ ودراساتِهِ الفكريّة المُتنوِّعة في هذا المِضمار.

نبدأ من كتابكَ النَّقديّ الجديد «حركيّة الشّاغلات الكيانيّة- مهيمنات شِعريّة في زمن الثَّورة والحرب في سوريّة (2011 - 2018)»، الذي صدر، حديثاً، عن «دار موزاييك» في إسطنبول، ويُعَدّ أوَّل كتاب نقديّ يعالج قضايا تتعلَّق بشعر الثَّورة والحرب. ما الأسس التي أسَّست عليها البحث؟

- تُمثِّلُ دراسات هذا الكتاب، التي كتبتُها في دمشق، ونشرْتُها خلالَ الأعوام المُمتدّة بينَ 2015 و2018، مَساراً من المَسارات الثَّقافيّة المُتعدِّدة التي عملْتُ عليها، والتي يتشابَكُ فيها مُستوى مُواكَبة أحداث الثَّورة السُّوريّة، والرَّبيع العربيّ، وتفحُّصِها، وتحليلِها، والتَّنظير لها، من جانب أوَّل، معَ مُستوى مَشاريعي العامّة الإبداعيّة/ الفنّيّة، والنَّقديّة، والفكريّة، بما هيَ خُطوط مُتراكِبة، مَعرفيّاً، من جانبٍ ثانٍ، إذ كانَ لابُدَّ لي مِن التَّصدِّي لمُغامَرة قراءة المُنجَز الثَّقافيّ السُّوريّ في حِقبة الثَّورة، لا سيّما ما يتعلَّقُ بالمُنجَز الشِّعريّ، على نحْوٍ خاصّ، وهيَ المَسألة التي نهَضَتْ لديَّ على بُعْدٍ تجريبيّ، على مُستوى النَّقد، تنظيراً وتطبيقاً، بما يتوازى ويتقاطَعُ -في آنٍ معاً- مع المُنتَج الشِّعريّ الذي كانَ ينتشِرُ ويَتنامى، مُواكِباً أحداث الثَّورة السُّورية، وتداعياتِها المُختلِفة، ومنها الحَرب طبعاً؛ لذلكَ، تبدو دراساتي لهذِهِ النُّصوص أشبه بمُحاوَلة إضاءة (بانوراميّة)، واكبَتِ اللَّحظةَ الشِّعريّة كما انفتحَتْ في تلكَ الحِقبة الثَّوريّة، إذ تكمن أهمّيّة قراءة الشِّعر السُّوريّ في هذِهِ الحِقبة -كما أعتقدُ- في التَّأسيس النَّقديّ الضَّروريّ تأريخيّاً؛ أي: ترتبطُ بأهمِّيّة تلمُّس الأبعاد (الفنِّيّة/ المَدرسيّة) لهذِهِ التَّجارِب الغزيرة جدّاً، بلا مُبالَغة، ومُحاوَلة وضْعِها في أُطُر مَفهوميّة قابلة للانتظام المَعرفيّ، نقديّاً، وقد سعيْتُ، في هذِهِ القِراءات، إلى مُحاوَلة القيام بعمليّة سَبر نصِّيّ واسِع، وتأصيليّ، لـ«حَرَكيّة الشّاغلات الكَيانيّة» في هذا الشِّعر، وإلى أنْ أُصنِّفَ التَّيّارات السّائدة فيه، وأؤرِّخَ -فنّيّاً- لاتّجاهاتها، مُفكِّكاً -قدْرَ المُستطاع- جُملة المَسارات، والمَرجعيات (المُهيمِنة) عليه، ومُقارِباً سِماتِهِ الرَّئيسة، بوصفِهِ حِقبةً قابلةً- من حيثُ المبدأ- للإحاطةِ المَنهجيّة، نقديّاً، والتَّبويب النَّظَري، فنِّيّاً وجَماليّاً، فضْلاً عن تلمُّس بعض المَلامِح التَّجريبيّة المُتشكِّلة فيه، بما يفتحُ الطَّريق عريضاً لمُحاوَلة استقراء آفاقِهِ المُستقبَليّة.



مازن أكثم▲

كيف يُقيِّم مازن أكثم سليمان المرحلة الشِّعريّة السُّوريّة في زمن الثّورة والحرب؟

- تُمثِّلُ مُعاصَرةُ الشُّعراء للتَّحوُّلات التّاريخيّة الكُبرى، وفي مُقدِّمتها الثّورات والحُروب، فرصةً نادرةً؛ كي يُقدِّموا شهاداتهم الشِّعريّة على عصرهم. فالشِّعرُ -في أحد مَفاهيمه الحَداثيّة- هوَ تعبيرٌ عن روح كُلِّ عصرٍ جديد، بلُغة مُغايِرة، وهُويّة فريدة، وجَمال مُختلف؛ لذلكَ، بقدر ما تبدو مُعاصَرةُ الشُّعراء للثّورة السُّوريّة، وتحوُّلاتها المفصليّة الكبيرة، حدَثاً شعريّاً عظيماً، على نحْوٍ خاصّ، تُشكِّلُ هذه المُعاصَرة مَأزقاً جَماليّاً، وفخّاً فنّيّاً بالِغَ الوُعورة، قد يُوقِعُ تخارُجَهُم الشِّعريّ فريسةَ المُباشَرة، أو الاستسهال، لا سيّما في ضَوء الإغواء العارم، والطُّغيان الشّديد الذي تُمارسُهُ اللّحظةُ الرّاهنةُ، بوَقائعها الضّاغطة على النُّصوص؛ لهذا، يحتاجُ الشّاعرُ السُّوريّ (الحقيقيّ/ الأصيل) إلى جُملة من الشُّروط المَعرفيّة، والفنّيّة، والتَّجريبيّة، كي يُنجِزَ حُضورَهُ الجَماليَّ، شِعريّاً، ومن ذلكَ أنْ يَمتلِئَ امتلاءً حيويّاً برُوح المَرحلة العابرة، من ناحية أولى، وبالزَّمن الكُلّيّ، من ناحية ثانية، وأنْ يتزوَّدَ تزوُّداً جمّاً بمَعرفة نَظريّة مُعمَّقة بالبُعد (التّأريخيّ- الفنّيّ) للشِّعر السُّوريّ، والشِّعر العالميّ، وتيّاراتهما المُختلفة في العُقود الأخيرة، على أقلّ تقدير؛ ليكونَ كلُّ ذلكَ أساساً صلباً للانطلاق نحْوَ مُجاوَزة، يُبذَلُ من أجلها كُلُّ غالٍ ونفيس، وهيَ الأُمور التي تضَعُ الشُّعراءَ (الحقيقيّينَ/ الأصيلينَ) في تحدٍّ عميق، بوصفهم مُطالَبينَ بأنْ ينفخوا الرُّوحَ (الوجوديّة/ اللُّغويّة) الأصيلة في الشِّعر، وأنْ يَبعثوهُ صافياً حُرّاً، وأنْ يَستنطقوا -جماليّاً- أيَّ جديد، وغائب، ومَجهول. وأظنُّ أنّ الشُّعراء الذين حقَّقوا هذه المُجاوَزة، في مرحلة شعر الثّورة والحرب، ما زالوا قليلي العدد، والأفضلُ أنْ أقولَ إنَّ هذه المُجاوَزة قد تحقَّقتْ في قصائد أو نصوص أو مقاطع بعينِها، لا في تجارب كاملة؛ لذلكَ ركّزتُ، في دراساتي، على النُّصوص التي وجدتُها مُقنِعةً، نسبيّاً؛ سعياً منّي إلى

مَوضوعة الثّورة والحَرب قد باتَتْ -عندَ جيلٍ كامِلٍ مِنَ الشُّعراء- تُشبِهُ المُوضة الشِّعريّة، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ لا اعتراضَ عليهِ، من حيثُ المَبدأ، غير أنَّ المَسألة أكثَر تعقيداً ممّا نظنُّ؛ ذلكَ أنّ تحوُّلَ هذِهِ المَوضوعة، عندَ كثير من الشُّعراء، إلى ما يُشبِهُ (القِناعَ الشِّعريّ)، قد غيَّبَ عدداً من القَضايا المَسكوت عنها

وضع معالم (حدسيّة/ كُلّيّة) لتيّار مُستقبليّ قابل للتَّشكُّل؛ فإذا كانَ من المُمكن الحديث عن وجود إرهاصات وتجارب تُبشِّر بحقبة شعريّة جديدة قادمة، فإنَّ المُهمّ الإشارة إلى أنّها لم تنضجْ حتّى الآن، ولم تتكشَّفْ سماتُها المُستقرّة، بعد.

ما الإشكاليّات الإبداعيّة التي ظهرت في شعر الثَّورة والحرب في سوريّة، كما تعتقد؟

- تبدو لي أنَّ أيّةَ مُقارَبة تحقيبيّة لشِعر الثَّورة والحَرب، في سُوريّة، مُطالَبةٌ، في العُمْق، بالحَذَر والتَّحذير، في آنٍ معاً، من التَّعامُل مع مَوضوع هذا الشِّعر على أنهُ (غرَضٌ شِعريّ سِحريّ)، يُدخِلُ القصيدةَ، تلقائيّاً، ما إنْ تكونَ مَكتوبةً تحتَ عُنوان الثَّورة والحَرب، إلى جنّة الشِّعريّة، والجَمال، والمُجاوَزة. وأعتقد أنّ مَوضوعة الثَّورة والحَرب قد باتَتْ -عندَ جيلٍ كامِلٍ مِنَ الشُّعراء- تُشبِهُ المُوضة الشِّعريّة، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ لا اعتراضَ عليه، من حيثُ المَبدأ، غير أنَّ المَسألة أكثَر تعقيداً ممّا نظنُّ؛ ذلكَ أنّ تحوُّلَ هذِهِ المَوضوعة، عندَ كثير من الشُّعراء، إلى ما يُشبِهُ (القِناعَ الشِّعريّ)، قد غيَّبَ عدداً من القَضايا المَسكوت عنها، أو -رُبّما- غير المُفكَّر فيها، على أقلّ تقدير! ليسَ من المُبالَغة القول: إنَّ عدداً من شُعراء لحظتنا الرّاهنة قد وجدوا، في مَوضوع الحَرب، طوْقَ نَجاةٍ، يرأبونَ به -كما يَعتقدونَ- صُدوعَ ضعف ذخيرتهم المَعرفيّة، والنَّظريّة، ويُعوِّضونَ عن غياب مَشاريعهم ذات الخُصوصيّة والتَّفرُّد، لا سيّما أنَّ بعضاً من هؤلاء لم يكونوا -أصلاً- قد خرَجوا، قبل الثَّورة، من عباءات الآباء الشِّعريّينَ. يُضافُ إلى حُضور هذا الجانب، أنَّ بعض الشُّعراء أضْحوا يَتهرَّبونَ من اتّخاذ مَوقفٍ سياسيٍّ واضح، بإغراق قصائدِهم بمُفردات الحَرب اليوميّة، مُتفنِّنينَ في توجيه أبلَغ اللَّعنات نحْوَ قسوتها الأليمة، بما لا يُضيفُ -إلى حدٍّ كبير- فَرْقاً (نوعيّاً- فنّيّاً) على أيّ كلام اعتياديٍّ مُتداوَل قد يذمُّ قُبْحَ الحَرب. لعلَّ أمثال هؤلاء يُسوِّغونَ غيابَ المَوقف السِّياسيّ، بالحَديث عن شُموليّة المَوقف الإنسانيّ العامّ، وتَجنُّبهم مقتلَ أنْ تسقُطَ قصائدُهُم في المُباشَرَة السِّياسيّة، إلّا أنَّ أيّةَ مَعرفة بسيطة بالاختلاف الفنّيّ بينَ الشِّعر السِّياسيّ، وسياسة الشِّعر، تُعرّي دُفوعَهم المُتهافتة هذه، وتكشفُ انتقالَهُم من تَحاشي الوُقوع في مُباشَرَة ما، كما يدَّعُونَ، إلى الوُقوع في نمَط آخر من المُباشَرَة المُحاصَرَة بضغط الرّاهن، حيثُ يتحوَّلُ مُعجَمُهُم الحَربيّ إلى عدّة قصديّة مُسبَّقة، ومَجموعة مُنتقاة من الآليّات التِّقنيّة التِّكراريّة، التي يُحضِرُ بها هؤلاء الشُّعراء الحَربَ -وصْفيّاً- من الخارج، مُتمركزينَ عليها، في مُطابَقة تَخلو من بُلوغ أيّ كشْف يوميّ، أو رُؤيويّ مُغاير، وفي ظلّ غياب فادح للوُجود الجَماليّ، بما هوَ بُؤرة الدَّهشة، والتَّباعُد، والاختلاف، كما يُفترَضُ أنْ يكونَ.

كيفَ يُمكن تحقيق التَّوازن الشِّعريّ بين الموقف السِّياسيّ والموقف الفنِّيّ؟

- تحدَّثتُ، في غير مُناسَبة، عن إيجاد دلالات جديدة لمفهوم «الالتزام الشِّعريّ» الذي لا يعني في -رأيي، بتاتاً- تقديم خِطاب مُباشَر في القصيدة؛ فهذا وعيٌ تبسيطيٌّ يَنفي -حتْماً- شِعريَّتَها، وقد قالت العرب -قديماً- إنَّ أعذبَ الشِّعر أكذَبُهُ؛ لذلكَ، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ نسبةً لا يُستهانُ بها ممّا يُكتَبُ -الآنَ- تحتَ عُنوان شعر الثَّورة والحَرب، يغلبُ عليه، من حيثُ المَبدأ، الجانبُ التَّسجيليُّ الانطباعيُّ، الذي يَبقى -إلى حدٍّ بعيد- حبيسَ درجة الصِّفر في الكتابة، أو أسيرَ (صوت/ ضَجيج) التَّعبئة الخِطابيّة القاصر فنّيّاً، فضْلاً عن عجز

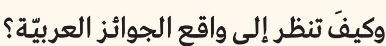
ما يهمُّ في هذِهَ المَرحلة الزّائِغة، هوَ أنْ تتجذّرَ تَجارِبُ شِعْرِ الثّورةِ والحَربَ في سُوريّة، وأنْ تتنقّى، وتَنضجَ -جَماليّاً- بمُرورَ الزَّمَن، وتَراكُمِ خِبْراتِ الدِّرْبَة، ومُكابَداتِ الفعل الفَنّيّ. ومَنَ المُفيد أنْ أتذكّرَ، في هذا السِّياق «أندريه جيد» الذي لم يكُنْ يهتَمُّ -كما كانَ يُردِّدُ- بأنْ يكونَ الشّاعرُ كبيراً، بقدْرِ ما يهمُّهُ أنْ يكونَ صافِياً..!

نسبةٍ لا بأسَ بها مِن القَصائدِ، عن تحقيقِ الانتقالِ المُجدي مِن التَّجربةِ الذّاتيّةِ الخاصّةِ، إلى التَّجربةِ الإنسانيّةِ العامّة. صحيحٌ أنَّ الثَّورات والحُروب تَجارِب عالميّة مُشتركة. لكنْ، ما الذي تُضيفُهُ قصيدةٌ لا تخرجُ عن مُحاكاةِ السَّطحِ الخارجيِّ للحدَث، من دون أنْ تتمكَّنَ من تحويلِ مادّةِ الحَربِ الأوّليّةِ، بوصفِها إقامةً في الحُضور، إلى فائضٍ مَعنًى، بوصفِهِ اختراقاً للغِياب؟!؛ وهوَ الأمرُ الذي يَتحقَّقُ بالتَّضافُرِ الوُجوديّ بينَ التَّجربة والتَّجريب، عبرَ مُكابَدَةٍ عميقة، بُؤرتُها جدَليّة الذّات والمَوضوع، ائتلافاً أو تنافراً، وهدفُها بلوغُ الخُصوصيّة الجَماليّة نصّيّاً؛ إذ من المُفترَض -نظريّاً، وفعليّاً- أنْ يَتولّدَ الحيِّزُ الفنِّيُّ، وأن ينمُوَ داخلَ النَّصّ، لا أنْ يكونَ سجيناً لما هو مُسَبَّق في العالَم الوقائعيّ، ذلكَ أنَّ إحدى قَواعِدِي النَّقديّة الأساسيّة -في اعتقادي- تقولُ: ليسَ المُهمّ -نسبيّاً- مَوضوع القصيدة؛ إنَّما الكيفيّة (الوُجوديّة/ التَّخييليّة) التي تنبسطُ بها أساليب وجود هذا المَوضوع في عالَم القصيدة التَّخارُجيّ، وكيفَ يَنبغي لهُ أنْ يَفتتحَ أُفقاً جَديداً، يَدعوهُ جادامير: «الزِّيادة في الوُجود»، ويَدعوهُ «ريكور» «شيءُ النَّصِّ غير المَحدود». إنَّ هذا العالَم الشِّعريّ الجَديد هوَ: ما يَسْمَحُ لمَفهوم «الالتزام» في الشِّعر ببلوغِ غاياتِهِ الفنّيّة المُثلى، عبرَ الوَفاء للمَوقِف الفكريّ والسِّياسيّ، من ناحية، وللمُستويات (الوُجوديّة- الجَماليّة)، من ناحية ثانية؛ لتصبحَ القصيدةُ الرّاهنة -على هذا النَّحو- قصيدةً مُعاصِرةً للثَّورة والحَرب، بقدْرِ ما هيَ قصيدة تَحتفي بأصالتِها؛ تِبْعاً للجدَل الخَلّاق بينَ الزَّمنِ الخطِّيّ الأُفُقيّ، وزَمانيّة تكرار الاختلاف؛ ليكشفَ هذا التَّوتُّر الحُرّ، وتلكَ المُغامَرة الجَمّة، الانبثاقَ الجَديدَ لعالَم الاختلاف، والغِياب، والمُجاوَزة الدّائمة نحوَ المَجهول؛ لذلكَ، لا أعني بمَفهومِ (الالتزام الفنّيّ)، نهائيّاً، تكراراً لمَفهوم (الالتزام) التَّقليديّ، لا سيّما في النَّظَريّات الأيديولوجيّة، الواقعيّة والماركسيّة، وغيرها؛ إنَّما أعني تحقيقَ التَّوازن (الفنّيّ/ الجَماليّ)، الذي تكونُ الأولويّة فيه لشِعريّة الوُجود في مُنفتَح عالَم شِعريٍّ مُغايِر، من دون أنْ يمنعَ ذلكَ إمكانَ بثِّ المَوقِف الفكريّ، والسِّياسيّ، فنّيّاً وجَماليّاً؛ أي بوصفِهِ عُنصُراً يُبطِنُ الأبعادَ الإبداعيّة، ولا يُوقِعُ النَّصَّ في الخِطابيّة، أو في التَّقريريّة، أو في المُباشَرَةِ المَذمُومَة.

هل نستطيع أن نستنتج، من إجاباتِكَ السّابقة، أنَّكَ تنفي ظُهور حساسيّة شعريّة جديدة في الشِّعر السُّوريّ في زمن الثَّورة والحرب، أو ولادة تجارب شِعريّة مُؤسِّسة وكبيرة؟

- لعلَّ مَسألةَ وِلادَةِ حَساسيَّةٍ شِعريَّةٍ جَديدة، في شِعر الثَّورة والحَرب في سُوريّة، مَسألة مَفهوميّة مُركَّبة كما أظنُّ؛ ذلكَ أنَّ هذهِ الحَساسيّة الجَديدة المُنتظَرة، والمَرغوب فيها، لا تتولَّدُ -فقط- بحُضور مُفردات الثَّورة والحَرب، وتَراكيبِها، ومَجازاتِها، وسَردِيّاتِها في عَوالِم النُّصوص، كما يذهبُ بعضُهُم؛ بل في مَدى قُدرة هذهِ العَوالِم الشِّعريّة على مُجاوَزة المُطابَقات الوقائعيّة المُسَبَّقة، بتحقيقِ (تناصّاتٍ) وُجوديّةٍ/ فَنّيّة نوعيّة، تُنتِجُ انزياحاتِها الجَديدة التي تُغني الحَدَث، وتُضيفُ إليهِ فائضاً (وُجوديّاً- جَماليّاً) خاصّاً، ولا تكونُ عِبئاً عليه؛ أي: بوصفِ هذهِ العَوالِم الشِّعريّة تمتصُّ الحَدَث، ثُمَّ تَقترحُ أساليبَ وُجودٍ مُغايِرة، لَمْ تنبسطْ شاغلاتُها الكِيانيّة -من قبلُ- على هذا النَّحو، كما هوَ مُفتَرَض. وهيَ المَسألةُ التي يُمكنُ تتبُّعها بحذَرٍ في بعضِ التَّجارِب، لا سيّما إذا أسَّسنا اعتقادَنا المَبدئيَّ بحتميّةِ وِلادَةِ الجَديدِ والمُغايِر على أدبيّاتِ فكرِ الاختلاف الوُجوديّ اللُّغويّ؛ لذلكَ يُمكنُ القَولُ: إذا كانَتْ هذهِ الحِقبةُ تُشيرُ إلى انبثاقٍ واضحٍ ومَلموس لظاهِرةٍ شِعريّةٍ عَريضَة، ذات تيّارات ومَرجعيّات مُتعدِّدة، وإذا كانَ لا مَناص من الكَلام -بالمَعنى التّاريخيّ- عن جيلٍ شِعريٍّ، يُوصَفُ بأنّهُ جيلُ الثَّورة والحَرب، فإنَّ مَسألةَ التَّحقيب الفَنّيّ، وتعيين الإضافات النَّوعيّة التَّراكُميّة، أو المُؤسِّسة على قطيعة ما، لا تزالُ بحاجةٍ إلى مَزيدٍ من الجُهد النَّقديّ النَّصّيّ الأصيل، لا سيّما في ظلِّ الكمِّ الهائلِ الذي يُضَخُّ مِنَ الشِّعر، ويصعبُ حصرُهُ، ففي سُوريّة تُوجَدُ -إلى جانبِ الجُيوش المُتصارِعة- جُيوشٌ مِنَ الشُّعراء، والشّاعرُ الواحدُ نفسه، قد تُصَنَّفُ نُصوصهُ ضمنَ أكثر من اتّجاه أو تيّار، فضلاً عن أنَّ المَسألة -في أحدِ- هيَ مَسألة وثيقة الصِّلة بنظريّة النَّقد، فأيُّ بحثٍ يَحتفي بالبُعدِ (الجينيالوجيّ) لشِعر هذهِ المَرحلة، عليهِ أنْ يتذكَّرَ، دائماً، أنَّ الحقيقة -وَفْقَ نيتشه- تُخفي خِداعَها بإظهارِهِ في المَجاز؛ فالوُجودُ أساليب وكيفيّات لخِداعٍ مَجازيّ، تُخلَقُ فيهِ القِيَم، وتَتولَّدُ في فضاءٍ تفاضُليّ، تَتصارَعُ فيهِ القِراءاتُ والتَّأويلاتُ؛ لذلكَ، نجدُ هيدجر يعتقدُ أنَّ أيَّ تفسيرٍ للنَّصّ، سيكونُ -بالضَّرورة- تفسيراً مُخالِفاً حتّى لفَهْمِ مُؤلِّفِهِ؛ الأمرُ الذي يَعني -في مُستوىً مِنْ مُستوياته- ضَرورةَ أنْ تقبضَ المُقارَبةُ النَّقديّةُ مِنْ جهَتِها -أيضاً- على المَجهول والمَسكوت عنهُ وغيرِ المُفكَّر فيهِ في العَوالِم النَّصّيّة. إنَّ أيَّ حديثٍ أصيلٍ عن وِلادةِ شِعرٍ مُغايِر، يَنبغي أنْ يَلتفتَ إلى عامليْن مَوضوعيّيْن، لا يُمكنُ إغفالُهُما: أوَّلُهُما عاملٌ زَمانيٌّ يَتعلَّقُ بحاجةِ الشِّعرِ إلى «مَسافَة زَمَنيَّة»، تُبعِدُهُ عن الانفعاليّة المُباشَرة بالحَدَث؛ كيْ يَستطيعَ تمثُّلَهُ فَنّيّاً، ولا تعني المَسافةُ الزَّمَنيّةُ -هُنا- مُرورَ وقتٍ طويل، فحسب؛ بل تعني -أيضاً- قُدرة الشُّعراء الخَلّاقة على توليدِ مثلِ هذهِ المَسافة، تأويليّاً، وهُمْ ضمنَ الحَدَث نفسه، وهذا ما يتطلَّبُ نَمَطاً من الدِّرْبَة الاستثنائيّة النّادِرَة. والعامِلُ الثّاني يَتعلَّقُ بالجانبِ المَكانيّ؛ ذلكَ أنَّ نسبةً كبيرةً مِنَ الشُّعراء السُّوريّينَ قدِ انتشَروا، خلالَ السَّنوات الماضية، في أصقاعِ العالَم، وباتُوا يُقاربونَ الحَدَثَ السُّوريَّ مِنْ بُعْدٍ، فضلاً عن اختراقِ تَجربةِ الغُربة، والبيئات الجَديدة عَوالِمَ قصائدِهم، وهذا ما يفتَحُ البابَ واسعاً أمامَ بَحثٍ مُطَوَّلٍ عن التَّحوُّلات الهُويّاتيّة في أشعارِهم. ثَمَّةَ -أيضاً- مَسألة لابُدَّ مِنَ الإشارةِ إليها، وخَوضِها، بكُلِّ عِنايةٍ وشَغَفٍ، عندَ أيّةِ مُحاوَلةٍ لتلمُّس مَلامحِ ظُهور حَساسيّة شِعريّة جَديدة في شِعر الثَّورة والحَرب في سُوريّة، وهذهِ المَسألة تكمنُ في ضَرورةِ أنْ يتتبَّعَ النّاقدُ المُتمعِّنُ، مَدى الانزياح المُتحقِّق في عَوالِمِ النُّصوص، مَوضوعيّاً، وفَنّيّاً؛ بفعلِ انتقالِ عددٍ كبيرٍ مِنَ الشُّعراء من سَطوة القُيود الكابِحة، التي كانَتْ تُهَيمِنُ بها سُلطة الخَوف على مُناخات نُصوصِهم سابقاً، إلى تَحسُّس تَجربةِ الحُرِّيّةِ الغَنيّة والجامِحة، ووُلوجِ فضاءاتِها الجَديدة على ذَواتِهم؛ فبعدَ أنْ تمكَّنَ الحَدَث السُّوريّ من تَمزيق الاستعصاءِ التّاريخيِّ السِّياسيِّ، والاستعصاء الاجتماعيّ، استطاعَ عددٌ مِنَ الشُّعراء أنْ يُحطِّموا حاجزَ الخَوف، مُندفعينَ بخُطواتٍ جَماليّةٍ (نسبيّة) نحْوَ استنطاقِ ماهيّةِ التَّغييرِ الحاصِل، واكتناهِ رُؤى المُستقبَل القادم، على اختلافِ دَلالاتِ هذهِ الرُّؤى. وفي ضَوْءِ بدْءِ تَسلُّلِ تأثيراتِ هذا التَّحوُّل الحاسم إلى النُّصوص، أقولُ، مِن حيثُ المَبدأ، إنَّ ما يهمُّ في هذهِ المَرحلة الزّائِغة، هوَ أنْ تتجذَّرَ تَجارِبُ شِعْرِ الثَّورةِ والحَربِ في سُوريّة، وأنْ تتنقّى، وتَنضجَ -جَماليّاً- بمُرورِ الزَّمَن، وتَراكُمِ خِبْراتِ الدِّرْبَة، ومُكابَداتِ الفعلِ الفَنّيّ. ومِنَ المُفيد أنْ أتذكَّرَ، في هذا السِّياق «أندريه جيد» الذي لم يكُنْ يهتَمُّ -كما كانَ يُردِّدُ- بأنْ يكونَ الشّاعرُ كبيراً، بقدْرِ ما يهمُّهُ أنْ يكونَ صافِياً..!.

حصل كتابكَ «انزياح أساليب الوجود في الكتابة الإبداعيّة بين مطابقات العولمة واختلافاتها» على جائزة الطَّيّب صالح العالميّة للإبداع الكتابيّ، وذلكَ في مجال الدِّراسات النَّقديّة في العام (2019). ماذا تعني لكَ هذه الجائزة؟



وكيفَ تنظر إلى واقع الجوائز العربيّة؟

- تُسعِدُ الجوائز النّاس كثيراً، وتُمثِّلُ نوعاً من المُكافآت الجميلة علـى جهودهم فـي المجـالات كافّـة، ويظهـرُ هـذا الأمـرُ، بجلاء، فـي الجوائـز الأدبيّـة والفكريّـة، فبغـضّ النَّظـر عـن الانتقـادات التـي تُشـكِّكُ فـي مصداقيّـة نسـبة كبيـرة مـن الجوائـز، وفـي خلفيّاتِهـا السِّياسـيّة أو الثَّقافيّـة (ومـن هـذهِ الاتّهامـات مـا هـو وجيـه)، تبقـى الجوائزُ تقاليد حضاريّـة محمودة؛ لانطوائِها على إشـادة مَعنويّـة وإشـادة ماديّـة بالمُبدعيـن؛ فهـيَ تُمثِّـل دافعـاً حقيقيّاً لهُـم، وحافِزاً كبيراً كـي يستمرُّوا في بـذل المَزيـد مـن الجُهود؛ سعياً إلى التَّقدُّم والتَّطوُّر نحو الأفضل. من جهتي، أنا سعيدٌ بفـوزي بجائزة الطَّيِّب صالـح العالَميّة للإبداع الكتابيّ؛ لمَا تتمتَّـعُ بـهِ مـن سُـمعة حسَـنة، وصدقيّـة رفيعـة، ورمزيّـة اعتـرافٍ لـهُ وزنُـهُ الحقيقـيّ، لا سـيّما أنَّهـا جائـزة تُحـاوِلُ أن ترتقـي إلـى المُستوى الـذي يسـتحقُّهُ اسـم كاتب عالَمـيّ كبير، شـرَّفَ العرب جميعـاً، كالطَّيِّـب صالـح. وأرى -فـي هـذا المنحـى -أيضـاً- أنَّ هذه الجائـزة تُسـاهِمُ (وبعـض الجَوائـز العربيّـة القليلـة الأُخـرى)، يومـاً بعـدَ يـوم، فـي تشـييد أصيـل للفضـاء الثَّقافـيّ العربـيّ، مُعمِّقـةً تقاليـد التَّفاعُـل العربـيّ البنّـاء، والمُنفتـح، فـي الوقـت نفسـه، علـى العصـر والعالَـم. وفضـلاً عـن ذلـكَ، قلـتُ، فـي حـوار سـابِق، أنَّ وجـودِ جَوائـزَ تختـصُّ بالدِّراسـات النَّقديّـة، هـوَ عمـلٌ خـلّاق يخدمُ الطُّموح التَّكامُليّ بيـنَ الفعـل الإبداعيّ والفعـل النَّقديّ، وهـي المسـألة التـي تسـاعد النَّقـدَ علـى مُواكبـة الإبـداع، ورأب الثُّغـرات العربيّـة المُعاصِـرة فـي هذا الإطار. وأُشـيرُ، في السِّـياق نفسـه -أيضـاً- إلـى الحاجـة الماسّـة -عربيّـاً- إلـى تقاليـد أصيلـة تُرسِّـخُ اهتمـام رأس المـال بالثَّقافـة والمُثقَّفيـن، ورعايتِهـم، مـن دون أنْ يكـونَ ذلـكَ علـى حسـاب اسـتقلاليّة المُثقَّـف، وحُرّيّـة كلمتـهِ ورأيِـه.

هـل اسـتطاعَ النَّقـد العربـيّ أن يرتقـي إلـى المسـتوى المطلوب، في ظلّ الزَّخم الكبير من الإصدارات الإبداعيّة؟

- مـا زالَ النَّقـد العربـيّ فئويّـاً، للأسـف، وتتعـدَّدُ دلالـة الفئويّـة فـي هـذا السِّـياق، لكـنَّ جميـع الـدَّلالات تلتقـي فـي فكـرة كبـح إمكانـات النَّقـد، وتقليـص حُضـوره الفعّـال والأصيـل. وأعتقـدُ أنَّ هـذهِ القضيّـة شـديدة التَّراكُـب والتَّعقيـد، وتعـودُ جذورُهـا إلـى جدليّـات النَّهضـة العربيّـة والصِّـراع العنيـف بيـن طرفَـيْ ثُنائيّـة (الأصالـة/ التُّـراث) و(المُعاصَـرة/ الغـرب)؛ إذ لا أظـنُّ أنَّ هـذه الجدَليّـة المُمزِّقـة والمُمزَّقـة، فـي آنٍ معـاً، قـد انتهـتْ آثارُهـا بعـدُ، إنْ لـم أقـلْ إنهـا ازدادتْ تأثيـراً بأقنعـةٍ جديـدة بعـدَ ثـورات الرَّبيـع العربـيّ!. وأسـتطيعُ، فـي هـذا السِّـياق، أنْ أقتـرِحَ فكـرةَ تأصيـل تخلُّـف النَّقـد العربـيّ عبـرَ تفكيكِـه، انطلاقـاً مـن تخلُّـف الجامعـات العربيّـة وبيروقراطيّتِهـا، وفقدانِهـا الاسـتقلاليّةَ، وإهمالِهـا البحـثَ العلمـيّ، ولعـلَّ الذِّهنيّـة المُحافِظـة الحاكِمـة سياسـات الجامعـات، وعقليّـة كوادرهـا، تُمثِّـلُ صـورةً جليّـة عـن الجـذور الخطِـرة لمُكابَـدات النَّقـد العربـيّ، إنْ كانَ ذلـكَ مُرتبطـاً ببنيـةِ الجامعـةِ نفسـها، أو كانَ ذلـكَ مُرتبطـاً، علـى نحْـوٍ أعمَـق وأشـمَل، بصـراع الثُّنائيّات بيـنَ الماضي والحاضر. وقد قلتُ، من قبـل، إنَّ هُنـاك إشـكاليّة مَنهجيّـة في المسـألة، وأقولُ الآن: رُبَّما هـيَ إشـكاليّة وجوديّـة، أيضـاً؛ فمـن أهـمّ عَوامِـل عـدم صياغـة حركـة نقديّـة واضحـة المَعالِـم -عربيّـاً- تنعكـسُ أصداؤهـا علـى الجامعـة، أو تخـرجُ من الجامعة نفسِـها، يعـودُ -أيضاً- إلى صراع المَرجعيّـات المَعرفيّـة بين المُثقّفين والنُّقّـاد والأكاديميِّين، وهو صـراعٌ لـهُ بُعـد تقنـيّ بحـت، وبُعـد أيديولوجـيّ عنيـف، ويُـؤدّي -تلقائيّـاً- إلـى عـدم العمَـل إلـى حـدٍّ مُؤثِّـر؛ لا فـي توظيـف نشـاط كُلّ مجموعـة ذات مرجعيّـة واحـدة (أو الاسـتفادة)؛ كـي تُواكِـب أسـئلة العصـر العربـيّ الرّاهـن المُلحّـة والمُباشَـرة، ولا فـي مـدّ جُسـور التَّفاعُـل مـع المجموعـات المرجعيّـة المُتنوِّعـة، بدلاً من التَّناحُـر والإقصـاء المُتمركزَيْـن على وَحـدة الأُحاديّة والنَّرجسـيّة والشَّـخصنة؛ إذ أعتقـدُ أنَّنـا مـا زلنـا نفتقـدُ إلـى ثقافـة العمَـل الجَماعـيّ إلـى حـدٍّ كبيـر، للأسـف، وأكثـر مـا يُظهِـرُ هـذا العيـبَ (الـذي يـكادُ أنْ يُصبـحَ عيبـاً بنيويّـاً، إنْ لـم يُواجَـه مُواجهـةً عاجلة وشـاملة) هـو أنْ يبـدأ كُلّ مُثقّـف أو ناقـد أو مُفكِّـر مشـروعَهُ مـن الصِّفـر، مُتجاهِـلاً، (إنْ لـم أقُـلْ مُسـتهتراً ومُقلِّـلاً) مـن قيمـة المشـروعات العربيّـة التـي سـبقتهُ، أو التـي تُعاصِـرُهُ. وهكـذا، مـا نـزالُ نـدور فـي حلقـةٍ مفرغـة، حيـثُ يُقيـمُ كُلّ مُثقّـف فـي جزيرتِـهِ الخاصّـة، ولا ينهـضُ، عندنـا، مُنجَـزٌ معرفـيّ تراكُمـيّ أصيـل، وقابـل للبنـاء عليـه نحْـوَ المُجاوَزة المُسـتمرّة.

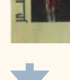
تتنقَّلُ بينَ الشِّعر والنَّقد. أين تجد نفسكَ أكثر؟

- ليـسَ عنـدي حُكـم قيمـة تفضيليّـة (بالمَعنـى المعرفـيّ العـامّ) لمصلحـة حقـل أو جنـس، على حسـاب الحقل أو الجنس الآخَر؛ فإلـى جانـب وَحـدة موقفـي (الكيانـيّ/ الكُلِّـيّ) فـي أيِّ نـصّ أكتبُهُ، أصرُّ -مـن الوجهـة العمَلانيّـة- علـى الخُصوصيّـة التَّعدُّديّـة لكُلّ حقـل أخـوضُ غمـاره، نظَريّـاً وإجرائيّـاً. وفـي جميـع الأحـوال، يبقـى لـديَّ -أيّـاً كانَ عمَلـي الكتابـيّ- هـمٌّ ثقافـيّ، وهَـمّ وجـوديّ جامعَيْـن، فضـلاً عـن أنَّ تقاطُـع مَسـارات العمَـل يُفيـد توالُـد الأفـكار والـرُّؤى، وتفاعلهـا بيـنَ جميـع الحقول، عبرَ عمَـلٍ مُتوازٍ، نوعيّـاً، يتقـدَّم هُنـا أو يتأخَّـر هُنـاك. إنَّ جمعـي الكتابـةَ فـي حقلَيّ الشِّـعر والنَّقـد يرتبـطُ -مبدئيّـاً- بآليّـة العمَـل نفسـه، والتـي تفرضُ -تجربـةً وتجريبـاً- أدواتِهـا ومُناخاتِهـا، فـي كُلّ مـرّة تنفتـحُ فيهـا كينونـة النَّـصّ، فأنـا أنظـرُ إلـى النَّـصّ -أيّـاً كانَ جنسـه- بوصفِـهِ عالَمـاً أبسـطُ أسـاليبَ وجـودي فـي فَجوتِـه، بكُلّ مـا ينطـوي عليه مُصطلَـح (العالَـم) مـن معـانٍ ودلالات، وبقـدر مـا تتـوازى، عبـرَ خُصوصيّـة النَّواحـي الجدَليّـة والإجرائيّـة، فـي فعـل الكتابـة، الأجنـاسُ والحقـولُ، تتَّصـلُ، فـي الوقـت نفسـه، بأنمـاط مُتراكِبَةٍ مـن التَّفاعُـل والتَّقاطُـع، حيـثُ يُؤثِّـرُ كُلّ من الشِّـعر والنَّقد بالآخَر، ويتأثَّـر بـه، ويُشـكِّلُ رافِـداً خلفيّـاً أو بطانـة تراكُميّـة -معرفيّـاً- في عمَليّـة التَّخليـق؛ وهـي المسـألة التـي تـؤدّي إلـى بسـط أسـاليب الوجـود، بمـا تنطـوي عليـه مـن أفـكار ودلالات، والتـي قـد تتقـدَّم -نوعيّـاً، هُنـا- لتتأخَّـر هُنـاك، ثُمَّ بالعكـس.. وهكذا دواليك، ما دامَ سُـؤالا الشِّـعر والنَّقد (وغيرهما) سُـؤالَيْن مُتكامِلَيْن في مَشـروعي؛ لذلـكَ لا أسـتطيعُ أنْ أُقـدِّمَ الشّـاعر عندي علـى النّاقـد أو العكس، ويبقـى الحُكـم بخصـوص الأفضـل بينَهُمـا منوطـاً بـآراء المُتلقّين، ومَفتوحـاً علـى خبـرة الزَّمـن، ورهانـات المُسـتقبَل.

لمن تقرأ، حالياً؟، وهل من مشاريع جديدة لديك؟

- يفـرضُ علـيَّ -الآن- عمَلـي النَّقـديّ علـى كتابَيْـن؛ أحدُهُمـا فـي الشِّـعر الجاهلـيّ، والثّانـي فـي الشِّـعر الحديـث، قـراءةَ مَصـادِر ومَراجِـع مُحـدَّدة فـي هـذهِ المجـالات، فضـلاً عـن القـراءات التي يفرضُهـا علـيَّ تحضيـرُ مـوادِّي الصّحافيّـة، ومقالاتـي.
لـديَّ مشـاريع ثقافيّـة، حاليّـاً، عـدَّة، فضلاً عن مجموعـة مشـاريع مُسـتقبليّة، وهـيَ تتعلَّـقُ بالشِّـعر والنَّقـد ونظريَّتهمـا، فأنـا أُعِـدُّ أكثـر مـن ديـوان شِـعريّ، وكتـاب نقـديّ وتنظيـريّ ضمـن خطـوط عامّـة أسـيرُ عليهـا، كمـا أُتابعُ إنضاج مشـروع البَيانـات (الشِّـعريّة/ النَّقديّـة) الـذي بـدأتُ فيـه فـي العـام (2015) عبـرَ أكثر من مسـار وأكثـر مـن فكـرة أدرسُـها، وأعمَـلُ علـى بعضِهـا، ولا أسـتطيعُ ضبطَ الأمـور بدقّـة تامّـة، زمنيّـاً، فالأمـرُ منـوطٌ بحجـم الإنجـاز والتَّوفيق والمُواظَبـة، مـع أمَلـي بـأنْ أصـلَ إلـى مـا وضعتُـهُ نصـبَ عينـيَّ.

■ **حوار: عماد الدين موسى** (سورية)



لعلَّ الذِّهنيّة المُحافِظة الحاكِمة سياسات الجامعات، وعقليّة كوادرها، تُمثِّلُ صورةً جليّة عن الجذور الخطِرة لمُكابَدات النَّقد العربيّ، إنْ كانَ ذلكَ مُرتبطاً ببنيةِ الجامعةِ نفسها، أو كانَ ذلكَ مُرتبطاً، على نحْوٍ أعمَق وأشمَل، بصراع الثُّنائيّات بينَ الماضي والحاضر

جان باتيست برينيت:
الفكر مكتوب باللّغة العربيّة أيضاً

وقّع «جان باتيست برينيت» كتابه الجديد المقتبس من «حيّ بن يقظان»، القصّة الفلسفية للمفكّر الأندلسي ابن طفيل، الذي عاش في القرن الثاني عشر. تعيد هذه الكتابة الرائعة، بشكلها الجديد، تسليط الضوء على تجربة شعرية وفكرية تقف عند مفترق طرق العوالم.

لئن كانت أوروبا تحتفظ برواية «روبنسون» لـ«دانييل ديفو»، فإن أسطورة الرجل الذي يكبر، بمفرده، على جزيرة، أقدم بكثير، وعرفت الكثير من الإصدارات. «حيّ بن يقظان»، قصّة فلسفية، وتحفة شعرية وتأمّل ميتافيزيقي، للمفكّر الأندلسي ابن طفيل، الذي عاش في القرن الثاني عشر. لم تترجَم القصّة إلى اللاتينية إلّا نهاية القرن السابع عشر، من قِبَل رجل إنجليزي. في الشهر الماضي، تطرَّقَ Literate Europe إلى هذا العمل تحت عنوان «الفيلسوف الذي يدرّس نفسه بنفسه». وقد سبق لكل من «لوك»، و«لايبنز»، و«سبينوزا» الاطّلاع على القصّة، و- لاحقاً - «دانييل ديفو»، قبل أن تُنسَى لفترة طويلة.

مؤخَّراً، وقّع «جان باتيست برينيت»، أستاذ الفلسفة العربيّة في جامعة «باريس[1]»، ومؤلِّف العديد من الكتب عن ابن رشد، على وجه الخصوص، نسخةً مقتبسة من حيّ بن يقظان، تحت عنوان «Robinson de Guadix - روبنسون دي غواديكس». وبذلك، تعود القصّة - بجمالها الأدبي، وأفكارها الفلسفية - إلى الظهور، في حلّة جديدة.


جان باتيست برينيت ▲

كيف وصلت إلى الفلسفة العربيّة؟

- لكي أصبح مدرِّساً، في أوائل التسعينيات، بدأت دراسة «توماس أكويناس»، المتمسّك بالتعاليم التقليديّة للمدرسة اللاتينية، وشعرت بأن الفكر العربي كان حاضراً هناك، وأنه كان علينا أن نذهب حيث يوجد، لنفهمه بشكل أفضل. في الوقت نفسه، بدأت العمل مع «ألان دي ليبرا»، المؤرِّخ في الفلسفة الفرنسية، الذي سبق له أن ترجم ابن رشد، وكتب صفحات رائعة عن الحاجة إلى إعادة التفكير في تاريخ الفلسفة، من خلال عدم التركيز على أوروبا والفكر اللاتيني. كانت تجربة جديدة، وحيّة، وغير معروفة. لقد كان ذلك دافعاً حاسماً.

أنت متخصّص في فلسفة الأندلس المسلمة. ما الذي جذب اهتمامك خلال تلك الفترة؟

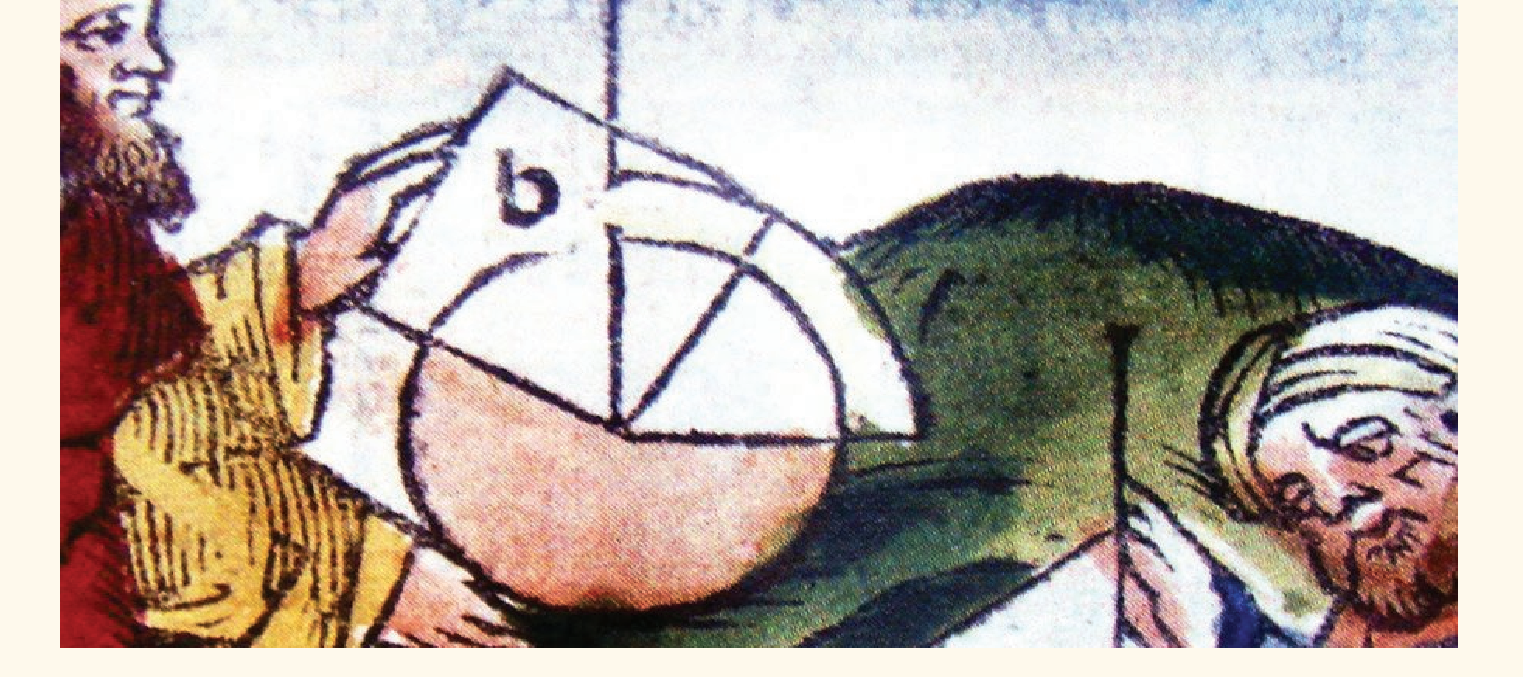
- هناك جانب عائلي، ربّما؛ فقد نشأت جدّتي، التي أدين لها بالكثير، في قرطبة؛ لذلك، شكّلت الأندلس المسلمة مفترق طرق استثنائي، لأن الأديان والنصوص والعلوم تتقاطع هناك. إنها تجربة حاسمة في تاريخ ما يسمّى «نقل الدراسات»، وأرى أنها حلقة أساسية لربط الفكر اليوناني والفكر اللاتيني. ما يهمّني هنا هي ظاهرة وراثة المفاهيم، وترجماتها، وإحيائها في مناطق جغرافية وثقافية أخرى. فالعقلانية العلمية كُتِبت باللّغة العربيّة أيضاً، وفي أرض الإسلام. كلّنا ورثة للتفكير في مواضيع السلطة والعلاقة مع الدين، والسعادة، والأنثروبولوجيا، والجسد، وما إلى ذلك.

لماذا قمتم بتكييف هذه القصّة الفلسفية؛ اليوم؟

- النصّ لغز، يتطلّب منّا تنزيله في سياق حديث، وإعادة صياغته، وإعادة إحيائه؛ فشِعْره يسمح بذلك، على ما أعتقد، و-بشكل أدقّ- كلّ عمل يسمح لنا بإدراج الفكر العربي في لعبة العقلانية المشتركة، في مناقشة الأفكار، مرحَّب به، بل ضروري، لأسباب فكرية، وأخرى إنسانية واضحة.

الفلسفة العربيّة لا تزال «أرض غير معروفة»؟

- هذا صحيح، وعلى نطاق واسع. لقد أُهملت مناهج تدريس الفلسفة عدّة قرون، من خلال القفز على فكر العصور الوسطى، بوضعها جانباً، وأعني العصر الذهبي للإسلام. نقفز من أرسطو، وأفلاطون، وبلوتينوس إلى ... مونتين. في برنامج البكالوريا الفرنسية، من الفيلسوف الذي يمكننا اختياره من الفلاسفة العرب؟ واحد فقط، هو ابن رشد. من الذي يستطيع الاستشهاد بثلاثة فلاسفة أو ثلاثة نصوص عربيّة عظيمة؟ من يستطيع أن يجعل «كانط» و«ديكارت» و«لايبنيز» يتحدَّثون مع هؤلاء المفكرين، «الكندي»، و«الفارابي»، و«ابن سينا»، ويجادلونهم بتلك العبقرية العظيمة؟ الفكر ليس حكراً على اليونانية أو اللاتينية، ويجب توضيح ذلك. يجب أن



تحتفي أرفف مكتباتنا بروائع المفكّرين العرب، تماماً مثل «نقد العقل الخالص» (أنا لا أعني الفلسفة، بالمعنى الدقيق للكلمة)، إلى جانب نصوص القدّيس أغسطينوس، ينبغي أن نرحّب بالنصوص التي تدرس الدين الإسلامي، والتي ساهمت في بناء تاريخ العقلانية، في رحاب الفكر العالمي. هذا ينطبق، أيضاً، على الأفكار الصينية أو الهندية.

من هو ابن طفيل؟

- وُلِد في غواديكس، شمال شرق غرناطة، حوالي عام 1116، من عائلة تشتهر بالعلم. عمل، لفترة، طبيباً في غرناطة، لكننا لا نجد أثره إلّا في عام 1147، عندما انتقل إلى مراكش بالقرب من أمير الموحّدين في ذلك الوقت. وبعد أن أصبح سكرتيراً لدى مسؤول في طنجة، تَمَّ تعيينه طبيباً شخصياً للأمير أبو يعقوب يوسف، الذي قدّم إليه ابن رشد، ثم تفرّغ -تماماً- للتعليق على أعمال «أرسطو».

هل كان ابن رشد معلّمه؟

- إنه شيخه ومعلمه، إلى حدّ ما، لكنه ليس سيّده. أودّ أن أعود في الوقت المناسب، لأبيّن كيف كانت علاقاتهما، لأنهما لا يدافعان عن العقائد نفسها، بشأن التوافق بين الفلسفة والدين (الإسلام، في هذه الحالة)، على سبيل المثال، هما يتّفقان، ويدعمان فكرة أن الثاني نسخة رمزية من الأوَّل، لكنهما يختلفان في ما يتعلّق بمكانة الفيلسوف في المدينة، وعلاقته بالسلطة. بالنسبة إلى ابن رشد، لا يمكن للفيلسوف أن يعيش إلّا في مجتمع منظَّم، فهو حيوان سياسي؛ وفي نظر ابن طفيل، المفكّر لا يمكن أن يؤدِّي وظيفته إلّا بمفرده، في جزيرته، بمعزل عن جزء من الإنسانية.

اختفت جميع أعمال ابن طفيل، تقريباً ...

- نعم، لدينا هذه القصّة فقط، «حيّ بن يقظان»، وبعض القصائد، رغم أنه كتب الكثير. الفلاسفة العرب العظماء وصلوا إلينا بفضل أعمالهم المترجمة إلى اللّغة اللاتينية، واطّلع عليها كبار المفكّرين: توماس أكويناس، ودونس سكوتوس، وآخرون، وصولاً إلى ديكارت. الغريب أن عمل ابن طفيل لم يتبع هذا المسلك.

كيف تَمَّ الحفاظ على قصّة «حيّ بن يقظان»؛ من الضياع والنسيان؟

- نحن مدينون بذلك لرجل إنجليزي من القرن السابع عشر، هو «إدوارد بوكوك»، وهو مستشرق بارز، وأوّل أستاذ للّغة العربيّة في أكسفورد. في الأعوام: من 1630 إلى 1640، خلال رحلته إلى سورية، استخرج مخطوطة من نصّ ابن طفيل، وأعادها إلى إنجلترا. طلب من ابنه تحريرها، وترجمتها إلى اللاتينية. وقد كتب هو نفسه مقدّمتها، ثم نشر الكتاب باستخدام معرفته بالبيئة الفكرية في ذلك الوقت. كانت هناك ترجمات إلى العبرية، ومن العبرية إلى اللاتينية، في القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، لكن صداها كان محدوداً للغاية. لقد غيّرت الترجمة العربيّة-اللاتينية، ثنائية اللّغة، من قِبَل «إدوارد بوكوك»، عام 1671، كلّ شيء.

كيف تقبَّلت الأوساط الفكرية هذا الكتاب في أوروبا؟

- حقّق الكتاب أعلى المبيعات، وكان أثره كبيراً للغاية. بعد عام على الترجمة اللاتينية، تقريباً، تُرجِم النصّ إلى الهولندية، بواسطة «باروخ دي سبينوزا». لم يترجمه «سبينوزا» بنفسه، لكنه اعتبر النصّ مهمّاً بما يكفي ليكلّف أحد أصدقائه، وهو «بومويستر»، للقيام بذلك. كان ذلك في عام 1672، ولا يزال سبينوزا، حينها، منكبّاً على تأليف «الأخلاقيات»، ومن المفيد، للغاية، أن تكون قصّة حيّ بن يقظان بين يديه.

لماذا؟

- الفلسفتان لا تلتقيان في كلّ شيء، وكانت هناك بعض الأفكار الصادمة لـ«سبينوزا» الذي يرى أن «الإنسان إله للإنسان». كما تجمعهما جوانب أخرى، على غرار فكرة أن كلّ الأشياء هي، بمعنى من المعاني، واحدة، وبوجود كائن واحد، فقط، وأن كلّ الحقائق هي مجرَّد مظاهر. بين «الجوهر» الفريد لـ«سبينوزا»، وهذا المفهوم للوجود، كانت الأصداء قويّة. ويمكن قول الشيء نفسه في مسائل أخرى مع «لايبنز»، و«لوك».

* كيف تلخّص فكر ابن طفيل؟

- فلسفته هي التوفيقية: المكوّن الأوَّل هي الأفلاطونية الجديدة لابن سينا، والتي تقدّم الكون على أنه نابع من مبدأ أساسي، وتدافع عن مفهوم روحي للإنسان. المصدر المهمّ الثاني، هو المفكّر الغزالي، بشخصيَّته الغامضة، والذي يهاجم الفلاسفة، ويدعو إلى علاقة نشطة بالمعرفة والإيمان، في الوقت نفسه. لقد كان صوفيّاً. يحاول ابن طفيل التعبير عن الفكر العقلاني لكلّ من ابن سينا، والغزالي.

ما الذي يتحدَّث به ابن طفيل إلى قرّاء اليوم؟

- النصوص العظيمة تحمل أسئلة كبيرة. هذا هو الحال هنا، فما زالت مشكلات «حيّ بن يقظان» تعكس مشكلاتنا اليوم. ناهيك عن الصفحات الجميلة التي يشير فيها إلى شكل من الوعي البيئي المبكّر تهتمّ الشخصية بإنقاذ النباتات، وعدم الإضرار بالحيوانات، وتتجنَّب تدمير الأنواع. يتساءل ابن طفيل، هنا؛ وهذا الذي يمسّنا: ما الذي يعنيه المنجز للمفكّر وللإنسان، بشكل عامّ؟ أين تكمن السعادة؟ هل في علاقة معيَّنة بالجسم، أم بالعقل، أم المعرفة؟ هل يكون ذلك من داخل المجتمع، أم يجب أن نكون بمعزل عن الآخرين؟ وما الذي يشكّل المجتمع؟ هل يجتمع الدين والفلسفة؟ وفي النهاية، ما طبيعة العلاقة بين الفلسفة والأدب؟ كلّ هذه الأسئلة المهمّة قد أثارها هذا الكتاب الذي حفظه الزمن لنا. ■ **حوار: ليسبث كوتشوموف آرمان □ ترجمة: عبدالله بن محمد** (تونس)

العنوان الأصلي والمصدر: Le Temps، العدد (1)، مارس، 2020.

Jean-Baptiste Brenet: «La pensée s'écrit aussi en arabe»

https://www.letemps.ch/culture/jeanbaptiste-brenet-pensee-secrit-arabe



أدب الأوْبِئة..
فواجع الاستشراف!

Edvard Munch (النرويج) ◄

إياك أن تقترب!

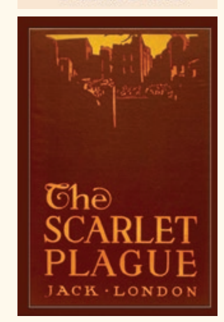
عمّ تدور روايات العدوى؟

أصاب الجنون سُكّان لندن حين اجتاح المدينة وباء الطاعون في العام 1665. طلبوا المشورة من المُنجمين والمُشعوذين والكتاب المُقدَّس. فتّشوا أجسادهم بحثاً عن علامات أو إرهاصات الإصابة بالمرض: انتفاخات أو بثور أو بقع سوداء. استجدوا نبوءات واشتروا تنبؤات. صلوا وعولوا وأغمضوا عيونهم وسدّوا آذانهم. انفجروا بالدموع في الشوارع وقرأوا تقاويم مفزعة: «لا ريب أنّ هذه الكُتب أفزعتهم»؛ لهذا سعت الحكومة التي حرصت على احتواء حالة الذعر، إلى: «حظر طباعة مثل هذه الكُتب لأنّها تفزع الناس». هذا ما جاء في كتاب المُؤلِّف الإنجليزي «دانييل ديفو» Daniel Defoe الّذي حمل اسم «يوميات عام الطاعون»؛ وهو تأريخ كتبه «ديفو» بالتزامن مع كُتيِّب نصائح بعنوان «التحضيرات اللازمة للطاعون» صدر في العام 1722؛ وهو العام الذي شهد إصابة الناس بالخوف من احتمال أن يعبر المرض القناة الإنجليزية مرّةً أخرى، إذْ بعد أن انتقل من الشرق الأوسط إلى مارسيليا قد يتجه شمالاً على متن سفينة تجارية. كان «ديفو» يأمل أن يكون كتاباه ذا نفع: «لنا وللأجيال القادمة، رغم ضرورة أن ننجو من هذه الحصة من الكأس المريرة». لكن هذه الكأس المريرة خرجت من صوانها.

في أدب الأوبئة، لا يتمثّل الخطر الأكبر في خسارة البشر حياتهم، بل في خسارة ما يجعلنا بشراً في الأساس

في العام 1665، فرّ مَنْ أصابهم الفزع إلى الريف؛ والحكماء أيضاً، أمّا المتلكئون فأصابهم الندم؛ ذلك أنّهم حين قرّروا المغادرة: «لم يكن يوجد جواد واحد يُمكن شراؤه أو استئجاره داخل المدينة كلّها»، كما يروي «ديفو»، وفي النهاية أُغلقت البوابات وباتوا محتجزين جميعاً. الجميع أساءوا التصرُّف، لكن الأثرياء كانوا الأسوأ. إذْ كانوا يرسلون خادماتهم الفقيرات لشراء المؤن بعد أن فاتهم تخزين ما يكفي. كتب «ديفو»: «جرّت حتمية الخروج من بيوتنا لشراء ما يلزم الخراب على المدينة بكاملها». لقي عشرون بالمئة من سكّان لندن حتفهم برغم الاحتياطات التي اتّخذها التجار؛ إذْ كان القصّاب يرفض تسليم قطعة اللحم للطباخة في يدها، بل كان عليها أن تنتزعها من الخطّاف بنفسها، وكان عليها في المقابل أن تضع القطع النقدية داخل دلو يمتلئ بالخلّ.

A Journal of
THE PLAGUE YEAR
Daniel Defoe



يكتب «ديفو»: «استقرّ الأسى والحزن فوق الوجوه». وأثبت تضييق الحكومة على نشر الكُتب التي تثير فزع الناس أنّه بلا طائل؛ إذْ كانت الشوارع تمتلئ بما تثير قراءته الفزع. ستقرأ ملصقات أسبوعية تُعلن أعداد المتوفين، أو تعدّ الجثث أثناء تكويمها في الأزقة، أو تقرأ الأوامر التي ينشرها عمدة المدينة: «سنُغلق المنزل الّذي يسكنه أي شخص يزور شخصاً آخر عُرف عنه إصابته بعدوى الطّاعون، أو يدخل عن طيب خاطر أي منزل مُصاب بالعدوى وغير مسموح بدخوله»، كما ستقرأ اللافتات فوق أبواب البيوت المصابة بالعدوى التي يحرسها خفراء، وعلى كلّ باب علامة صليب أحمر يبلغ طوله قدم كاملة، تعلوه عبارة مطبوعة بحروف كبيرة يُمكن قراءتها من مسافة بعيدة تقول: «ارحمنا يا الله!».

القراءة عدوى؛ تنقيب داخل الدماغ: فالكُتب تلوِّث مجازيّاً وميكروبيولوجيّاً أيضاً. كان قباطنة السفن في القرن الثامن عشر يقسمون على الكتاب المُقدَّس عند وصولهم إلى المرافئ أنّهم طهّروا سفنهم وغمروها بماء البحر. وأثناء المخاوف من مرض السلّ، كانت المكتبات العامّة تبخّر الكتب بوضعها داخل أحواض من الصلب مُحكَمة الإغلاق وغمرها بغاز «الفورمالديهايد». لكن الكتب تلعب أيضاً دور الدهان الملطِّف والسلوى. فخلال القرون الطويلة التي اجتاح خلالها وباء الطاعون أوروبا، كان الخاضعون للعزل الصِّحي يقرأون الكتب إذا حالفهم الحظّ وتوافرت لهم. أمّا إن لم تتح لهم، ولم يكونوا أصحاء بما فيه الكفاية، فكانوا يروون القصص. هكذا نرى في كتاب «الديكاميرون» للمُؤلِّف الإيطاليّ «جيوفاني بوكاتشيو»، الذي ينتمي للقرن الرابع عشر، سبع نساء وثلاثة رجال يتناوبون فيما بينهم رواية القصص على مدار عشرة أيام أثناء اختباءهم من الطاعون الأسود.

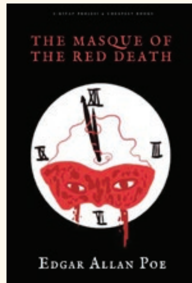
تتراوح الروايات التي تدور حول الأوبئة بين «أوديب ملكاً»، وبين «ملائكة في أميركا»، وبين «أنت الطاعون»، و«أعمى يحكي لأوديب». تقول إحدى شخصيّات كاتب المسرح الأميركيّ «توني كوشنر»: «ها نحنُ في العام 1986 وثمّة وباء يجتاحنا. أصدقاء أصغر مني سقطوا موتى، ولم أبلغ الثلاثين بعد من عمري». ثمّة أوبئة هنا، وأوبئة هناك، من طيبة إلى نيويورك، أوبئة فظيعة ومروِّعة، لكن ما من وباء واحد نزل بالجميع حتى قرَّرت الكاتبة الإنجليزيّة «ماري شيلي» أن تكتب تتمّة لروايتها «فرانكنشتاين».

«الرجل الأخير The Last Man» التي تدور أحداثها في القرن الحادي والعشرين هي أوّل رواية كُبرى تتخيَّل انقراض الجنس البشريّ بسبب وباءٍ عالمي. نشرت «شيلي» الرواية وهي في عمر التاسعة والعشرين، بعد أن مات كلّ مَنْ تحبهم تقريباً، وبعد أن تركوها حسبما تقول: «كرفات أخيرة من عرق محبوب؛ إذْ يسبقني رفاقي إلى الانقراض». نرى الرّاوي في بداية الكتاب راعياً إنجليزيّاً فقيراً وغير متعلِّم: رجل بدائي عنيف متمرِّد على القانون ومتوحِّش أيضاً. يهذبه ويعلّمه أحد النبلاء، فيترقّى بسبب عصر التنوير ويُصبح مثقّفاً مدافعاً عن الحريّة وجمهوريّاً ومواطناً عالميّاً.

ثم يأتي الطاعون في العام 2092، ويجتاح القسطنطينية أوّلاً. وسنة تلو الأخرى يغيب الوباء كلّ شتاء، ثم يعود في الربيع أشدّ خبثاً وأوسع انتشاراً، وتشرق الشمس بلون أسود علامة الموت. تكتب«شيلي»: «ثار ذعر مفاجئ عبر آسيا، من ضفاف النيل إلى شواطئ بحر قزوين، ومن الدردنيل إلى خليج عمان». وتظلّ طبيعة الوباء غامضة: «أطلقوا عليه وصف

الوباء، لكن السؤال الأكبر ظلّ دون جواب بشأن الطريقة التي نشأ بها هذا الوباء وكيف تفاقم». ويتردَّد المشرعون في التصرُّف: فمن جهةٍ هم لا يفهمون طريقة سريانه، ومن جهةٍ أخرى تملؤهم ثقة زائفة: «لا تزال إنجلترا آمنة، ففرنسا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا يحولون بيننا وبينه. الجدران التي تفصل بيننا وبينه لم تُخترق بعد». ثم ترد تقارير أنّ أمماً بأكملها سقطت، ولقي مواطنوها حتفهم، ويلجأ الخائفون إلى التاريخ بعد فوات الأوان، ويجدون في صفحاته، بل وفي صفحات «الديكاميرون» أيضاً، الدرس الخاطئ: «لقد تذكّرنا طاعون العام 1348 الذي حصد ثلث البشريّة. ولحدّ الآن لا زال غرب أوروبا لم تصبه العدوى، فهل سيظل الحال هكذا دائماً؟» لكن الحال لا يظل هكذا دائماً؛ إذْ يحل الوباء بإنجلترا في نهاية المطاف، لكن آنئذٍ لا تبقى أمام الأصحاء جهةٌ يقصدونها، حيثُ «لا ملجأ فوق الأرض»: لقد أصاب الوباء العالم بأكمله!





كان الحلم الكبير لعصر التنوير لا يزال يتقدَّم، والفزع الهائل من اندلاع وباءٍ ما يتراجع. لكن في الأدب الأميركيّ يحلُّ مثل هذا الخراب مصحوباً بمنعطف ديموقراطي في الغالب، تغدو فيه العدوى أداة المساواة الأخيرة. تدور الحكاية التي كتبها «إدجار ألان بو» في العام 1842 بعنوان: «حفل الموت الأحمر التنكري The Masque of the Red Death» في عالم قروسطي موبوء بمرضٍ مُعدٍ يقتل على الفور تقريباً. يكتب «بو»: «كانت البقع القرمزية التي تنتشر بالجسد، ولا سيما بوجه الضحية، هي علامة الإصابة بالعدوى التي تمنع عنه النجدة، بل وتعاطف رفاقه من البشر». وبشكلٍ خاص، لا يتعاطف الأثرياء مع الفقراء، فنرى أميراً متغطرساً يلجأ إلى جانب حاشيته من النبلاء والنساء للاعتزال في قلب إحدى قلاع الأمير المشيدة، وهناك يعيشون في ترفٍ فاسد إلى أن تصل في إحدى الأمسيات التي يُقام فيها حفلٌ تنكري، شخصيّة تلبس قناعاً: «مصنوع كي يُشبه لحدٍّ كبير ملامح جثة متيبسة، يعجز مَنْ يدقق فيها عن كشف عن اكتشاف الخداع». الزائر هو الموت الأحمر بنفسه، ويلقى كلّ مَنْ في القلعة موتهم تلك الليلة، حيثُ تخفق طبقة النبلاء في الإفلات مما يضطر الفقراء إلى ملاقاته.

يتحوَّل موت «بو» الأحمر إلى وباءٍ في رواية «جاك لندن» «الطاعون القرمزي The Scarlet Plague» التي صدرت مسلسلة في العام 1912. (نفس المرض حيثُ يتحوَّل كامل الوجه والجسد إلى اللون القرمزي في غضون ساعة). حلّ الوباء في العام 2013، وانمحت كلّ البشرية تقريباً؛ الثري والفقير، الأمم القويّة والضعيفة في كافة أرجاء العالم، وتُرك الناجون يقتسمون بؤسهم وتشرُّدهم بالتساوي. من بين الفئات القليلة التي نجت من الوباء عالمٌ في جامعة كاليفورنيا بمدينة بيركلي، حيثُ كان يعمل أستاذاً للأدب الإنجليزيّ، اختبأ داخل مبنى الكيمياء حين عصف الوباء بالأرض، وتبيّن أنّ لديه مناعة ضد المرض. وهكذا يعيش وحيداً داخل فندق قديم في «يوسميتي» مستفيداً من متاجرها الممتلئة بالطعام المُعلّب، إلى أن ينضم إلى فريق صغير ويعثر بينهم على زوجة. نرى الأستاذ في مستهلٍ الرواية التي تبدأ أحداثها في العام 2073، وقد أصبح رجلاً عجوزاً يعمل راعياً يلبس ويعيش كأنه حيوان. يروي قصة الطاعون القرمزي لأحفاده وأبنائه الذين: «كانوا يردِّدون كلمات تتألَّف من مقطع واحد وعبارات متشنجة قصيرة أغرب من أن تكون لغة»، لكنهم بارعون في استخدام الأقواس والسهام. تُصيب بدائيتهم الأستاذ الجامعي بالغمّ، فيتنهّد ويلقي بنظره عبر ما كان في السابق مدينة سان فرانسيسكو.

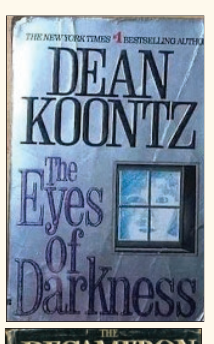
كان «ألبير كامو» قد عرّف الرواية يوماً بأنّها المكان الّذي نتخلّى فيه عن البشر لصالح بشرٍ آخرين، أمّا روايات الأوبئة فهي المكان الذي يتخلّى فيه البشر عن كلّ البشر، فعلى خلاف أنواع روايات نهاية العالم الأخرى، حيثُ يمكن أن يكون العدو مادةً ما كيميائية أو بركاناً أو زلزالاً أو غازياً من كوكب آخر، فإنّ العدو هنا هو إنسانٌ آخر: لمسات أو أنفاس بشرٍ آخرين، وفي كثير من الأحيان- في معرض التنافس على الموارد المتناقصة- مُجرَّد وجود بشر آخرين. ■ **جيل ليبور**

☐ **ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر** (مصر)

المصدر:
مجلّة The New Yorker عدد 30 مارس 2020.
* «جيل ليبور Jill Lepore» هي أستاذ التاريخ الأميركي بجامعة هارفارد. حصدت كتبها العديد من الجوائز، وتصدر هذا العام كتابها الرابع عشر بعنوان:
If Then: How the Simulmatics Corporation Invented the Future.

تُبهر العالم بتنبؤاتها

أثارت رواية «عيون الظلام» للروائي دين راي كونتز، الكثير من الكلام، وملأت مواقع التواصل الاجتماعي وشغلت خيال المهتمين بنظريات المؤامرة؛ كيف لا وقد تنبأت منذ ما يقرب من أربعين سنة بما نعيشه نحن الآن بسبب هذه الجائحة









يَحبَل الأدب الأميركي بروايات اتخذت من الأوبئة والجوائح موضوعاً لها؛ ومن ذلك على سبيل المثال رواية الطاعون القرمزي (الصادرة سنة 1912) للكاتب «جاك لندن Jack London» تجري أحداث هذه الرواية الاستشرافية في سنة 2073؛ حيث كانت حمّى نزفية عالمية قد انتشرت كالنار في الهشيم منذ سنة 2013، حتى إنها قضت على أغلب سكّان المعمور. لذلك سيصبح هذا الطاعون بمثابة واقعة تاريخية فارقة، يتخذها من نجى منه كفاصل بين عالم ما قبل الطاعون؛ العالم المتمدّن والمتحضّر، وعالم ما بعد الطاعون، العالم الذي تكاد فيه الحضارة الإنسانية، والتقدُّم المعرفي، والتطوّر المجتمعي أن يندثر؛ فيحاول من تبقّى إنقاذ ما يمكن إنقاذه، حتى وإن كان ما يتذكَّرونه عن عالم ما قبل الطاعون يبدو لهم وكأنه مجرَّد وَهَم (فالطاعون حسب الرواية انتشر في الأرض لحوالي ستين سنة). يأخذ أستاذ عجوز على عاتقه مهمّة ضمان استمرارية الحضارة الإنسانية وإحياء ثقافتها، من خلال ما كان يحكيه من ذاكرته للأطفال الصغار؛ علَّ الإنسانية تنبعث من رمادها.

ولم تنفك روايات مواطنه «ستيفن كينغ Stephen King» تُبهر العالم بتنبؤاتها التي تمحورت في مرَّات عدّة حول أن العالم سيشهد لا محالة وباء مدمِّراً يأتي على الأخضر واليابس. ويميل «كينغ» على العموم إلى نظريات المؤامرة، وعمليّات التصنيع المخبري للفيروسات، والتجارب المحرّمة. وتمثِّل روايته الشهيرة الآفة أو المواجهة ـ (الصادرة سنة 1978) أبرز نموذج في هذا المجال؛ حيث يرى أن نهاية العالم ستكون بسبب فيروس إنفلونزا خضع لعمليّات تعديل داخل المختبرات العسكرية حتى يكون سلاحاً بيولوجياً يوظّف في الحروب، وبسبب خطأ تقني سيتفشّى هذا الفيروس في العالم، حتى إنه سيقضي على ما يفوق 99 في المئة من سكّانه، رغم كلّ إجراءات العزل والحجر الصحي وتقييد الحركة والاعتقالات. يصّور «كينغ» في هذه الرواية فناء العالم الذي نعرفه ليحلّ معه نظام عالمي جديد يقوم على أساس البقاء للأقوى؛ والأقوى هنا همّ أولئك الذين حباهم الله بمناعة طبيعية تجاه هذا الوباء. ولعلّ أهم ما تحاول هذه الرواية أن تعبِّر عنه من ضمن قضايا عدّة أخرى التأكيد على الأنانية التي جُبِل الإنسان عليها؛ إذ لا يفكِّر في ساعات الشدة إلّا في نفسه، وفي نفسه فقط، حتى وإن كان في ذلك دمار البشرية جمعاء. رواية تصور ضعف النفس البشرية، وهشاشة الإنسان إزاء الكوارث، وأنانية بعض الأنظمة، وما قد ينتج عن التجارب المحرّمة من سيناريوهات مرعبة.

ولا يمكن لمن يباشر الحديث عن علاقة الأدب بالأوبئة والتنبؤ بوقوعها، لاسيما في زمن تفشى فيه فيروس كورونا في مختلف بلدان العالم، ألا يستحضر رواية عيون الظلام للروائي «دين راي كونتز Dean Ray Koontz» (الصادرة سنة 1981)، والتي أصبحت أشهر من نار على علم. لا يهمنا هنا هل ما جاء في الرواية من أحداث هو نبوءة أم مصادفة، أم معلومات سرية عرفها الكاتب بطريقة ما، لا يهمنا إن كان ما كتبه قد أوحى لأحدهم فيما بعد بتصنيع فيروس ونسبه إلى الصين... كلّ هذه الأمور لا تهمنا؛ لأن الأهم من الناحية الأدبية أن هذه الرواية وضعت تصوّراً لما يمكن أن يحدث في حال ما إذا فكَّر أحدهم في تصنيع فيروس في إطار التحضير لحرب بيولوجية مرتقبة. ورغم أن الرواية تشير صراحة بأصابع الاتهام للصين، من خلال جعل مدينة ووهان الصينية مسرحاً لأهمّ أحداثها، ورغم أن الفيروس المصنَّع في حد ذاته كان يحمل اسم «ووهان 400»، إلّا أن الحقيقة تبقى ضائعة. لقد أثارت هذه الرواية الكثير من الكلام، وملأت مواقع التواصل الاجتماعي وشغلت خيال المهتمين بنظريات المؤامرة؛ كيف لا وقد تنبأت منذ ما يقرب من أربعين سنة بما نعيشه نحن الآن بسبب هذه الجائحة، مع وجود بعض الاختلافات بالطبع، إن على مستوى مدة حضانة الفيروس، أو درجة شراسته، أو حتى الحيثيات التي أحاطت بظهوره وتفشيه.

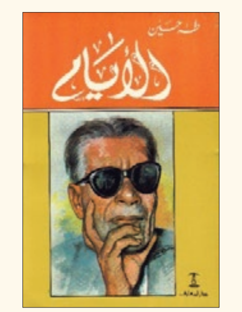
وعلى الضفة الأخرى، عرف الإنتاج الروائي الأوروبي على مرّ التاريخ اهتماماً كبيراً بالأوبئة والجوائح؛ ولعلّ أولى المحاولات الخالدة في هذا المجال مجموعة الديكاميرون للإيطالي «جيوفاني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio» (ألَّفها خلال الفترة الممتدة من سنة 1349 إلى سنة 1353). فعلى غرار «ألف ليلة وليلة»، تتكوَّن هذه المجموعة من حكاية إطار وحكايات مؤطرة عددها مئة حكاية، يتكفَّل عشرة أفراد برواية عشر حكايات لكلّ واحد منهم، من أجل تزجية الوقت؛ ذلك أنهم فضَّلوا الانعزال فراراً من الطاعون الذي حلّ بمدينة فلورانسا. أمّا الحكاية الإطار، فتحكي عن الطاعون، أو الموت الأسود، الذي فجع المدينة الإيطالية، وما خلَّفه من ضحايا يفوقون الوصف. لقد اتخذ «بوكاتشيو» من الوباء ذريعة من أجل الحكي، وكأن الانعزال، أو الحجر الصحي، مناسبة من أجل الغوص في الذات من جهة، والانفتاح على الآخر أيضاً؛ مناسبة للتعرُّف على الذات في مرآة كلّ من الأنا والآخر، ومناسبة كذلك للتعرُّف على المختلف والاستفادة منه. الجائحة إذا كانت واقعاً، فهي تفرض المواجهة؛ وأولى خطوات المواجهة تقتضي التعرُّف على الذات، فالآخر، ثم الانخراط في مسلسل البناء بعد مرور العاصفة.

وفي روايته «الحجر الصحي» (الصادرة سنة 1995) أبدع الروائي الفرنسي «جون ماري لوكليزيو Jean-Marie Le Clézio» الحاصل على جائزة نوبل للآداب، في وصف ما يعانيه من يكون بداخله. تحكي الرواية قصّة أخوين على متن سفينة في اتّجاه موطنهما، غير أنه في لحظة توقّف مؤقَّت للسفينة في ميناء زنجبار، تُكتشف إصابة فردين من مسافريها بالجدري؛ وهو ما جعل السلطات المحلّية تفرض عليهم حجراً صحيا إلى أجل غير مسمّى. يحاول الروائي أن ينقل لنا في نفس الآن معاناة المصابين بالوباء، وخوف المعزولين بالقوة: من الوباء، من المكان المحتجزين فيه، ومن المستقبل المظلم والغامض. ولكن رغم ذلك، حاول أحد الأبطال أن يوجد لنفسه وسط هذا الفضاء الكارثي الباعث على التشاؤم فسحة أمل وفرجة تفاؤل من خلال انغماسه في التمتّع بالمناظر الطبيعية المبهرة المحيطة به، وأيضاً من خلال تذكّره السعيد لقصّة علاقته مع محبوبته.

في الأدب العربي

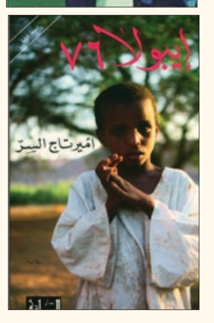
لم يخل الأدب العربي من إشارات إلى الأوبئة، إمّا بطريقة عابرة مثلما نجد مثلاً في ملحمة الحرافيش (الصادرة سنة 1977) لـ «نجيب محفوظ» (حيث استشرى وباء فتك

بالمصريين وأمعن فيهم قتلاً وتنكيلاً باستثناء البطل «عاشور الناجي»، لتبدأ الأحداث الفعلية للرواية)، أو في ثلاثية الأيام (الصادرة سنة 1929) لـ «طه حسين» (التي أشار في جزئها الأوّل إلى انتصار وباء الكوليرا في مسقط رأسه، وكيف أنه فجعهم في أخيه)... وإما بجعل الوباء أساس الحكي الروائي، مثلما نجد على سبيل التمثيل في رواية «إيبولا 76» (الصادرة سنة 2012) لـ«أمير تاج السر». تحكي الرواية من بين ما تحكيه فظاعة وشراسة وباء إفريقي بامتياز: «إيبولا» الذي حصد آلاف الأرواح وشتَّت شمل مئات الأسر. وتبقى من أهمّ المحاولات في هذا الباب، سلسلة «سفاري» (ابتداءً من 1996) للمرحوم «أحمد خالد توفيق»، التي خصّص رواياتها بالكامل للحديث عن المشكلات الطبية في القارة السمراء. بيْد أنه في تضاعيف حبكاته الروائية المتعدِّدة، يفاجئنا أحياناً بقدرته الغريبة على التنبؤ والتوقُّع في مجال ظهور الأوبئة والجوائح؛ لذلك ذُكِر اسمه بقوة بعد انتشار جائحة كورونا، خاصّة في العالم العربي. يقول في أحد أعداد سلسلته: «الكابوس الذي يطارد علماء الفيروسات في العالم كلّه هو أن يعود وباء إنفلونزا عام 1918 الذي أطلقوا عليه اسم (الوباء الإسباني) إلى الظهور. لقد فتك هذا الوباء بثلاثين مليوناً من البشر؛ أي أكثر من ضحايا الحرب العالمية الأولى». ولعلّ ما يجعلنا نقف مبهوتين أمام هذا الاستشراف، هو إشارته الغريبة هذه: «لهذا لا نسمع عن أوبئة الإنفلونزا المُريعة إلّا من جنوب شرق آسيا، حتى صار للفظة (إنفلونزا آسيوية) رنين يذكرنا بلفظة (طاعون) [...] الوباء الحقيقي المرعب قادم لا شكّ فيه، سيبدأ من مكان ما في الصين أو هونج كونج... ساعتها لن يكون لنا أمل إلّا في رحمة الله، ثم البيولوجية الجزيئية وسرعة تركيب اللقاح». ■ **نبيل موميد** (المغرب)









تزدهر ثم تختفي

قصص الخوف والبطولات

روايات الأوبئة، مثل الأوبئة، تزدهر ثم تختفي ضمن موجات متعاقبة. في الستِّينات، ظهر فيلم «سلالة أندروميدا - The Andromeda Strain»، لمايكل كريشتون. وشهدت فترة السبعينيات نجاحاً لافتاً لفيلم «الموقف» لستيفن كينج. وقدّم روبن كوك فيلم «التفشّي» في الثمانينات. وبحلول سنوات 2000، «الحرب العالمية» لماكس بروكس، و«دليل البقاء على قيد الحياة في الزومبي». في 2014، هيمنت إميلي سانت جون ماندل، بفيلمها «المحطّة الحادية عشر» حول طاعون مميت يسمّى «أنفلونزا جورجيا»، على قوائم الجوائز، وحصلت على اعتراف واسع النطاق.

مع فيروس كورونا، في الأذهان، يمكن أن تكون قراءة الكتب حول الأوبئة، إمّا تجربة مخيفة، أو تجربة رائعة فكرياً. بالنسبة إلى القرّاء في الفئة الأخيرة، تقول سيلفيا مورينو غارسيا، مؤلّفة روايات «آلهة اليشم والظلّ»، و«إشارة إلى الضوضاء»، «شاطئ بلا ترويض»: على الرغم من أن الزومبي أصبح مرادفاً للوباء، هناك عدد من الروايات التي تتجنَّب هذه العدوى الشائعة. نفدت رواية «أغنية الناجين» لبول ترمبلاي، في شهر يوليو الماضي، وهي تتعلّق بفيروس يشبه داء الكلَب، مع فترة حضانة قصيرة. وعندما تحدَّثت إليه في مؤتمر بوسكون، أخبرني أن أخته، الممرّضة، ساعدته في صياغة أفكاره حول كيفية تعامل الخدمات الصحِّيّة في ماساتشوستس، مع مثل هذا السيناريو، كما تُوِّج عمل بول بوصفه «أفضل عمل رعب جديد».

وفي السياق نفسه، تقول لافي تيدهار، مؤلّفة العديد من الروايات، بما في ذلك «القرن العنيف»، و«المحطّة المركزية»، و«الأرض غير المقدَّسة»: «لقد أحببت فيلم «بونتيبول»، المقتبس من الرواية. ظهر فيروس اللّغة، بالطبع، في وقت سابق، في كتاب «تحطُّم الثلج» لنيل ستيفنسون، وهو الكتاب الذي ينهي حقبة عصر الإنترنت، لكن الروايتَيْن لا تختلفان. إحدى الروايات التي ذكرتها هي ملحمة كيم ستانلي روبنسون «سنوات الأرز والملح». وقد رجعت إلى الوراء، إلى أحداث «الموت الأسود» في القرن الرابع عشر، كنقطة انطلاق لروايتها، لكنها تتخيّل أنه سيقتل الجميع، تقريباً، في أوروبا. وفي السياق ذاته، أثارت الروائية نقطة مهمّة بالنسبة إلى مستقبل البشرية: مع تكرار لغة الفيروسات والإصابات والانتقال السريع واسع النطاق في أنظمتنا الرقمية، هل أصبحنا عرضة لشكل جديد من الوباء؟ وبما أننا أصبحنا



أكثـر تكامـلاً مـع أجهزتنـا الرقميـة، هـل أصبحنـا عرضـة للخطر، بشكل أكبـر؟ ماذا لـو أصبحت، حتـى المنازل والسيارات وحتى المفاعـلات النوويـة، تسـقط فريسـة للعـدوى الخبيثـة؟

أمّـا «ديكاميـرون - The Decameron»، وهـي مجموعة قصص للإيطالـي جيوفانـي بوكاتشـيو، فقـد «كانـت بمثابـة التريـاق للطاعـون الـذي أهلـك المدينـة فـي ذلـك الوقـت بحكاياتهـا عـن الحـبّ والفكاهـة والإثـارة. يغـادر عشـرة صغـار (سـبعة منهـم نسـاء، وثلاثـة رجـال) مدينة فلورنسـا، حوالي عـام 1350، وسـلاحهم القصـص بوصفها ملاذاً للمـوت المتربِّص. أمّا «مجلّة عـام الطاعـون»، لدانييـل ديفو، أو اليوميّـات الوهمية التي كتبها أحـد صانعـي السـروج، بعـد أن قرَّر البقـاء في لندن التـي مزَّقها الطاعـون فـي عـام 1665، فقـد كُتبـت بمنهجيـة ودقّـة عاليـة، ويمكـن القـول إنهـا روايـة صحافيـة عـن الطاعـون الدبلـي فـي العاصمـة الإنجليزيـة. وفي جميع الأوبئة، بشـكل عامّ، الأغنياء هـم أوَّل مـن يغـادر المدينـة. يلاحـظ ديفـو ذلـك فـي مذكّراتـه، واصفـاً الخـدم الذيـن يسـاعدون النبـلاء وعبيدهـم للخـروج، بسـرعة، إلـى الريـف، بعيـداً عـن آلام الوبـاء.

وفـي الفصـل (28) مـن «المخطوبـون»، الروايـة التاريخيـة، للإيطالـي ألسـاندرو مانزونـي، يصـف الأخيـر ردود فعـل سـكّان ميلانـو تجـاه الطاعـون، عـام 1648. يتـمّ احتجـاز المصابيـن فـي جنـاح الجـذام، فـي المدينـة، بهـدف كبـح العـدوى. ويُقبَـض علـى أكثـر مـن 10 آلاف (بيـن رجـل وامـرأة وطفـل) فـي جميـع أنحـاء المدينـة، ويتـمّ عزلهـم فـي (288) غرفـة، وليـس من المسـتغرب أن يُقضـى عليهـم هنـاك. أُغلقت المتاجر، وأفرغت المصانع، في الوقـت الـذي يمـوت فيه 100 أو أكثر في سـجن الطاعون، يوميّاً.

ومـن أشـهر الروايـات، فـي هـذا البـاب، نذكـر «الطاعـون - La Peste»، لألبـرت كامـو، وهـي قصّـة أكثـر حداثـةً مـن الخيـال الوبائـي، بطلاهـا همـا: الطبيـب برنـارد ريـو، والشـابّ جـان تـارو الـذي يحتفـظ بسـجلّ دقيـق، للأحـداث، زمـن انتشـار المـرض. علـى غـرار الحكومـة الصينية في ووهان، حاليّاً، أمرت السـلطات الفرنسـية، آنـذاك، بتطويـق مدينـة وهـران الموبـوءة، وأجبـرت السـكّان علـى ملازمـة منازلهـم لمنـع انتشـار الطاعـون.

وفـي الروايـة، أيضـاً، نجـد أنـه حتـى بعـد فصـل البطـل ريـو عـن زوجتـه، ظـلّ يحـارب المـوت بجانـب تـارو، وهـذا يحيلنـا علـى الأخبـار التـي تصلنـا، اليـوم، عـن إصابـة المئـات مـن الأطبّـاء والممرِّضيـن الصينييـن بالعـدوى، وموتهـم فـي أثنـاء مكافحتهـم الوبـاء. فـي روايـة كامـو، كذلـك، الطاعـون ليـس مجـرَّد حـدث مـادّي، بـل هـو رمز لأفكار الفاشـية والنازية التي هُزمت، حديثاً، فـي أوروبـا. وخلصـت الروايـة إلـى أنـه مـع تفشّـي الأوبئـة، ومـا يرافـق ذلـك من تصرُّفات سـلبية، يظهر الأبطال «أشـياء تسـتحقّ الإعجـاب أكثـر مـن الاحتقـار». قبـل كلّ شـيء، يلاحظ الروائي أن النصـر ضـدّ الطاعـون لـن يكـون نهائيـاً، أبـداً: لمنـع انتصـار المـوت، يجـب أن تسـتمرّ المعركـة ضـدّ الخـوف.

أمّـا روايـة «حجـر القمـر: الفتـى الـذي لـم يكـن أبـداً»، للكاتـب الأيسـلندي «سـيجون - Sjón»، فتقـوم -إلـى حَـدّ كبيـر- علـى خلفيـة ريكيافيـك، للعـام 1918، عندمـا تسـبَّبت الأنفلونـزا الإسـبانية فـي هـلاك معظـم السـكّان. ورغـم طابعهـا الغنائـي، كانـت تنقـل الواقـع إلى حَـدّ كبير، وجوانبها الأكثر شـبهاً بالحلم تظهـر -فـي الغالـب- فـي سـياق المـرض أو الهذيـان. بطـل الروايـة هـو مانـي سـتين (مـن هنـا جـاء عنـوان الروايـة) شـابّ مثلـي مولع بالأفـلام، ويحمـل وعيـاً مفرطـاً بـأن هنـاك شـيئاً مـا يحـدث فـي العالـم، مـن حولـه.

معظـم أحـداث الروايـة تتجلّـى، للقـارئ، من خـلال نافذة زيارات



مانـي للسـينما (كانـت الأفـلام صامتـة ومصحوبـة بالموسـيقى)، ثـم تتطـوّر إلـى صـور حيّـة حيـث تبـدأ الأنفلونـزا فـي التفشّـي بيـن السـكّان المحلّييـن. يكتـب سـيجون «هنـا، أصبحـت دور السـينما أكثـر هـدوءًا»، واصفـاً خطـورة الوبـاء مـن خـلال تقلُّـص أعـداد الموسـيقيين الذيـن يعزفـون موسـيقى الأفـلام الصامتـة. إنهـا نافـذة خاصّـة علـى المدينـة، نافـذة تكشـف مـا يـدور داخـل الأسـوار. وسـرعان مـا انتشـر هـذا الصمـت خـارج المسـرح ليخيّـم علـى المدينـة، بأكملهـا.

يجثـم الصمـت المشـؤوم علـى الجـزء الأكثـر ازدحامـاً، والأكثـر نشـاطاً فـي المدينـة؛ فـلا أثـر للحوافـر، أو قعقعـة عجـلات العربـات أو هديـر السـيّارات، أو أزيـز الدرّاجات الناريـة، أو رنيـن أجـراس الدرّاجـات. لا تسـمع ضجيـج ورش النجّاريـن، أو دويّ دكاكيـن الحـدادة، أو صريـر أبـواب المسـتودعات.

قدّمـت عـدّة تفسـيرات لوبـاء Dragonscale الخيالـي، علـى امتـداد الكتـاب. البعـض يشـير إلـى مخلَّفـات الحـرب البـاردة، أو ربّمـا مـادّة مـن صنـع بعـض الشـركات الشـرّيرة. وهنـاك مـن يهمـس بتفسـيرات دينيـة، والبعـض الآخـر يحاولـون الغـوص عميقـاً فـي تأويلاتهـم. لكـنّ هيـل، بحكمتـه، يصـرّ علـى هـذا الشـعور بالغمـوض. ورغـم وجـود بعـض التفسـيرات المنطقيـة أكثـر مـن غيرهـا، لـم يتـمّ التحقُّـق مـن أيٍّ منهـا، علـى الإطـلاق. مـن وجهـة نظـر سـردية، كلّ ذلـك قـد يكـون منطقيّـاً: فالكتـاب لا يتحـدَّث عن الطاعـون بحـدّ ذاتـه، بـل حـول كيفيـة تغييـر المجتمـع.

فـي «رجـل الإطفـاء»، و«حجـر القمـر»، و«ديكاميـرون»، وغيرهـا مـن روايـات الأوبئـة، يظهـر المـرض كخطـر داهـم علـى المجتمـع، لكنـه يؤثّـر حتـى فـي غيـر المصابيـن. ومـن الصعـب قـراءة أيٍّ مـن هـذه الروايـات، دون التفكيـر فـي واقـع عالمنـا المعاصـر: المخـاوف التـي تواجههـا شـخصيّاتها هـي نفسـها المخـاوف التـي يواجههـا الكثيـرون فـي وقتنـا الحاضـر. إن إضافـة عنصـر الأوبئـة إلـى الروايـة يزيـد مـن حـدّة التوتُّـر، وصعوبـة الرهانـات، ويذكّـر القـرّاء بضعـف قدراتهـم ضمـن هـذا المخطَّـط الكبيـر للأشـياء.

■ **توبياس كارول □ ترجمة: عبدالله بن محمد** (تونس)

المصدر:
Literary Hub.com

في روايات الأوبئة، يظهر المرض كخطر داهم على المجتمع، لكنه يؤثّر حتى في غير المصابين. ومن الصعب قراءة أيٍّ من هذه الروايات، دون التفكير في واقع عالمنا المعاصر

«يوميّات عام الطاعون» (1722)

رواية خيالية عن وباء الطاعون الأسود الذي ضرب لندن عام 1655 للمؤلّف «دانيال ديفو Daniel Defo» وهي كالكثير من كتاباته الأخرى، مثل «روبنسون كروزو» (1719)، تتميَّز باهتمام مثير للدهشة بالتفاصيل. في الرواية ينتقل ألرّاوي من منزل إلى منزل، ويسجّل الملاحظات المروّعة للطاعون على الحياة اليومية على طول الطريق. يُشار إلى «يوميّات عام الطاعون» في الحقيقة لكونها أكثر تفصيلاً من يوميّات طاعون «صموئيل بيبيس Samuel Pepys» الواقعيّة.

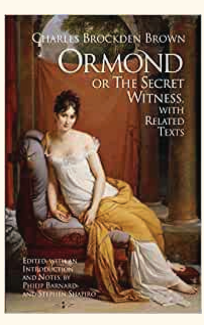
«أورموند، أو الشاهد السرّي» (1799)

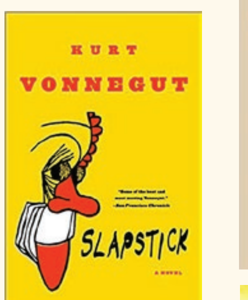
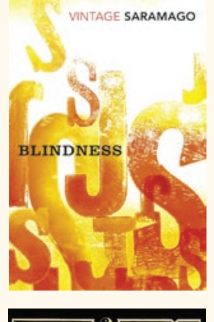
تدور أحداث رواية «تشارلز بروكدين براون Charles Brockden Brown» خلال اندلاع الحمى الصفراء التاريخية المدمِّرة عام 1793، والتي أصابت سكّان فيلادلفيا. كان هذا حدثاً عاش فيه المؤلِّف، وفقَد أفضل صديقٍ له. تركّز الرّواية من الناحية الموضوعية على الطرق التي يتغيَّر بها الأفراد كردّ فعْلٍ على بيئاتهم الاجتماعية، وتتابع بطلة الرّوايةً «كونستانتيا» (وهي امرأة شابة تكافح من أجل إبقاء أسرتها في المنزل وإطعامها عندما يفقد والدها عمله أثناء تفشّي المرض) وعلاقتها بأورموند الغامض. إنّ بعض التفاصيل الدامية بشأن آثار الطاعون قد تزعج حتى القرّاء المعاصرين!

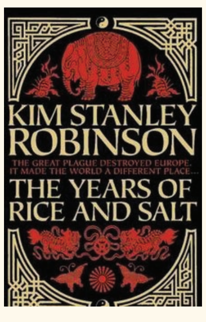
تشتهر مؤلفة الرواية «ماري ولستونكرافت شيلي Mary WollstonecraftShelley» باختراع رواية الخيال العلمي من خلال روايتهاالأولى «فرانكنشتاين» (1818) Frankenstein. كما كتبت رواية عن ما بعد نهاية العالم أثّرت بشدّة على روايات الطاعون - تدور أحداثها في نهاية القرن الحادي والعشرين، وتمثّل وجهة نظر رجلٍ وحيد «ليونيل فيرني» - والذي يشاهد زوال الجنس البشري. تعتمد الشخصيات التي تمّت مواجهتها على طول الطريق على أشخاصٍ من دائرة شيلي الاجتماعية،مثل بيرسي بيش و بايرون.

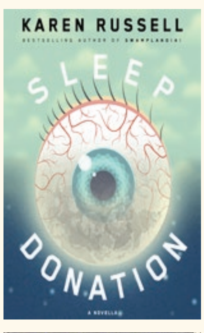
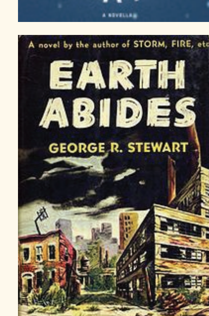
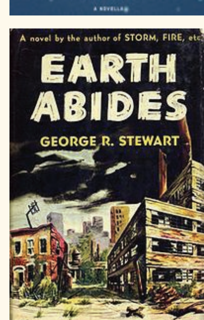
«الأرض تبقى» (1949)

تتحدّث رواية الكاتب الأميركي «جورج ر. ستيوارت - George R. Stewart» عن أنه بعد التّعافي من مرض غامضٍ يقتل غالبية سكّان الولايات المتَّحدةً، ينطلقً «إيشروود ويلسون» في رحلةٍ عبْر أميركا لاكتشاف من يوجد هناك أيضاً، محاولاً في نهاية المطاف بدء المجتمع من جديد. رواية ستيوارت لم تتطوَّر بشكل جيّد من حيث النوع والسياسة العرقية، لكنها لا تزال مثيرةً للاهتمام كمخطّط لروايات ما بعد نهاية العالم في القرن العشرين. إنه فحصٌ مثيرٌ للاهتمام بمخاوف الولايات المتَّحدة بعد الحرب، والتي يمكن تتبّع الكثير منها حتى يومنا هذا.





«الكوميديا التهريجية!»

مثل كثيرٍ من مؤلَّفات «كورت فونيجوت Kurt Vonnegut» (الكاتب الأميركي)، يعتبر عمله هذا من نوع الكوميديا السوداء الجدّية. تقع أحداث هذه الكوميديا في نيويورك حيث يعيش السكّان في عزلة، ويرويها من خلال السّرد الارتجاعي ملك مانهاتن البائد. من بين الكوارث الأخرى كانت هناك تجربةٌ وطنيةٌ خاطئة: بدأت الصين بتقليص مواطنيها من أجل توفير الموارد. والنتيجة أنهم يتقلَّصون في النهاية إلى الحجم الذي يتم استنشاقه من قِبل البشر من ذوي الحجم العادي، ممّا يؤدّي إلى تفشّي الطاعون الذي يهزّ العالم الغربي...

«العمى» (1995)

تُفصّل رواية «خوسيه ساراماغو - José Saramago» (الرّوائي البرتغالي) تفاصيل تفشٍّ وبائيّ مفجع في مدينة لم يُذكراسمها يسْلب الناس من أبصارهم.ردّاً على تفشّي الوباء، تقوم الجهات المختصّة بجمْع المصابين والحجْر الصحي عليهم. تتحوّل الأمور بسرعةٍ إلى فوضى حيث أنّ المكفوفين يعاملون بقسوةٍ من قِبل المسؤولين. ربما يكون «العمى» هو الكتاب الأكثر خبْثاً في هذه القائمة والذي ربَّما يقول شيئاً - الاقتراب بحذر!

«سنوات الأرز والملح» (2002)

قد يكون كيم «ستانلي روبنسون Kim Stanley Robinson» (الكاتب الأميركي) معروفاً بشكلٍ أفضل لاهتمامه بالتنبؤ بالمستقبل في روايات الخيال العلمي - مثل «ثلاثية المريخ» (1993-1996 Mars trilogy) و«أورورا» (2015)، ولكنه في «سنوات الأرز والملح» ينظرإلى الماضي، متكهناً بما كان سيحدث إذا جرى قتل 99 % من سكّان أوروبا بدلاً من ثلثهم بسبب الطاعون الأسود. تحكي الرّواية، التي تنقسم إلى عشرة أجزاء، قصّة عالَم غربي يتم بناؤه على مرّ العصور مع تأثيرات مختلفة إلى حدٍّ كبير.

«أوريكس وكريك» (2003)

هذا الكتاب (الذي هو الجزء الأوّل من ثلاثية (Madaddam) التي قامت بتأليفها الرّوائية الكندية «مارغريت أتوود - Margaret Atwood» ما بين عاميّ 2003 و2013، هو من وجهة نظر شخصية تعاني من فقدان الذاكرة، يدعى «سنوومان»، والذي قد يكون آخر إنسان

على قيد الحياة. ومن خلال السّرد الارتجاعي، نبدأ بالتعرّف على المزيد من حياته قبل نهاية العالم - حيث يكون في ذلك الوقت قد عمل جنباً إلى جنب مع أفضل صديق له «كريك» في مختبر لعلْم الوراثة حيث كانت تُجرى تجارب محفوفة بالمخاطر على كلٍّ من الحيوانات والبشر.

«عام الطاعون» (2007)

في جزءٍ أوّلٍ آخر من ثلاثية ألّفها «جيف كارلسون Jeff Carlson»، تتخيَّل القصّة المثيرة عالَماً خرجت فيه تقنية النانو عن السيطرة، ممّا أدّى إلى «طاعونٍ آليّ» يقتل أيّ مخلوقٍ ثديٍّ يصيبه. لكنّ الطاعون لا يستطيع البقاء على ارتفاعات عالية. ولهذا فرّ البشر الناجين إلى أماكن مثل جبال روكي في كولورادو، للعيش على ارتفاعاتٍ تصل إلى أكثر من 10000 قدم. في هذه الأثناء، يحاول روّاد الفضاء العالقون في محطّة الفضاء الدولية إيجاد حلٍّ للوباء - وينجحون في ذلك.

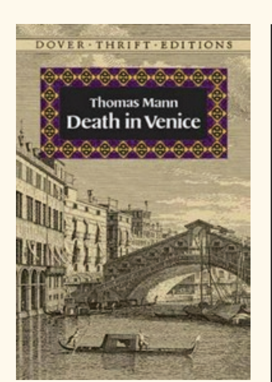
«التبرّع بالنّوم» (2014)

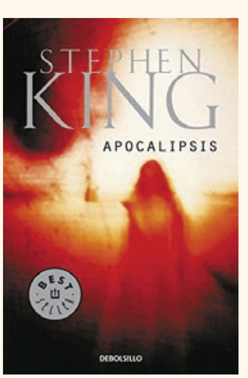
تتحدث رواية الكاتبة الأميركية «كارين راسل Karen Russell» عن أنّ وباء الأرق يبدأ باكتساح الولايات المتّحدة، مع بقاء الأفراد مستيقظين لأسابيع متتالية بلا انقطاع إلى أنْ يفارقون الحياة بصورةٍ مأساوية. الطريقة الوحيدة لمجابهة الأرق هي نقل النوم من متبرّع سليم. وهناك منظمة أنشئت لإدارة عملية نقل الدم تدعى (Slumber Corps The). عندما يكتشف «تريش»- أحد مستخدميها- أوّل متبرعٌ عالمي يمكن أن يعكس نومه أرق أيّ شخص - يتَّضح أنّ ذلك المتبرّع إنما هو طفلٌ رضيع.

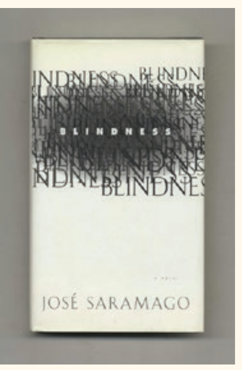
«آخر أطفال طوكيو» (2018)

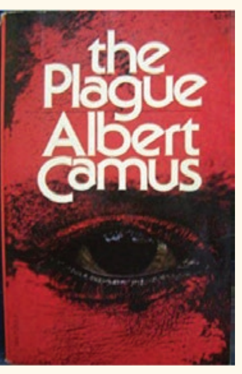
رواية الخيال العلمي هذه، التي كتبتها المؤلّفة اليابانية «يوكو تاوادا Yoko Tawada»، تقع إلى حدٍّ ما خارج النطاق العادي للوباء. في عمل تاوادا التجريبي، كلّ جيلٍ في اليابان يولد بشكلٍ غامضٍ مع ضعفٍ في جهاز المناعة بشكلٍ تدريجيّ. وفي حين أن الرجال والنساء الأكبر سنّاً الذين يصلون طبيعيّاً إلى سن المئة يظلّون معافين وفي أحسن حال، فإن الأجيال الشابة تكافح من أجل العيش لِما بعد الطفولة. وهذه الرواية تتابع مأزق المسنّ «يوشيرو»- الرّاعي الوحيد لحفيده الأكبر «مومي» - والذي على الأغلب قد يعمّر أكثر من حفيده. ■ **سارة كولين** □ ترجمة: **حسام حسني بدار** (الأردن)

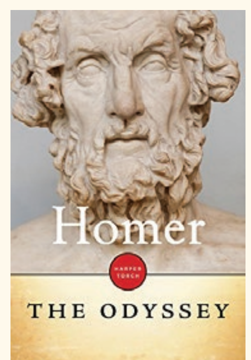
المصدر: www.headstuff.org











في عام 1978، أصدر الأميركي «ستيفين كينغ Stephen King» روايته «The stand» (الموقف)، التي تتناول انهيار المجتمع بفعل نشر سلالة معدَّلة من فيروس الإنفلونزا، وكجزءٍ، وفق الحبكة السردية، من حرب بيولوجية تأتي على النسبة العظمى من سكّان الكون. يندرج العمل ضمن الخيال العلمي وأدب الرعب، ويصنَّف تحت أدب نهاية العالم الذي راج بعد الحرب العالمية الثانية، لذلك فإن ترجمة العنوان إلى الإسبانية، سواء بـ«Apocalipsis» (في إسبانيا)، أو «رقصة الموت» La danza de la muerte (في أميركا اللاتينية)، يستجيب لمخزون الذاكرة الجمعيّة الكونيّة عامّة، والغربيّة خاصّة حول فكرة نهاية الزمان.

قبل انقضاء القرن العشرين، تحديداً في عام 1995، أصدر البرتغالي خوسيه ساراماغو روايته «العمى»، التي تدور حول وباء يجتاح المدينة المعاصرة. وفيها يأتي على سرد تداعيات تفاقم الأوضاع وفقدان البصيرة الإنسانوية أمام فردانيّة العدميّة الفوضوية، وتأثير كلّ ذلك على النظام الأخلاقي وتفكك المجتمع. وفي عام 1947، كان ألبير كامي قد أصدر روايته الشهيرة «الطاعون»، التي تدور أحداثها أثناء طاعون مدينة وهران، وفيها يحبك الكاتب في نسيجها السردي القلق الوجودي، وسؤال الكينونة. وقبل ذلك في عام 1912، نشر توماس مان روايته «موت في البندقية» التي تقدَّم بالتوازي مع تطوّر حكائيتها، توصيفاً ينزّ منه فكر نيتشه، ويوجز سيمياء الانحلال أمام تهديد الموت بوباء الكوليرا الذي يلوح في الأفق.

يُعثَر على نصوصٍ ثقافية حول الأوبئة في عصور مختلفة، يكفي تذكّر رائعة سوفوكلس «أوديب ملكاً» (429ق.م)، التي يشكّل الوباء، الذي أصاب مدينة طيبة، مكوناً جوهرياً في بنيتها التراجيدية. كذلك معاناة القوات الإغريقية في «إلياذة» هوميروس الملحميّة، من وباء يأتي على حياة الجنود، بسب تجرؤ آغاممنون على اتخاذ ابنة كاهن أبولو محظيّة له. وفي «العهد القديم» شكّلت سيرورة الطامات الكبرى، والجوائح عاملاً أساسياً في مصير البشرية في النصّ السردي، إضافة لدورها في تعددية التأويل النصي والتفسير. ولم يتوقّف الوباء عن الظهور في النصوص الأدبية، بل شكل عتبة «الديكاميرون» لبوكاتشيو في القرن الرابع عشر، حيث ينزوي عدد من الشبان خارج فلورنسا هرباً من جائحة «الموت الأسود» (الطاعون)، التي بدأت عام 1348، ويأخذون بسرد الأقاصيص لقتل الوقت، وربّما لمحض تحدّيه. وفي معرض الحديث هنا لابدّ من الإشارة للرواية المعنونة «يوميّات سنة الطاعون» للإنكليزي دانييل ديفو، والتي رأت النور عام 1722، وتدور حول محنة أحد الأفراد خلال الوباء الرهيب الذي اجتاح لندن سنة 1665. كما تندرج في السياق السردي نفسه رواية «الخطيبان» التي صدرت 1827، لأليساندرو مانزوني، وفيها سرد لمشهدية الرعب وتأثيره المجتمعي، وفضح النفاق الديني والدنيوي المتفشّي أثناء تفشّي الطاعون في إيطاليا في العقد الثالث من القرن السابع عشر. ■ **أثير محمد علي** (سورية- إسبانيا)

تأمّلات ثقافيّة

في الظرف الكوني

ليس ثمّة وجود لحكاية أو سرديّة كبرى في (ألف ليلة ولية) حول وصف المدن التي أبادتها الأمراض والأوبئة. بيد أن حكاية «مدينة النحاس» على سبيل المثال، وهي واحدة من الحكايات الأثيرة في متن «الليالي»، تبدو الأقرب إلى هذا النمط من السرود، رغم أنها لم تكن سوى مدينة السحر أو الطلسم الذي دفع الأمير موسى وصاحبه طالب بن سهل إلى الدلوف إليها وهي خاوية على عروشها كالخارجة للتوّ من طاعون عظيم أو وباء لا حدّ له. وإذا بالأمير موسى الذي يشبه عاشور الناجي في ملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ يتفقّد أحوال الموتى الذين يشبهون الأحياء، كلٌّ على هيئته التي قُبِض عليها، والدم يكاد يفرّ من وجوههم وأجسادهم كتماثيل الشمع المخاتلة للناظرين، لكنهم طاعنون في موت وسُبات عظيم. ثم يلفت اللوح المذهّب بين يدي الأميرة الجالسة على سريرها نظر الأمير موسى، فيقرأ ما فيه من وصية توجز حكاية مدينتها العجيبة التي ابتُليت بمجاعة أودت بهم جميعاً إلى حتوفهم، وفي نهاية الحكاية تسرد الأميرة وصيتها لأوّل طارق لأبواب المدينة المسحورة متضرّعة إليه أن يأخذ من الذهب والجواهر ما شاء إلّا أن يكشف ما عليها من ثياب تستر عورتها وجهازها من الدنيا.

في مثل هذه المرويّة المتخيّلة، هل يمكن النظر إلى مدينة النحاس بوصفها الصورة القديمة لمدينة «ووهان Wuhan» التي تولّد فيها رعب أسود فجّره خروج فيروس كورونا (المعروف دولياً الآن باسم «COVID 19») من قمقمه منذ أسابيع معدودات؟ بالقطع لا. ليس ثمّة صلة بينهما، لكنها مجرَّد مقاربة سرديّة تدفع القارئ والباحث الثقافيّ أو السياسيّ أو السوسيولوجيّ إلى المقارنة والتأمُّل في مصائر البشر والممالك والبلدان، خصوصاً عندما يعبث الإنسان بحياة أخيه الإنسان عبر ممارسة السحر الأسود أو عندما يعبث بالطبيعة عبر تخليق الفيروسات الفتّاكة، إمّا متذرِّعاً بمواجهة عدو حقيقيّ تدفعه إليه دوافع عرقية وعنصرية، أو عدو متخيّل لا يدري أن رغبته في ممارسة السيطرة المطلقة عليه باستخدام أسلحة بيولوجيّة دقيقة أمرٌ محفوفٌ بالمخاطر القصوى مهما امتلكت مختبراته أعلى معايير الجودة في وسائل الأمن والحماية البيوتكنولوجيّة. وربَّما خير دليل على ذلك مجرَّد ذكر بعض الحوادث التي لم يخلُ التاريخ البشريّ الحديث منها، مثل إطلاق الروس جثثاً مصابة بالطاعون على القوات السويدية عام 1710، أو استخدام بريطانيا العظمى فيروس «الجدري» الفتّاك للتخلّص من السويديين، أو استخدام الجيش الألمانيّ في الحرب العالمية الأولى- حسب رواية بعض المؤرّخين- سلاح الجمرة الخبيثة والكوليرا وفطريات القمح لتهديد الأمن الغذائي لأعداء ألمانيا النازية، أو نشر الألمان أنفسهم لمرض الطاعون في روسيا وإرسالهم قطعاناً من الماشية مصابة بالحُمّى القلاعية إلى الولايات المتَّحدة الأميركيّة، وغير ذلك من مرويّات وأخبار كثيرة متداولة حول أنفلونزا الخنازير ووباء متلازمة «سارس SARS» وغيرهما، حتى غدونا اليوم، ونحن في الربع الأوّل من القرن الحادي والعشرين، متورِّطين بوصفنا شخصيات واقعية لا متخيّلة في تشكيل سرديّة جديدة للرعب الكوني المعروف حالياً باسم «كوفيد- 19». فهل نعيش الآن رحلة الإنسان المُعاصِر من التحضُّر إلى الوحشية أم العكس؟

اللافت للنظر أيضاً أن الحكايات الرمزيّة الإيطاليّة التي تنتسب إلى العصور الوسطى المعروفة باسم «ديكاميرون Decameron»، أو «الكوميديا البشريّة» التي كتبها المُؤلِّف جيوفاني بوكاتشيو (1313 - 1375) في القرن الرابع عشر، تنبني حكايتها الإطار على قصّة تتضمَّن مئة حكاية ترويها مجموعة من سبع شابات وثلاثة شبان يلجأون إلى الاحتماء ببيت معزول يقع خارج مدينة فلورنسا هرباً من الموت الأسود أو الوباء العظيم الذي ضرب مدن إيطاليا كلها في عام 1348م، فكانت كارثة إنسانيّة يصفها بوكاشيو بصورة تمثيليّة مرعبة (بوكاشيو، ديكاميرون، ترجمة صالح علماني، ص: 40 - 45). وليس بعيداً عن وباء ديكاميرون رواية (الطاعون La peste) لألبير كامي التي تحكي قصّة بعض العاملين في المجال الطبيّ الذين يتآزرون في زمن الطاعون بمدينة وهران الجزائرية، ويطرح الروائيّ من خلالها جملةً من الأسئلة حول ماهية الإنسان والقدَر، ويتناول شخصيّات تنتمي إلى طبقاتٍ اجتماعيّة مختلفة ترصد أثر الوباء الكاسح عليهم.

من الخوف الفرديّ إلى الفزع الجمعيّ

في عالم السينما، نجد أن عدداً كبيراً من أفلام الرعب التي تتحدَّث عن ثيمة «الوباء» الجامح أو عالم الفيروسات والجراثيم الفتّاكة قد احتلّ موضعاً خاصّاً من شاشات السينما العالميّة المُعاصِرة. وتعرف باسم أفلام «Pandemic movies» أو «Virus movies». وهي سلسلة من الأفلام التي تتحدَّث عن أوضاع البشر ومآلاتهم بعد تفشّي الوباء، وغالباً

ثمّة ظرف كونيّ جديد تتشكّل ملامحه شيئاً فشيئاً بالتزامن مع أخبار كورونا المتواترة يومياً. وما علينا نحن العرب إلّا أن نبادر إلى المشاركة فيه، دون أن نفقد هويّاتنا أو خصوصيّاتنا، على ألّا نكتفي بفضيلة التأمّل والجلوس على الأريكة لمشاهدة عالم يتحرّك بسرعة البرق الخاطف أمام أعيننا عبر الشاشات



ما يتمُّ رصد وجهة النظر السرديّة من خلال متابعة أسرة واحدة أو رجل وامرأة، مثل فيلم «Pandemic»، و«Carriers»، و«Outbreak»، و«The Day after Tomorrow»، و«Containment»، و«Days 93»، و«Contagion»، وغيرها من قائمة الأفلام التي أخذت تستعيد مشاهدتها بنسب بالغة الارتفاع نتيجة ما يمر به عالمنا اليوم. ففي أحداث فيلم «Contagion» (أو «عدوى»)، تَلْقَى سيدة أعمال حتفها بسبب انتشار عدوى فيروس غامض وقاتل أثناء رحلتها إلى الصين. وبعد اطّلاع المشاهد العالميّ على واقعة مدينة ووهان الصينية التي انطلق منها فيروس كورونا الحقيقيّ، تم صنع عدد من التشابهات على مستوى التلقّي والمشاهدة بين أحداث الفيلم والواقع المعيش، خصوصاً عندما وُضعت مدينة شيكاغو الأميركيّة في الفيلم تحت الحجر الصّحيّ، في مقابل عمليات الإغلاق الهائلة التي حدثت في الواقع الفعلي في الصين، ثم الولايات المتّحدة الأميركيّة وإيطاليا وباقي دول العالم تباعاً. لقد عزّزت هذه التشابهات كثيراً من شعبيّة الفيلم في الأسابيع الأخيرة، خصوصاً بعد أن نشرت الممثّلة الأميركيّة «غوينيث بالترو Gwyneth Paltrow» صورة لنفسها وهي ترتدي «كمامة» على وجهها في رحلة لها عبر الأطلسي في فبراير/شباط الماضي. إن ما تعرضه سلسلة أفلام الفيروسات هو شكل من أشكال التكريس لوضعية الفزع الجمعيّ الذي يرسم تصوُّرات فانتازية عن نهاية العالم الذي يبلغ فيه الإنسان حتفه بسبب عبثه بالطبيعة وما يخوضه من حروب بيولوجيّة وكيماويّة متعدّدة ستأتي على الأخضر واليابس، ولن يجد الإنسان آنئذٍ سفينة نوح لينجو من خرابٍ شامل سيُبيد كلّ شيء.

هل سيتغيّر العالم بعد كورونا؟

في تقرير مهمّ أقرب إلى استطلاع الرأي قامت به مجلّة «فورين بوليسي Foreign Policy» (صدر عن مركز أفق المستقبل، تحت عنوان «ورقة استشرافية: هل سيتغيّر العالم بعد القضاء على كورونا؟»)، طلبت المجلّة الأميركيّة من اثني عشر مُفكّراً سياسيّاً ودبلوماسيّاً بارزاً من جميع أنحاء العالم تقديم توقُّعاتهم لما سيحدث للنظام العالمي بعد الوباء. تراوحت إجاباتهم حول ما يمكن أن يحدث من تحوُّل للسُّلطة والنفوذ من الغرب إلى الشرق ممّا قد يزيد من «تشويه النموذج الغربي»، وتراجع «العولمة» أو على الأقلّ تحوُّلها من عولمة متمركزة حول الولايات المتّحدة الأميركيّة إلى عولمة متمركزة حول الصين. ومن المرجّح أن تسهم هذه الأزمة في تعميق تدهور العلاقات الصينيّة الأميركيّة وإضعاف التكامل الأوروبيّ، وربَّما تفكّك منظومة الاتّحاد الأوروبيّ الذي لم ينجح في تقديم الدعم المتوقَّع لمواطني دولة أو أخرى. إن مثل هذه الأزمة العالميّة قد تؤدّي إلى استعادة القوميات المُتعدّدة أو تدفع بعض الدول إلى المزيد من الانغلاق والخصوصية وتعزيز منظومات الرعاية الصّحيّة وتقليل الهجرات، وغير ذلك من نتائج وتداعيات سوف تظهر في السنوات القليلة المقبلة. ولسوف يطال هذا التغيُّر مجتمعاتنا العربيّة التي أرجو لها المزيد من التكامل الاقتصاديّ والتكنولوجيّ وتبادل الخبرات المعلوماتيّة لمواجهة نقص موارد المياه وحروب الفيروسات التي قد تتصاعد وتيرتها مستقبلاً كبديل عن الحروب التقليديّة.

لقد خالفت الحضارة الغربيّة مسارها المعلن في بحثها عن رقيّ الإنسان وسعادته عن طريق العلم والحرّيّة والتنوير والتقدُّم التكنولوجيّ، واختزلت دورها في مدوّنة التاريخ الحديث منذ القرن التاسع عشر في سلسلة حروب مدمّرة وممارسة رغبات كولونيالية مدجّجة بالأسلحة، على حساب العقل الأوروبيّ والعدل الاجتماعيّ المنشود. لم يكن تخليق الفيروسات وتطوير الإنسان الآلي والصِّراع على غزو الفضاء بين أميركا وروسيا، وكذلك الصِّراع على امتلاك ترسانة من الأسلحة النووية، سوى تعبير عن الحلم بصناعة الإنسان الخارق «السوبرمان» القادر على حُكم العالم بأسره الذي ترسم تفاصيله الكثير من أفلام السينما. إن التحوُّل من الثورة الصناعيّة إلى إنسان ما بعد الحداثة، وتمديد حقبة الحرب الباردة بين الرأسماليّة والاشتراكيّة، وسقوط جدار برلين، وتفجير برجي التجارة العالميين، وتصاعد مدّ الإرهاب العالميّ، ورفع الغطاء عن الصِّراع بين الصين والولايات المتّحدة الأميركيّة على زعامة العالم، وغير ذلك من أحداثٍ عالميّة متباعدة، هي موتيفات سرديّة لمشهد سوسيوثقافيّ متّصل الحلقات يمكن قراءته بوصفه «متوالية سرديّة»، أو النظر إليه على الأقلّ باعتباره شكلاً من أشكال «العولمة السرديّة» كما يقول سعيد يقطين، حيث نجح وباء كورونا في توحيد العالم من جديد على شيء واحد هو الخوف الجمعيّ أو الفزع الكونيّ.

ربَّما يكون من الصعوبة بمكان التنبّؤ بما سيبدو عليه شكل العلاقات الدوليّة واقتصادات العالم بعد القضاء على كورونا في السنوات القليلة المقبلة. لكنّ شيوع مصطلح التباعُد الاجتماعيّ (Social distancing) بما يتضمّنه من طرح جديد لمفهوم الخصوصيّة الآمنة، فضلاً عن ممارسة العالم كلّه في وقتٍ واحد طرقاً متشابهة من تقنيات التعلُّم عن بعد (E. Learning) أو التعلُّم الإلكتروني (Online Learning)، والبحث عن وسائل مغايرة للعيش والعمل بديلاً عن التعامل المباشر، كلّها مؤشرات تنبئ عن أن ثمّة ظرفاً كونيّاً جديداً تتشكّل ملامحه شيئاً فشيئاً بالتزامن مع أخبار كورونا المتواترة يومياً. وما علينا نحن العرب إلّا أن نبادر إلى المشاركة فيه، دون أن نفقد هويّاتنا أو خصوصيّاتنا، على ألّا نكتفي بفضيلة التأمّل والجلوس على الأريكة لمشاهدة عالم يتحرَّك بسرعة البرق الخاطف أمام أعيننا عبر الشاشات. ■ **محمد الشحات**

رحلة محمَّد الحارثي الأخيرة

فلفل سيلاني أزرق

طالب الجيولوجيا بجامعة قطر، نهايات القرن الماضي، طوَّحت به الحياة بعيداً قبل أن يبلغ مستقرّه الأخير في بلدته «المضيرب» شرق عمان. في معرض مسقط، هذا العام، كان صدور كتابه المتأخِّر نوعاً من حدث أدبي مهمّ، على الصعيد الروحي لقرّائه، على الأقلّ. هكذا استقبل القرّاء كتاب «فلفل أزرق» للشاعر الراحل محمَّد الحارثي، وهو رحلتان إلى سرنديب أو سيلان المعروفة بـ«سيرلانكا» اليوم.



تجاوز محمّد الحارثي، مدفوعاً بحبّه للشعر، الأطرَ التقليدية للشعر، وسما بتجربته إلى النبض المعاصر لقصيدة النثر العربيّة، وشكَّلَ، مع شعراء عمانيين غيره، كوكبةً شعرية ساهمت في حركة قصيدة النثر

كان الشاعر العماني المعاصر محمَّد الحارثي يعمل على مسوَّدة كتاب الرحلات الأخير هذا، قبل أن يدخل في نوبة المرض الأخيرة التي أدَّت إلى وفاته، وبقي العمل رهين حاسوبه الشخصي حتى تمكّنت ابنته الفنّانة ابتهاج الحارثي من معالجة الحاسوب، واستخراج العمل، ثم عهدت به إلى الروائية جوخة الحارثي، (أوَّل عربيّة تحوز جائزة «مان بوكر»العالمية للرواية، لعام 2019، عن روايتها «سيِّدات القمر»)، لتشرف على المراجعة النهائية للكتاب، الذي كان في أطواره النهائية على يد الكاتب نفسه. وهكذا، صدر الكتاب هذا العام عن «دار مسعى» للنشر.

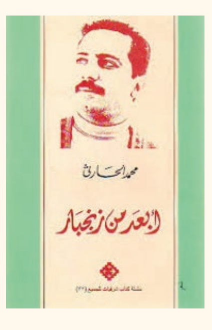
صدر لمحمَّد الحارثي عدّة كتب في الرحلات، كان أوَّلها كتاب «عين وجناح» الذي حاز «جائزة ابن بطوطة» في دورتها الأولى، ثمَّ صدر له كتاب «محيط كتمندو»، وها هو كتابه الثالث في فنّ الرحلات يصدر، أخيراً، بعنوان «فلفل أزرق». ومن المعروف في الأوساط الثّقافيّة العمانية أن محمَّد الحارثي هو الابن البكر للشاعر أحمد بن عبدالله الحارثي المعروف بأبي الحكم، والملقَّب بشاعر الشرق، وكان أبو الحكم، في سبعينيات القرن العشرين، يمثِّل، مع الشاعر عبدالله بن علي الخليلي أمير البيان، فرسَيْ رهان الشعر العماني، بصبغته التقليدية المتوارثة للقصيدة العروضية، ولنا أن نذكر هنا أن ديوان أبي الحكم صدر بجمع وتحقيق من حفيدته الروائية جوخة الحارثي، وقد خرج من نسل شاعر الشرق شباب وشابّات أثروا الحياة الفنّيّة العمانية خلال عقودها الأخيرة، منهم جوخة، وابتهاج، إضافةً إلى الراحل كاتب القصّة القصيرة عبدالله أخضر، وكذلك الروائية والقاصّة أزهار أحمد، ولكن يبدو أن الميراث الشعري كان من نصيب محمَّد الحارثي وحده، والذي أضاف إليه، فيما بعد، كتب الرحلات، ورواية واحدة عنوانها «تنقيح المخطوطة»، صدرت عن «دار الجمل».

تجاوز محمَّد الحارثي، مدفوعاً بحبّه للشعر، الأطرَ التقليدية للشعر، وسما بتجربته إلى النبض المعاصر لقصيدة النثر العربيّة، وشكَّلَ، مع شعراء عمانيين غيره، كوكبةً شعرية ساهمت في حركة قصيدة النثر التي امتدَّت أصداؤها، اليوم، في العالم العربي، فأصدر الحارثي ستّة مجموعات شعرية، منذ مجموعته الأولى «عيون طوال النهار»، حتى مجموعته الشعرية الأخيرة التي نُشِرت في صدر عام رحيله (2018م)، وهي مجموعة «الناقة العمياء»، لتكون آخر الكتب التي صدرت في حياته، وكأنما تتجسَّد الحياة في كتب يتركها الشاعر تراثاً مشاعاً، بعد رحيله، لمسةً قويّةً من الحنين الحيّ.









مع ذلك، نجد حنين الشاعر الابن لمثال الشاعر الأب، وذوقه، قد تمثَّل في جمعه وتحقيقه لواحد من أشهر شعراء عمان الكلاسيكيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهو الشاعر أبو مسلم البهلاني، فقدَّمها محمَّد الحارثي للقرّاء مع مقدِّمة تفصيلية طويلة، نسبيّاً.

يلتحق الكتاب الأخير «فلفل أزرق» بتراث محمَّد الحارثي ولكن فيما يشبه اليتم؛ فالأب قد توفِّي، وفي هذا الكتاب الذي عمل عليه الشاعر، منذ عام 2015م، يلاحظ القارئ الإشارات النهائية للروح، في لمحات خاطفة، لأن أسلوب محمَّد الحارثي، في كتب الرحلات، أشبه بسيرة ذاتية، لكنها سيرة ذاتية في الأسفار، وهي الأسفار التي لا تخلو منها مجاميعه الشعرية، ويكفي أن نذكر منها مقطعه الشعري الشهير في قصيدة «غفوة صعبة المنال»:

«ما زلت أعود/ بصور فوتوغرافية/ وحقيبة ظهر وقصائد/ تتدلّى منها/ أرقام الرحلات/ وأخفاف حنين».. (ص44. قارب الكلمات يرسو)

حاز محمَّد الحارثي على «جائزة الإنجاز الثّقافي» العمانية، عام 2014م، وفي ذلك الكتاب الذي أعدَّه، وحرَّره الكاتب سعيد سلطان الهاشمي، روى أجزاء من سيرته الذاتية، وقد صدر الكتاب عن «دار سؤال»، بعنوان «حياتي قصيدة وددت لو أكتبها»، لكن هناك أجزاء أخرى من تلك السيرة، تتناثر في قصائده الشعرية ورحلاته التي تشبه عدسة مكبِّرة مرفوعة على أزمنة أسفاره المتعدِّدة.

ينقسم كتاب «فلفل أزرق» إلى فصول قصيرة تجسِّد الرحلتين اللتين طاف فيهما محمَّد الحارثي بأجواء سيرلانكا، وكشف، في طوافه ذاك، أوجهاً متعدِّدة من وجوه البلد والثّقافة واللّغة. ولسيلان موقع أثير مع الرحّالة العرب، ويكفي أن نتذكَّر الجمال الذي يصف به ابن بطوطة (شيخ الرحّالة) تلك الجزيرة، ممّا يعبر عن غرامه بها، ناهيك عن افتخاره بزيارته لجزيرة سرنديب أو سيلان.

بصدور هذا الكتاب، تكتمل كثير من الصور الشعرية الكثيفة في مجموعته الشعرية الأخيرة «الناقة العمياء»، خاصّةً أن هناك رحلة أخيرة قام بها الشاعر، عام 2017م، إلى سيرلانكا؛ أي قبل رحيله بعام، وكتب هناك نصّاً شعريّاً، أصبح النصّ المركزي في مجموعة «الناقة العمياء»، لكنه نصّ يستعيد مكاناً آخر، للمفارقة، في أثناء رحلة قديمة كان قد قام بها في التسعينات من القرن العشرين، أيَّام شبابه، إلى فيتنام، حيث التقى هناك بالفنّان الفيتنامي «نغوين ثانه»، واقتنى إحدى لوحاته، وظلّ محتفظاً بها إلى آخر حياته، حين قرَّر أن يجعل من تلك اللوحة غلافاً لمجموعته الشعرية الأخيرة، وأظنّ أن العنوان وُلِد،

كذلك، في رحلته الأخيرة تلك، حيث كان يعمل على تحرير المجموعة الشعرية وتحرير كتاب الرحلة معاً.

نعرف، الآن، من كتاب «فلفل أزرق» أن محمَّد الحارثي سعى، في رحلته السابقة، للقاء فنّان إنجليزي شهير مقيم في سيرلانكا، آنذاك، هو «جورج بيفن»، ولعلَّ ذلك اللقاء الفنّي هو ما أعاد إلى ذاكرته لقاءه الفنّي القديم بالفنّان الفيتنامي، وألهمه، بقوّة الفنّ، استعادة ذلك الشعور القديم من قاع الزمن الجارف، وتخليده في نصّ شعري. هكذا، أصبح ذلك الحدث القديم، واللوحة التي اقتناها، آنذاك، التي تتصدَّر مجموعته الشعرية الأخيرة، والعماء الذي ينسبه العنوان للناقة. كلّ ذلك يجد تضاعيفه في صورة المسافر الأعمى، إذا تذكَّرنا مقطعاً شعريّاً أقدم لمحمَّد الحارثي:

«يشرب قهوته/ مسافر أعمى/ أرسل عينيه إثر فراشة صعدت الباص/ الذي سيعبر الجسر بعد قليل».

فكأنما عمى المسافر عماء أدبيّ مجازيّ، لأنه يخبط في ظلام بلاد، لم يرَها من قبل، ومهما رأى منها فرؤيته تبقى قاصرة، فإذا عدنا للطبعة الثانية من كتاب رحلاته الأوَّل «عين وجناح» فسنجد صورة محمَّد الحارثي يقود ناقة، على صدر الغلاف، وتذكِّرنا الصورة -نوعاً ما- بغرامه الأدبي بالرحّالة الكولونيالي الشهير، صاحب كتاب الرمال العربيّة

بصدور هذا الكتاب، تكتمل كثير من الصور الشعرية الكثيفة في مجموعته الشعرية الأخيرة «الناقة العمياء»، خاصّةً أن هناك رحلة أخيرة قام بها الشاعر، عام 2017م، إلى سيرلانكا؛ أي قبل رحيله بعام، وكتب هناك نصّاً شعرياً، أصبح النصّ المركزي في مجموعة «الناقة العمياء»



و«يلفرد ثيسجر». هو الرحيل، إذاً.. والحياة هي الرحلة، والناقة العمياء هي الراحلة. وهنا، نتذكَّر قوله في مجموعته «أبعد من زنجبار»:

«يموتون/ ثم يضحكون في أغلفة الكتب/ يموتون/ ويبكون طويلاً في الكلمات».

ما الحياة، في النهاية، إلّا أمثولة تولد من مثل تلك اللمحات الخاطفة. هكذا، في مجموعة «الناقة العمياء»، يبصر القارئ -بوضوح- ظلال الموت الكثيفة، حيث أغلب النصوص مهداة لذكرى شعراء رحلوا عن الحياة، ولم يخلِّفوا غير قصائدهم.

والآن، بصدور كتابه الأخير «فلفل أزرق» الذي يشبه، في وصوله المتأخِّر، إشارة لما بعد الموت، من الغيب، نجد -رغم ذلك- رسالة عن الحياة وألوانها المتعدِّدة البديعة في منشور ضوئيّ هائل، يصعّده الحارثي بجماليّات البساطة ونكهات الوجبات الشعبية التي استلهم منها عنوان كتابه، والشخصيات الإنسانية البسيطة التي يصنع منها أبطالاً روائيّين في رحلته، مع نكهة محمَّد الحارثي الشخصي، وطرائفه ولمحاته ومعرفته وثقافته الواسعة، حيث تتكشَّف كثير من الغرائب الإنسانية واللمحات الصدفوية الغامضة، مثلما نجدها في شخصية الشابّ اليمني الذي يتستَّر على ماضيه بلهجةٍ واسْمٍ لبنانيَّيْن.

في أحد فصول الكتاب الأخير إشراقةٌ روحية صغيرة، لم يهمل الحارثي تدوينها؛ فعلى سكّة القطار البطيء بين «كولومبو» و«جفنة»، التي تستغرق تسع ساعات، محطّة صغيرة تدعى «فافونيا»، فإذا كان الراكب جالساً في العربة الأخيرة المسمّاة بـ(الشرفة) يستطيع إلقاء نظرة على بيوت البلدة المحيطة. في أحد تلك البيوت، ذلك اليوم من عام 2015م، كانت فتاة شابّة، بثيابها الملوَّنة، تنشر الثياب، (لربَّما تذكِّرنا الفتاة بشخصية «خاتون» من سرنديب، في قصّة «سيف الملوك»، في «ألف ليلة وليلة»). تحين من تلك الفتاة التفاتة جهة القطار، فتلمح الراكب الذي على شرفة القطار، فتبتسم الفتاة لهذا المسافر، دون أن تعلم من هو، تلوِّح له، فيردّ التحيّة. في لحظة انطلاق القطار، في اللحظة الأخيرة، تماماً، تبعث له قبلةً في الهواء، كأنما روح الحياة حلَّت في جسدها الشابّ، وأرادت أن تحيي، بقبلتها تلك، قلب ذلك الشاعر الرحّالة الذي أشرفت حياته على النهاية.

«كما كان..

كما كنّا، دائماً، ننسى أرض الماضي، ونصغي،

ككلّ ليلة، لأمّ كلثوم وهي تنشد «كلّ ليلة وكلّ يوم»..

دمعاً استعصى علينا وعلى أبي فراس،

فيما نمضغ، من جديد،

عشبة الشِّعْر

التي لا تنتهي

كما لا ننتهي عنها، كلّ يوم وليلة، كما كنّا، دائماً،

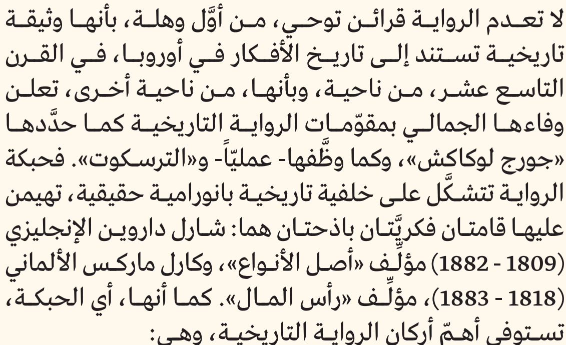
لا ننتهي في الليل أو النهار». ■ **إبراهيم سعيد** (سلطنة عمان)

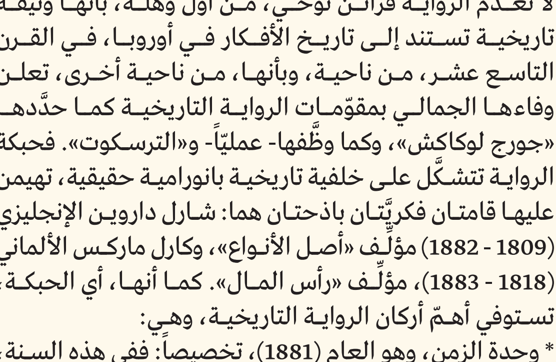
داروين وماركس

حين أصبحا شخصيتين روائيتين

ما الذي يغري بعض مؤلِّفي الروايات بإسناد أدوار البطولة، في نصوصهم، إلى أدباء ومفكِّرين وفنَّانين ذوي وجود فعلي في التاريخ الماضي أو الحاضر؟ وهل يُعَدّ هذا مبرّراً معقولاً وكافياً لاعتبار نصوصهم هذه روايات تاريخية؟ رغم ارتيابي، في مقارباتي لبعض الروايات العربيّة، والأجنبية، من حيازة هذين السؤالين لأيّة مشروعية فكرية أو ملاءمة منهجية، أعترف بأنهما أوّل ما خطر ببالي، قبل شروعي في قراءة رواية حديثة الصدور، مترجمة من الألمانية إلى الفرنسية، عنوانها هو: «Marx dans le jardin de Darwin - ماركس في حديقة داروين»، «منشورات فالوا»، باريس، 2019، 300 صفحة، ومؤلّفتها هي «Ilona Jerger - إلونا ييرجير».

لا تعدم الرواية قرائن توحي، من أوّل وهلة، بأنها وثيقة تاريخية تستند إلى تاريخ الأفكار في أوروبا، في القرن التاسع عشر، من ناحية، وبأنها، من ناحية أخرى، تعلن وفاءها الجمالي بمقوّمات الرواية التاريخية كما حدَّدها «جورج لوكاكش»، وكما وظَّفها- عملياً- و«الترسكوت». فحبكة الرواية تتشكَّل على خلفية تاريخية بانورامية حقيقية، تهيمن عليها قامتان فكريَّتان باذختان هما: شارل داروين الإنجليزي (1809 - 1882) مؤلِّف «أصل الأنواع»، وكارل ماركس الألماني (1818 - 1883)، مؤلِّف «رأس المال». كما أنها، أي الحبكة، تستوفي أهمّ أركان الرواية التاريخية، وهي:





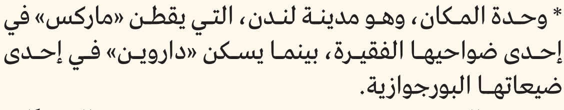
* وحدة الزمن، وهو العام (1881)، تخصيصاً: ففي هذه السنة، سيلتقي الرجلان، لأوّل مرّة، لتتكرّر، خلالها، مواعيد لقائهما لاحقاً.

* وحدة المكان، وهو مدينة لندن، التي يقطن «ماركس» في إحدى ضواحيها الفقيرة، بينما يسكن «داروين» في إحدى ضيعاتها البورجوازية.

* وحدة الحدث، وهو ترتيب شخصية «بيكيت» المتخيَّلة للقاءات بينهما، متخيَّلة- أيضاً- في حديقة داروين.



إلونا ييرجير ▲



انطلاقاً من هذين العنصرَيْن التخييليَّيْن الحاسمَيْن، سيشرع نصّ الرواية، إذن، في الانزياح- شيئاً بعد شيء- عن خاصِّيَّته التوثيقية التاريخية، لينحو نحو بناء متخيِّل حكائي عجيب منبثق- رأساً- من بنات أفكار المؤلِّفة؛ أفكار يزدوج فيها- بمهارة نادرة- الاستيهام بالهذيان، والتخريف بالسخرية، والمفارقة بالضحك، وذلك من خلال لغة أثيرية مجنَّحة تمتاح مفرداتها من معجم الكثافة الهيرميسية والاستعارات الحذلقية.

تقول المؤلِّفة الألمانية «إلونا ييرجير» في تنويه مهمّ، ذيَّلت به روايتها: «كان منطلقي الأصلي هو أن يكون «داروين» وحده بطلاً لروايتي، لكنني سرعان ما جعلت ماركس يشاركه البطولة بعد أن اكتشفت، من خلال تحرِّياتي،أنهما عاشا في الحقبة نفسها، وفي المدينة نفسها؛ فكان هذا حافزاً أغراني بأن أتخيَّل حبكة مشتركة تكون في مستوى حياة كلّ منهما، الحافلة بعوامل الإحباط والانتصار.



ولهذه الغاية، انتدبت المؤلّفة شخصية «بيكيت»، الذي لا وجود له في عالم الواقع، لتنيط به مهمّة الجمع بينهما في لقاء. وهو طبيب ومثقَّف، شاءت الصدفة الروائية الماكرة أن يكون مهتمّاً بصحّة كلّ منهما المتدهورة، قبل أن ينهي الموت حياتهما الصاخبة بفارق سنتَيْن.

ترى، ماذا عساهما سيقولان، لاسيَّما أن المؤلّفة اختارت- عمداً- أن يكون لكلّ منهما نمط حياة خاصّ به، وأن يكون معتزّاً بنظريَّته، حَدّ عدم اعترافه بالآخر؟؛ لهذا تخيّلت «داروين» متهالكاً، في أوقات الفراغ، على ملذّات الحياة التي توفِّرها بحبوحة العيش البورجوازي. أمّا في أوقات العمل، فهو عاكف على التأمُّل في حياة ديدان المياه الراكدة والأتربة الرطبة التي ستسعفه في بَلْوَرة نظريَّته الإحيائية الجريئة، التي جعلت صيته يتجاوز الآفاق: «فأبحاثه كانت متداولة في جميع أصقاع المعمور، كما تؤكِّد هذا حزَم الرسائل التي يتوصّل بها، كلّ صباح، والتي تتضمَّن عبارات الإعجاب كما الاستفسار»؛ ذلك أن نظريَّته في أصل الأنواع، لم تكن في تقديره «متماسكة ومنطقية فحسب، بل أيضاً مقنعة بحكم أن التطوُّر الحثيث والمتواصل للأجناس، يبشر بإمكانية إصلاح أحوال البشرية، وتجويدها».

أمّا ماركس، فقد جعلته المؤلّفة مدمناً معاقرة الخمر، رهاناً على نسيان عابر لما عاشه في نهاية حياته من بؤس وضنك وشقاء، بسبب الديون المتراكمة عليه، تارةً، منصرفاً، تارةً أخرى، إلى بناء نظريَّته المادِّية التاريخية في الصراع الطبقي، تلك التي جعلت منه كذلك مفكّراً مرموقاً في المحافل الأكاديمية، «يبشر بمستقبل مختلف

للبشرية، لا على أساس تطوُّر تدريجي تلقائي، بل على أساس الصراع بين طبقة المُلاّك المتحكّمين بالإنتاج، وطبقة العمّال المنتجين للسلع»؛ صراع سيفضي إلى «ديكتاتورية البروليتاريا» التي ستؤدّي بالنظام الرأسمالي، تبعاً لقانون «الحتمية التاريخية»، إلى اندمار ذاتي، ثُمَّ إلى حكم ديموقراطي، يتمتَّع فيه العمال بحقّ الانتفاع الطبيعي والمطلق من مردود الإنتاج.

يبدو، إذن، أنه لا وجود لهامش توافقي يسمح بتحاور موضوعي بينهما؛ وهو ما جعل بعض لقاءاتهما تتَّسم بنبرة سجالية، هي- بالذات- ما جعل الحبكة الحكائية تتطوّر على إيقاع تنازع عنيف بين نظريَّتَيْن، تقوم كلّ منهما على رؤية للعالم، مختلفة عن الأخرى. ومن أجل تدبير محكم لهذا التنازع، توسَّلت المؤلّفة بثلاث تقنيات سردية متباينة، لكنها متداخلة ومتكاملة، هي: المونولوغ الداخلي، والحوار المباشر، والحكي المتعالي. ولا عجب في أن هذه التقنيات تفضي، تدريجيّاً، إلى تجريد كلّ من الرجلَيْن من هالته المعرفية بجعل كلّ منهما يسعى، متعمِّداً؛ لا إلى تبخيس نظرية الآخر، فحسب، بل إلى جعلها ملهاة ومسخرة، أيضاً، وهو الأسلوب الذي يخدم مطلبَي التوتير والتشويق بقدر ما يلبّي حاجتَي التخييل والتخريف.

فبالنسبة إلى التقنية الأولى، تتخلَّل صفحات الرواية مقاطع صامتة، يُخضع فيها كلّ واحد نظرية الآخر لمحاكمة هزئية كوميدية تجعلها تنزاح عمّا هي عليه بذاتها، فعليّاً، ضمن سيرورة تاريخ الأفكار، و- من ثَمَّ- تحيد عن بعدها التوثيقي التاريخي الذي توحي به الرواية، من أوَّل وهلة. فهذا «شارل داروين» يقول- مثلاً، في نفسه- عن كتاب «ماركس» «رأس المال» الذي اكتفى بتصفُّحه السريع: «يا له من كتاب ثقيل، صعب الهضم! وهل بإمكانه أن يكون غير هذا، ومؤلِّفه شبيه بالضبع، شكلاً ورائحةً؟». أمّا «كارل ماركس» فيقول، في قرارة نفسه، عن خصمه: «سألقِّنه درساً لن ينساه، حيث سأفضح- دون هوادة- محاباته المخاتلة للكنيسة الأنجليكانية، بادّعائه أنه غنوصي، لا ينكر وجود الله. والحال أن نظريَّته في خلق الكون وتطوُّر الكائنات هي نظرية مادّية إلحادية صرفة لا مكان فيها لأيّة قوّة تدبيرية إلهيّة غيبية»!

لكن مثل هذا الخطاب الغروطيسكي الجوّاني سرعان ما يحلّ محلّه خطاب آخر في هيئة تحاور مباشر، استدلالي وموضوعي، يتناول الأسس الحجاجية لنظرية كلّ منهما، كما في هذا المقتبس:

- «إن ما ألاحظه، يا عزيزي داروين، هو أن نظريَّتك حول قانون التطوُّر قد تركت ثغرة هي ما يمكن للماركسيين، الآن، ملؤها!

- لا أظنّ هذا. فإذا كان إله الإنجيل قد مات؛ فهذا لا يعني موت كلّ الآلهة؛ لهذا، إن رؤيتك للعالم، يا عزيزي ماركس، لا تخلو من تبسيطية.

- ربَّما. لكن إله الإنجيل، في ثقافتنا، هو ما نؤمن به منذ القديم. كما أن تصوُّرنا للفردوس مرتبط به. فإذا كان الإنسان لم يعد يصدِّق وجود مكان طوباوي في حياة أخرى، بعد الموت، فإن هذا يحثّه على النضال من أجل حياة سعيدة في دنياه؛ ما يعني أن مصيره ليس العذاب، طالما أنه وجود لجزاء ينتظره بعد الموت.

- وماذا بعد؟

- هنا، أتدخَّل أنا. ففي تصوُّري أن البشر لا يريدون، فحسب، أن ينعموا بحياة سعيدة، وأن يربحوا بضعة جنيهات إضافية، وأن يشغلوا ساعات أقلّ؛ ذلك أنني أَعِدهم، خاصّة، بجنّة عدن فوق الأرض لا يستغلّهم فيها ربّ مَصْنع، ويكونون فيها جميعاً أحراراً ومتساوين يأكلون حَدّ التخمة، ويتمتَّعون بحرّية أن يفعلوا ما يشاؤون!.

- يا له من ادّعاء ساذج!».

وسعياً من المؤلّفة إلى تصوُّر نوع من الرؤية التوافقية بين الرجلين، عمدت إلى وساطة الطبيب «بيكيت»، باعتباره صمّام أمان ينظِّم حركية المونولوغ الداخلي، والحوار المباشر، ويضمن، كذلك، التلاحم النصّي للرواية، و- من ثَمَّ- يؤمِّن الانسياب التسلسلي المنطقي للخطاب السردي الشامل. فبخصوص مسألة الدين الإشكالية، مثلاً، استطاع «بيكيت»، بفضل حنكته التفاوضية والتدبيرية، أن يقلِّص الحدود الفارقة بين «ماركس»، و«داروين»، حيث أمكن له أن يتصوَّر، من غير سقوط في التلفيقية، قواسم مشتركة بينهما، تقوم على «تجريد الدين من كلّ قدسية، واعتباره- من ثَمَّ- مجرَّد بناء اجتماعي، وثقافي، وظيفته التاريخية الأساس هي ضمان التماسك والنظام في المجتمعات البشرية التقليدية، من خلال التهديد بالجحيم، والوعد بالفردوس السماوي».

في ضوء هذا العرض المقتضب لمضمون الرواية، ولآليّاتها الشكلية والتقنية، يتَّضح، إذن، أن الرواية لا تدين بأيّ ولاء فكري أو جمالي لما يُعرَف، في نظرية الأجناس الأدبية، بـ«الرواية التاريخية»، فقد عمدت المؤلّفة إلى تخييب أفق انتظار القارئ، حيث أجهضت- بتصميم مبيَّت- ما كان يتوقَّعه منها، وهو أن تجعل من النصّ وثيقة تدوّن، بأمانة، سياقاً معرفياً، وتاريخياً يهيمن عليه نسَقان فكريّان كبيران ما يزالان يثيران، هنا وهناك، كثيراً من الأسئلة، هما: الماركسية، والداروينية.

لكن، أيّ وازع جمالي هذا الذي منع المؤلّفة من تصوير «ماركس»، و«داروين» كما هما، فعليّاً، في حياتهما الشخصية، وفي الصيرورة الفكرية للقرن التاسع عشر، ووسوس لها- من ثَمَّ- أن تفتري عليهما، من خلال الزجّ بهما- عنوةً- في مواقف كاريكاتورية مضحكة؟ إنه وازع التسلّي والانتشاء ببلوغ أقصى غاية في تخييل شخصيَّتَيْهما، على نحو تصبحان معه مجرَّد إمّعتَيْن طيّعتَيْن، تحرِّكهما وفق رغباتها وأهوائها. ألم تعترف هي نفسها صراحةً، في ذلك التنويه المشار إليه آنفاً، بأن غايتها من تأليف «ماركس في حديقة داروين» «غاية لهوانية هيدونية (hédoniste)» محضة؛ أي مُتعيّة، هي علّة وجود كلّ إبداع روائي؟ ليست المؤلّفة وحدها من تسلّى وانتشى، بل أنا- أيضاً- بوصفي قارئاً لنصّ الرواية، حيث تمنَّيت لو أنها ضاعفت عدد صفحاتها، لكي تزداد متعتي بقراءتها.

لا مبرّر، إذن، لاستيحاء المؤلّفة شخصيتَيْ «داروين» و«ماركس» من التاريخ، سوى مبرِّر التلهّي بتخيُّل كلّ منهما يعرّض الآخر للتهكم المضحك. فبخلاف نوع من الرواية، يجعل من التاريخ وساطة أخلاقية لبثّ رسائل وعظية تحثّ القرّاء على اقتفاء آثار صانعي التاريخ، والاقتداء بمواقفهم وأفكارهم، لا تعدو رواية «إلونا بيرجير» كونها ذريعة ماكيافيليّة للاحتفاء بالأدب وبالفنّ؛ من جهة كونهما فرصة مواتية مؤقتة لِتَعافي كلّ من الكاتب والقرّاء من بعض التوتُّر النفسي والقلق الوجودي المحايثَيْن لحضارة السرعة والاستهلاك، الاستلابية. ■ **رشيد بنحدو (المغرب)**

لا تعدو رواية «إلونا بيرجير» كونها ذريعة ماكيافيليّة للاحتفاء بالأدب وبالفنّ؛ من جهة كونهما فرصة مواتية مؤقتة لِتَعافي كلّ من الكاتب والقرّاء من بعض التوتُّر النفسي والقلق الوجودي المحايثَيْن لحضارة السرعة والاستهلاك، الاستلابية

فريد ادغو



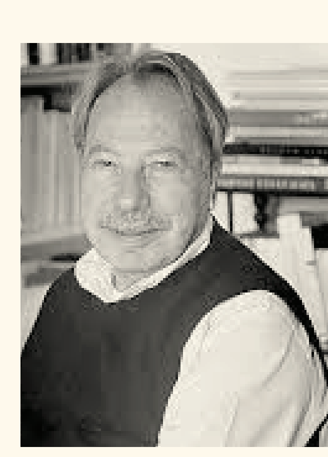
ثلاث قصص

وُلد فريد ادغو عام 1936، في استانبول. تخرَّج في أكاديمية الفنون الجميلة، ثم تابع دراسته في باريس. اهتمَّ بالرسم والفنّ التشكيلي، وعمل في الصحافة، وحين كتب الشعر والرواية والقصّة، رسم بقلمه معاناة الإنسان وتعاسته وغربته وأزمته الروحية، واختزل الكثير جدّاً من فكره وفلسفته في الحياة، في قصصه القصيرة جدّاً، بأسلوب شعري وحواري. قال الكثير بكلمات قليلة، ليصبح رائد القصّة القصيرة جدّاً في الأدب التركي المعاصر. ونال جوائز أدبية عديدة، ونُقِلت بعض من أعماله الروائية إلى الشاشة البيضاء.

الجلّاد

يقتادونهم.. أعدادهم تتزايد يوماً بعد يوم... المحكوم عليهم بالإعدام. شنقهم وظيفتي! لا يمكنني النوم ليلاً؛ يجب أن أكون في ساحة المدينة قبيل طلوع الفجر. أمر مزعج أن أكون هناك قبيل طلوع الفجر... لكنني أعلم أنهم لا يمكنهم النوم، أيضاً. أرى في عيونهم إرهاق الليالي البيضاء، المصحوب بالخوف. شَنْق الرجال يسبِّب لي الغثيان. في بداية الأمر، كنت أتقيّأ، ثم اعتدت على ذلك. لا أشعر بشيء، الآن، أبداً. أتذكّر. أنزل عن منصّة إعدام، وأصعد أخرى... أمس، شنقت اثني عشر فرداً. لم يتطلَّب إنجاز ذلك وقتاً طويلاً، كان أقلّ من ساعة واحدة. لا أحبّ إضاعة الوقت. أنظر إلى عيونهم مليّاً، فأرى فيها التوحُّد، وأرى العدم، وأرى العجز.. لا شيء آخر. الآلاف من العيون... في كلّ عين منها عجز لامتناهٍ، لكنه مختلف عن الآخر، ولا يمحى من الذاكرة، لكن لا شعور بالشفقة لديّ. ربّما ما كان، أبداً. لا أذكر ذلك. أجل، لا أتذكّر. ربّما ما كان، أبداً. لا معنى للشفقة، في الواقع، ولا في الخيال. الشفقة كلمة لا معنى لها. الرغبة بالقتل (أي الحقد) هو الإحساس الوحيد الذي يعيش في داخلي. ليست رغبةً بل شهوة.. هذه الشهوة التي تزداد اضطراماً مع الأيّام، لا أعلم إلى أين ستوصلني!. كلّما فكّرت أنهم قد لا يقتادون أحداً للشنق، يوماً ما، ينتابني الخوف من أن أندفع إلى الشارع، وأقتل كلّ من أراه أمامي. لكن، في الواقع، لا شيء يدعو للخوف أبداً، فأعداد المحكومين لا تتناقص. الخوف، والحقد، والتوحُّد، والعجز في عيون من يقتادونهم إليّ. واه.. واه!... سيقتادونهم. سأشعر بحرارة أعناقهم في كفيّ. سأسألهم عن طلبهم الأخير. هذا محض سخافة. ماذا يمكن أن يكون؟ التبوُّل؟ أغلبهم يبولون قبل الإعدام. أمرِّر حبلاً مغموساً بالزيت حول رقابهم؛ حرارة أعناقهم كحرارة الجمر تلسع يدي. أدرك خوفهم من انكماش لحم أعناقهم (هذا لحم الشباب). أجل، أغلبهم من الشباب. لا أبالي، فوظيفتي شنق كلّ من يُقتاد إليّ، وبالسرعة القصوى، ودون أدنى تردُّد. عشر ليرات للرأس الواحد. هذا قليل جدّاً، فأنا أب لثلاثة أطفال، لكن الأشغال جيّدة، بالمقارنة مع الأحوال المعيشية السائدة هذه الأيّام. أعدادهم في ازدياد، يوماً بعد يوم، من رأس إلى رأسين.

حين ينتهي عملي، آتي إلى هنا، كي أشرب. الكلّ ينظر إليّ بسخط. لماذا؟ أيختلف ما أفعله عمّا يفعلونه؟ ماذا أفعل سوى تحقيق رغباتهم؟ لكل امرئٍ مهنة يمتهنها. كلّ فرد في المجتمع له عمله وموقعه في هذه الحياة. هذا هو عملي. لقد اخترت هذه المهنة نتيجة كسلي. أجل. أقول بصراحة: أنا رجل كسول. أريد العمل السهل القليل، والكسب الكثير، فلا أحد يمكنه الادِّعاء بصعوبة هذا العمل. أنا من لا أنام ليلاً، وأسعى إلى ساحة المدينة قبيل طلوع الفجر. اسمعوني، سأنشئُ ابني ليصبح جلّاداً. هأنذا أعرض كلّ ما لديّ بصراحة. أجل، أريده أن يصبح جلّاداً، وأن يسلك طريقي نفسه.


فريد ادغو ▲

الحُكْم

أقف أمام القاضي.

يسألني عن اسمي.

حكيم، أقول.

يسألني عن اسم شهرتي.

صورة، أقول.

يسألني عن عمري.

أربعون، أقول.

بحسب ما ادَّعي به عليك، أنت قد هجرت أُسرتك، ولم تؤدِّ ما يجب عليك من التزامات تجاه أفراد أُسرتك. هل هذا الادِّعاء صحيح؟ يقول.

صحيح، أقول.

يخاطب القاضي الكاتب:

اكتب: اعترف المتهم بذنبه. لقد قال صراحةً، إنه هجر أُسرته، ولم يؤدِّ ما يجب عليه من التزامات تجاهها.

أقول للقاضي:

لكن، لِمَ لا تسأل إن كانت أُسرتي قد أدّت ما يجب عليها من التزامات تجاهي أم لم تفعل؟ حين كنت أتحدَّث، يصمتون مثل الخرسان. كلَّما أقترب منهم، يبتعدون عني. لم نتَّفق على أمر واحد، قطّ. أجل، لقد هجرتهم في نهاية الأمر، لكن كان ذلك نتيجة يأسي.

هذا موضوع لدعوى مختلفة، يقول القاضي، ثم يتابع: أنت، أيضاً، يحقّ لك رفع دعوى، لكنك لم تقم بذلك؛ مع هذا لا تزال تحتفظ بحقّك هذا.

لكن ذلك لا يمنع من صدور حكم قضائي ضدّك، الآن.

ما الجدوى من ذلك؟ أسأل القاضي.

إن كسبت دعواك ضدّهم، فسيصدر حُكْمٌ قضائي ضدّهم أيضاً، يقول القاضي.

ذلك يعني أننا جميعاً مدانون. أليس كذلك؟ أقول.

أجل، لكن هذه التساؤلات خارج نطاق الدعوى؛ موضوع جلستنا. نحن في المحكمة ولسنا في المقهى، يقول القاضي.

على الحائط، خلف القاضي، لوحة لميزان يمثّل العدالة. ذلك الميزان متعادل الكفَّتَيْن، دائماً.

ضيف غير مرتقب

نادى باسمي، أوّلاً، ثم طرق بابي بعد فترة وجيزة. من يناديني في مثل هذه الساعة المتأخِّرة من الليل؟، قلت. لم أكترث في بداية الأمر، لكني، بعد أن طُرِق الباب ثانيةً، نهضت من فراشي. أشعلت النور. هبطت الدرج، لكنني لم أفتح الباب.

اكتفيت بالنداء، من خلف الباب:

«من بالباب؟»

ما من مجيب.

ناديت ثانية:

«من بالباب؟»

ما من مجيب.

«اغرب، إذن»، صحت.

صعدت الدرج.

أطفأت النور. دخلت فراشي.

لكن النوم... إذا ما قُطع نومك لا يمكنك النوم حالَ وضع رأسك على الوسادة، ثانيةً.

انتظرت برهةً من الوقت.

صوت ينادي باسمي، ثانيةً.

لم أكترث.

مضت مدّة قصيرة.

ثم طُرق الباب، بعنف، ثانيةً.

نهضت من فراشي. أشعلت النور. هبطت الدرج.

ناديت من خلف الباب:

«من بالباب؟»

ما من مجيب.

«من بالباب؟»، قلت. «من أنت؟». «ماذا تريد؟».



Nese Erdok (تركيا) ◄



Nese Erdok (تركيا) ▲

صمت قصير، ثم سمعت صوتاً كأنه صادر من أعماق كهف لا من خلف الباب:

«أنا. أنا صديق لك قديم، ألم تعرفني؟»

«لا؛ صوتك غير مألوف لديَّ. لم أتعرّفك. ما اسمك؟»، قلت. ذكر اسمه لي. اسم ليس من الأسماء التي أعرفها؛ أقصد ليس من أصدقائي أو معارفي، لا من قريب أو بعيد.

«لا أعرفك. لست أحداً من أصدقائي»، قلت.

«هكذا، إذن! لقد نسيتني سريعاً! لا بأس، أنا ذاهب. لن أزعجك ثانيةً».

«توقَّف»، قلت من خلف الباب. «هل أنت بحاجة إلى شيء ما؟»

«ما دمت لم تتعرَّفني، فلِمَ تريد معرفة ذلك؟»، قال الصوت القادم من خلف الباب، ثم استأنف: «ليلة سعيدة». أصغيت إلى وقع الخطوات المبتعدة.

في تلك اللحظة، أدركت أن الصوت الذي ناداني. قبل قليل، لن يسمعني إذا ما صعدت إلى غرفتي ودخلت فراشي. لن يعود ثانيةً ويطرق بابي.

فتحت الباب: ظِلٌّ يعرج، مبتعداً نحو باب الحديقة.

«توقَّف، لا تذهب»، قلت. «تعال حتى لو لم أتعرَّفك».

لم يستدر.

«إنه الضعف في الذاكرة»، صحت من خلفه. «الكِبَر... لا تغضب! تعال. اسمعني، لقد تذكَّرتك الآن (كذبت!). لقد بدا لي صوتك غريباً قبل قليل، لكني حين رأيتك الآن... (لم أرَ شيئاً سوى ظلّاً معتماً يعرج) تذكَّرتك. أنت صديق قديم لي، لِمَ تدير ظهرك لي؟ تعال، لنشعل الموقدة، ونحكي همومنا.. ونواسي أنفسنا قليلاً، ونستعيد ذكريات من أيّام مضت».

لمحته في الظلمة يستدير نحوي.

«أنت لا تتذكَّر شيئاً: لا الأيّام الماضية، ولا الأصدقاء القدامى، ولا الأحزان القديمة»، قال.

«لا تهذر. إنها سكرة النوم. كيف يمكنني تعرُّفك، وأنا في سكرة النوم؟»، قلت.

«لقد طردتني قبل قليل».

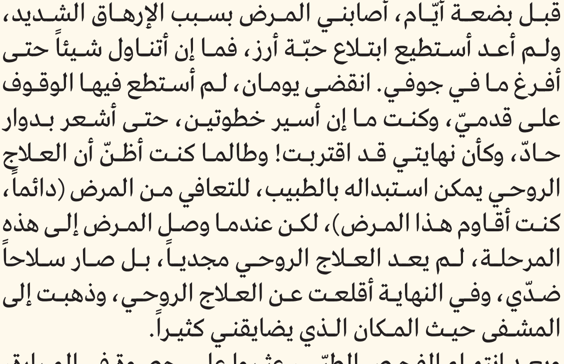
«لكنك صمتّ، ولم تجب على سؤالي».

«أحقّاً تريد مجيئي؟ أحقّاً تريد إيوائي في بيتك؟ ألا تخاف؟»، قال.

«لا تهذر». أين ستذهب في هذا الجوّ، وفي منتصف الليل؟ هيّا ادخل»، قلت. ■ **ترجمة عن التركية: صفوان الشلبي** (الأردن)

الحلم الماسيّ

(فانغ فانغ)



قبل بضعة أيّام، أصابني المرض بسبب الإرهاق الشديد، ولم أعد أستطيع ابتلاع حبّة أرز، فما إن أتناول شيئاً حتى أفرغ ما في جوفي. انقضى يومان، لم أستطع فيها الوقوف على قدميّ، وكنت ما إن أسير خطوتين، حتى أشعر بدوار حادّ، وكأن نهايتي قد اقتربت! وطالما كنت أظنّ أن العلاج الروحي يمكن استبداله بالطبيب، للتعافي من المرض (دائماً، كنت أقاوم هذا المرض)، لكن عندما وصل المرض إلى هذه المرحلة، لم يعد العلاج الروحي مجدياً، بل صار سلاحاً ضدّي، وفي النهاية أقلعت عن العلاج الروحي، وذهبت إلى المشفى حيث المكان الذي يضايقني كثيراً.



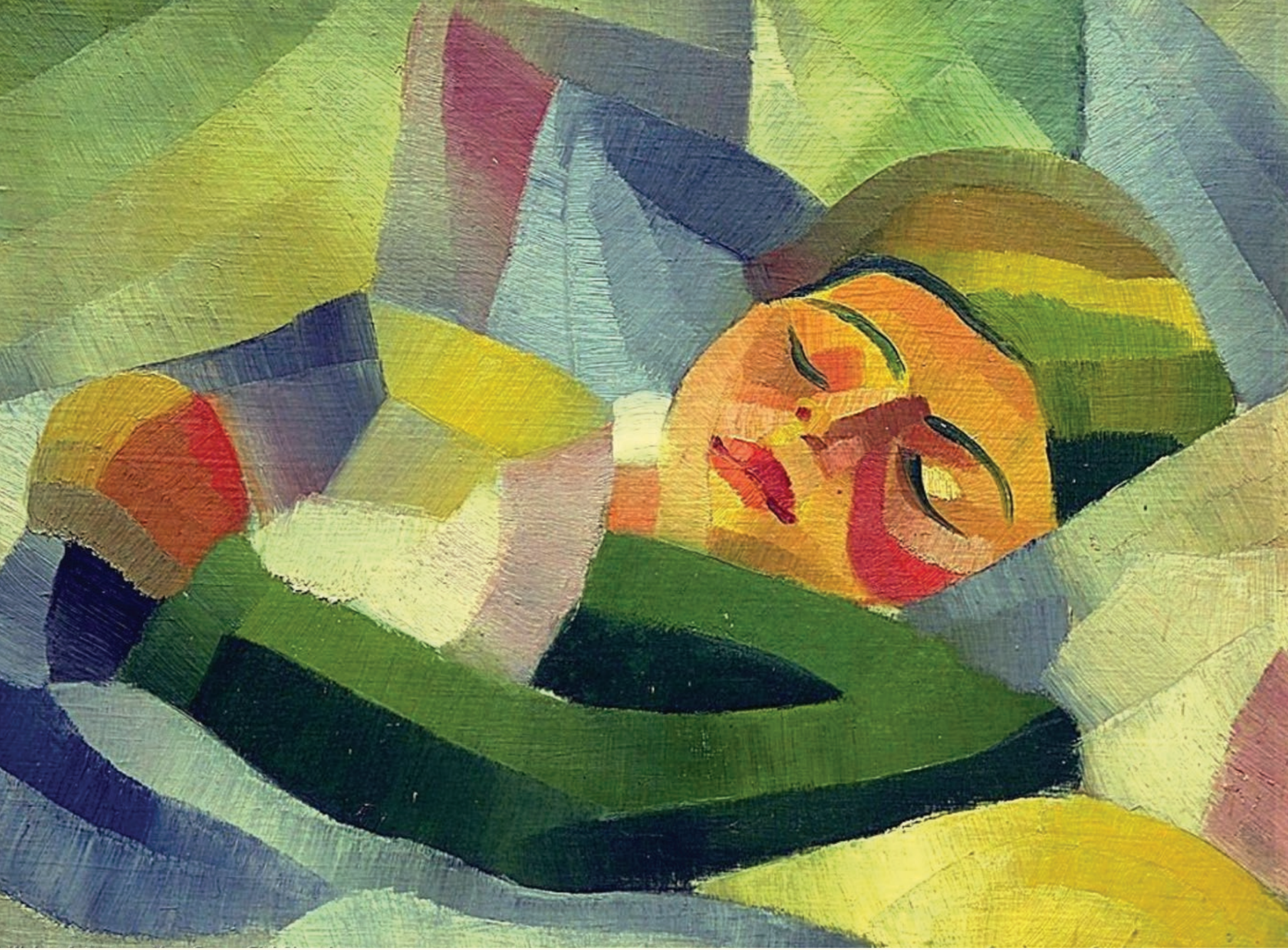
فانغ فانغ ▲

وبعد انتهاء الفحص الطبّي، عثروا على حصوة في المرارة، يبلغ طولها سنتيمترين، وعرضها سنتيمتر واحد، ولم تكن حصوة صغيرة. وكان مثلي مثل الكثير من الكُتّاب والشعراء الذين أصابهم هذا المرض، مثل السيِّد شو تشي، وهونغ يانغ، ولوه ون، وليو يي شان. وإذا فكّرت في أنهم يمتلكون هذه الحصوة في المرارة، فأنا -بلا شكّ- لست أقلّ منهم، وإلّا فسأبدو أنني لست في الكفّة ذاتها مع هؤلاء. وشعرت وقتها أن الرئيس الأميركي بيل كلينتون الأشول، قد تساوى مع هؤلاء من أبناء عامّة الشعب الشولِ مثله.

ولأن هناك الكثير من الأشخاص ممَّن يعانون من حصوات المرارة، فطن الكثير من أصدقائي إلى طرق العلاج، ودائماً ما كانوا يزورونني، ويخبرونني بهذه الوسائل. البعض يتحدَّثون عن طريقة التفتيت، وآخرون عن التدخُّل الجراحي، وآخرون يقولون إن رياضة جونغتشي تفتّت الحصوات، وغيرهم نصحوني باستخدام السكّين الصغير في انتزاع الحصوة.. لكني رفضت كلّ هذه الوسائل. وبمنتهى البساطة، ظننت أن داخل مرارتي تنمو قطعة من الماس، وتكبر مع مضيّ الأيّام (وقد علمت أن الحصوة يمكن أن تغدو في حجم البيضة)، وهذا الأمر جعلني أكاد أرقص طرباً.

خطرت في بالي هذه الفكرة، حينما قرأت ذات يوم، في الجريدة، خبراً عن شخص أخرجوا من مرارته قطعة ماس، فشعرت بأنني -بلا شكّ- لست أقلّ من هذا الشخص. أنا متخرِّجة في الجامعة، وعلى قدر من الثّقافة والفكر الصائب، وصحَّتي جيِّدة، وأسرتي عريقة؛ فجميع أفراد العائلة على قدر كبير من الثّقافة، فهل هذه الحصوة التي تكبر داخل جسدي أقلّ ممّا يمتلكه غيري، خاصّة هؤلاء الأجانب، وأنا شخصية وطنيّة، وأمتلك روحاً وطنيّة عالية، ولن أدع هؤلاء الأجانب يستهينون بمواهب الشعب الصيني، فهم يمتلكون الأقمار الصناعية، ونحن -أيضاً- ينبغي أن نمتلك مثلها.. يمتلكون أطناناً من المركبات والسفن، ونحن -أيضاً- علينا أن نحظى بمثلها، وأشخاص من أصحاب المكانة الرفيعة ممَّن أصابتهم حصوات المرارة، نحن -بلا شكّ- لسنا أقلّ منهم شأناً. وما إن اتَّبعت هذه الطريقة في التفكير، حتى زادت قيمتي في عيني أضعافاً وأضعافاً، بل صار العبء ثقيلاً جدّاً، ولم أستطع أن أكفّ عن الاستغراق في التفكير. وأوَّل شيء خطر في بالي هو أنني أستطيع شراء وثيقة الائتمان في كلّ مكان، وتكون قطعة الماس في مرارتي هي الضامن لي. وعند موتي، يمكن لأهلي وأقاربي أن يطلبوا من الطبيب استخراج قطعة الماس من مرارتي، حتى بإمكاني أن أكتب تعهُّداً إلى قسم الماليّة، في المشفى، بأنني سأدفع ضعف المبلغ بعد موتي. بمقدوري، أيضاً، بيع قطعة الماس وأنا على قيد الحياة.. فقطعة الماس عملة صعبة، أستطيع سداد كلّ فواتيري من خلال بيعها إلى شركة، حتى أنني أستطيع الحصول منها على بطاقة ذهبية.

ومن المؤكَّد أن الشركة ستحسب الأمر بعناية، فربَّما يظنّون أن فانغ فانغ فتاة فقيرة ومقتصدة، وستعيش طيلة حياتها دون أن تنفق قدر ثمن قطعة الماس (من المؤكَّد أنهم يخالون أنني لن أنفق النقود، لكن لن يتخيَّلوا أنني اعتدت، منذ الصغر، على التبرُّع بالمال في الأعمال الخيرية: ضحايا الكوارث والمدارس وجمعيّات ذوي الاحتياجات الخاصّة والاتِّحادات النسائية، وجمعيّات الفقراء، ومنظَّمات حماية البيئة ومراكز الصرف الصحّي وإصلاح الطرق والمطبوعات، وغيرها من الأعمال الخيرية، وهذا الرقم لا يمكن لقطعة الماس أن تستوعبه).



Yun Gee (الصين) ▲

وإذا سار الأمر على هذا النحو، ستمضي أيّامي وردية، وتختفي العقبات أينما رحتُ، ويصبح جسدي أشبه بعملة ورقية لا تفنى أو تزول، ولن يصبح هناك فرق بيني وبين هؤلاء الذين ينفقون أموالاً طائلة في وقتنا هذا!
والأمر الثاني الذي جال بفكري هو أن بعض اللصوص علموا بأمر الماسة، وشعروا أنها أفضل من السرقات وبيع الممنوعات والتهريب، وبدأوا يراقبوني ويتعقَّبون سيري، بمنتهى الدقّة. في البداية، كانت الحصوة رقيقة، وقد حاولوا -بحلو الكلام- إقناعي بإخراجها،عن طريق التدخُّل الجراحي، ثم أخبرني الطبيب بأنني إذا لم أستأصل الحصوَّة، فستتحوَّل، فيما بعد، إلى سرطان، والسرطان يفضي إلى الموت، بلا أدنى شكّ، وأنا -بالطبع- حريصة على سلامة قطعة الماس (وهل هناك مكان آمن أكثر من المرارة لقطعة الماس!). وبعد أن باءت كلّ المحاولات بالفشل الذريع، صاروا أكثر حدّةً معي، وبدأ الكثيرون في مطاردتي لقتلي، ولم يكن أمامي خيار آخر سوى الهرب من مكان إلى مكان.
الهرب تجربة، ترى فيها الخطر يحوم حولك أينما ذهبت. كنت أرى الموت في كلّ ثانية. ولحسن الحظّ، إن الأشخاص الطيّبين كثيرون في الحياة. في بعض الأحيان، كانت بعض الرسائل تأتيني، وتساعدني على الفرار. وأكثر شيء يبعث على السعادة هو أن رجلاً وسيماً، وبدافع الحبّ والضمير، كنت أجده بجواري، دائماً، في لحظات اليأس وأوقات الحزن، وراح يشاطرني مشاكلي، فأحسست بسعادة غامرة، ولا شكّ أنني صرت، في النهاية، كأنني بطلة في مسلسل تليفزيوني، وبفضل الشرطة اختفى هؤلاء اللصوص الذين يهدِّدون حياتي. وبعدما صرت في أمان، افترقنا، أنا وذلك الوسيم...

ذات يوم، وأنا غارقة في التفكير في حصوة المرارة، زارني أحد الأصدقاء وأخبرني أن فلاناً قد أجرى عملية جراحية، وأخرج الحصوة التي حملها لسنوات طوال. وكانت الحصوة قاتمة، كبيرة في حجم بيضة طائر صغير، وهو حاصل على الدكتوراه، ولا شكّ أن تلك الحصوة التي نمت داخل جسده، لن تكون حصوة عادية، حتى أنه بحث عن خبير جيولوجي. وبعد أن فحصها الخبير، سأل الدكتور: كم تساوي؟ فأجابه: لا تساوي شيئاً على الإطلاق! وبعد سماع ما قاله، فكَّرت في أمر الدكتور، وفي كوني حاصلة، فقط، على درجة الماجستير، ولست على درجة علمية رفيعة مثله، لكنني لم أحسّ بالخجل.. ورحت أفكّر في الحصوة، وشعرت أنني لم أعد أرغب في رؤية الطبيب المعالج، ولم أرغب في التخلُّص من حصوة المرارة... والآن، على الأقلّ، يمكنني أن أجوب واحة الأحلام.. ■ **ترجمة عن الصينية: ميرا أحمد** (مصر)

وُلدت الكاتبة الصينية «فانغ فانغ» سنة 1955، في مدينة «نانجينغ»، في مقاطعة «جيانغسو». اسمها الحقيقي «وانغ فانغ». واحدة من أشهر الأديبات المعاصرات، جسَّدت أعمالها الحياة الواقعية. تخرَّجت في جامعة ووهان، قسم اللغة الصينية، في عام 1982، وانضمَّت إلى اتِّحاد الكتّاب الصينيين في مقاطعة هوبي، وانتُخِبت رئيسة له سنة 2007.. من أشهر أعمالها الروائية: «آباء وأجداد» - «الضباب» - «غروب الشمس» - «أزهار الخوخ» - «تلميحات» - «دفن هادئ». أحدث إصدارتها المجموعة القصصية «يهلّ الربيع على تانهوا لين». حصلت فانغ فانغ على جائزة العمل المتميِّز في القصّة، عام 2009، وترجمت أعمالها إلى عدّة لغات.

روبي كُور..

ملكة شعراء إنستغرام

ربَّما لم يحلم أكثر المتفائلين والمنحازين للكتاب الورقي بما تحقَّق، بالفعل، من توزيع فاقَ الثلاثة ملايين نسخة لديوان شِعرٍ باللّغة الإنجليزية، لشاعرةٍ لم تكن في صباها تجيد النطق بهذه اللّغة. لكنها في الثانية والعشرين مِن عمرها نَشَرتْ ديوانها الأوَّل «حليبٌ وعسل - milk and honey» الذي أحْدَثَ هذا الدَّويَّ الهائلَ في عالَم النشر.
مؤلّفة هذا الديوان هي «روبي كُور - Rupi Kaur»، وهي كندية مِن أصلٍ هنديٍّ. وُلِدت في الرابع من أكتوبر، عام 1992م، في إقليم البنجاب بالهند، في أسرة تنتمي لطائفةِ السيخ، ثم هاجرتْ مع أسرتها، إلى كندا، وهي في الثالثة ونصفٍ من عمرها. كان لوالدتها أعظم الأثر في اهتمامها بالرسم، منذ الصغر، واتَّجهت للكتابة في سنّ السابعة عشرة.


روبي كُور ◄

بدأت شهرة «كور» عبر وسائل التواصل الاجتماعي، عبر منصّة إنستغرام، تحديداً، وتحظى، في الوقت الحالي، بما يقارب 4 ملايين متابع. وقد برز مصطلح جديد للتعبير عن هذه الظاهرة، وهو «شعراء إنستغرام - Instapoets». ومِن أبرز هؤلاء الشعراء «تايلر نوت - جريجسون - Tyler Knott Gregson»، و«روبرت م. دريك - Robert M. Drake»، وهما أميركيان، من مواليد 1981م. كذلك، تشمل هذه الظاهرة الشاعرات «نيِّرة وحيد - Nayyirah Waheed»، و«لانج لياف - Lang Leav»، و«أماندا لافليس - Amanda Lovelace».
اندلعتْ شهرة «كُور» عقب نشر ديوانها الأوَّل (حليبٌ وعسل)، عام 2014م، حيث تَصَدَّرَ قائمة الأعلى مبيعاً، على مدار (77) أسبوعاً، في القائمة التي تنشرها صحيفة «نيويورك تايمز» الأميركية، وقد بيعت من الديوان ثلاثة ملايين نسخة، كما تُرجِمَ لأكثر من ثلاثين لغة.
في أكتوبر (2017م) صَدَرَ ديوانها الثاني «الشمسُ وأزهارها - the Sun and her flowers»، وقد بيع منه مليون نسخةٍ في العام الأوَّل لصدوره. وفي كلا الديوانين، تكتب «كُور» بطريقة مغايرة لقواعد الترقيم الإنجليزية، فلا تستخدم إلا أحرف الطباعة الصغيرة، كما أنها لا تستخدم أيّاً من علامات الترقيم المتعارف عليها، باستثناء وضع نقطة في نهاية الجملة، في مواضع نادرة؛ وتعزو ذلك إلى رغبتها في محاكاة نظام الكتابة في اللّغة البنجابية التي تُعَدُّ لغتها الأمّ، كما، لا يوجد أيّ عنوان أعلى القصائد، لكن، أحياناً، يوجد أسفل القصيدة ما ينوب عن العنوان ويتميز عن متن القصيدة بأنه مكتوب بحروف الطباعة المائلة. وإذا كانت موهبة الرسم قد نمت برعاية والدتها، منذ الطفولة، ثم ظهرت لديها موهبة الشِّعْر، فإنَّ «كُور» لم تتخلَّ عن موهبتها في الرسم لحساب الشِّعر، بل تضفرهما معاً، فلا تكاد تخلو صفحة، في ديوانَيْها، من رسومها المتناغمة مع موضوع القصيدة.
تكتب «كُور» في موضوعاتٍ إنسانيةٍ، ونِسْويَّةٍ مختلفة. كما يحتلّ موضوع الاغتراب والهجرة بعضاً من قصائدها. ولا يكادُ يخلو لقاءٌ تليفزيوني معها من سردِ بعض تفاصيل طفولتها، وشعورها بالاغتراب. تقول في أحد اللقاءات: « لا شيْء يعدلُ وجودك، في سنّ الخامسة، في حجرةٍ دراسيةٍ، كلُّ واحد فيها يتحدَّثُ لغةً لا تفهمها. لقد مارستُ الصمتَ بدلاً مِن الكلام؛ إذ كنتُ أشعرُ أنني جئتُ من كوكبٍ آخر». لكنَّ الشعور

بالاغتراب، بسبب اللّغة، هو ذاته الذي دفعها لالتهام الكتب، وقد كانت نقطة الانطلاق في الصف الثالث الابتدائي، حيث كانت معلّمتها تَمنحُ جائزة أسبوعية لمَن يقرأ مزيداً مِن الكتب؛ وهو ما صادَفَ هوى في نفس «كور» التي وجدتْ في القراءة تعويضاً عن شعورها بالاغتراب؛ وهو الأمرُ الذي تطوَّر، تدريجيَّاً، لتُعبِّرَ عن نفسها بالكتابة وتتغلَّب على خوفها من اللّغة الإنجليزية.

ورغم أن «كور» غادرت البنجاب وعمرها أقلّ من أربع سنوات، ما زالت تعايش ثقافتها البنجابية، مِن خلال حياتها الأسريّة مع والديها في «تورونتو». هكذا، تحاول أن توازن بين ثقافَتَيْ مجتمعَيْن مختلفَيْن، وتصفُ الأمر كأنها تمشي على حبلٍ مشدودٍ، محاولةً الحفاظَ على توازنها حتى لا تَسقطَ على أحدِ جانبيه. ■ ترجمة وتقديم: **بشير رفعت** (مصر)

(1)

عندما حملتْ أُمِّي
بطفلها الثاني،
كنتُ في عامي الرابع.
أشرتُ إلى بطنها المنتفخ
مندهشةً كيف صارت
ممتلئةً هكذا، في وقتٍ قصير!

حملني أبي بيدين كجذعَيْ شجرةٍ، وقال:
أقربُ شيْءٍ إلى اللهِ، على هذه الأرض،
هو جسمُ المرأة؛
منه تنبثقُ الحياة.

رجُلٌ بهذا النضوج،
يخبرني شيئاً قويّاً هكذا،
في عمري الصغير، آنذاك،
جعلني أرى العالَم، بأسْره،
تحت قدمَيْ أمِّي.

(2)

لا أدري كيف يكون الشعور
بالحياة المتوازنة،
فأنا، عندما أحزن،
لا أبكي، بل أنسكب
وعندما أفرح،
لا أبتسم، بل أتوهَّج.
وعندما أغضب،
لا أصرخ،
بل أحترق.

أجملُ ما يميِّز مشاعري الجامحة
أنني، عندما أُحِبّ،
أمنحُ أجنحةً لمن أحبُّهم.
ربَّما لا يكون هذا أمراً جيِّداً
لأنهم يَجْنحون، حينئذٍ، للذهاب.
ولو أنك رأيتني، عندما يتحطَّم قلبي،
لعرفتَ أنني لا أحزن..
إنني أنشطر.

(3)

أعرفُ أنَّ الأمْرَ شاقٌّ..
صَدِّقني.
أعرفُ هذا الشعور
بأنَّ الغدَ لن يأتي،
وأنَّ اليومَ
يصعبُ أن تتجاوزه..
لكني أقسمُ لك
إنك ستتجاوزه..
سيمضي الألم
كما يمضي دائماً،

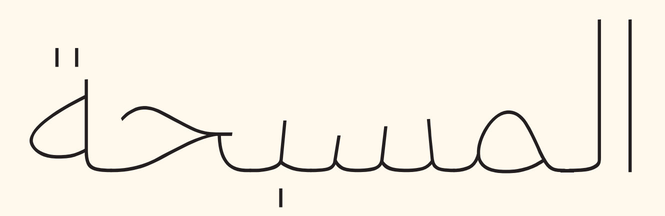
إذا كنتَ تمنحه الوقت،
ثم تتركه يمضِ.
إذنْ، دعه الآن يمضي بلُطْفٍ
مثلَ وعْدٍ لم يتحقَّق..
دعه يمضِ.

(4)

أُقدِّمُ اعتذاري لكلِّ امرأة
وصفتُها بأنها جميلة،
قبل أن أصفَها بالذكاء أو الشجاعة.
أيَّتها المرأة، عندما وصفتُكِ بالجَمال
جعلتُ الأمر يبدو هيِّناً؛
إذْ ميَّزتُكِ بأمرٍ قد خُلِقتِ به
وجَعلْتُه مدعاةَ فخْرٍ لكِ،
بينما روحُكِ تُحَطِّمُ الجِبال.
مِن الآن فصاعداً، سأقولُ أشياء أخرى:
سأقول، مثلاً: «أنتِ امرأةٌ مرنة».
أو «أنتِ امرأةٌ استثنائية».
ليس لأني لا أراكِ جميلة،
بل لأنك تملكين ما يفوقُ الجَمال.



ماجدة حنا (مصر) ◄



بذهنٍ شاردٍ، ووجهٍ نحيفٍ مُنكمش، تتشابك فيه التجاعيد، وكأنَّها تتصارع معاً، باحثةً عن مُتَّسعٍ في وجهه لتتمدَّد أكثر من ذلك.. يجلس «الحاج سيِّد»، الكهل الثمانيني، على أريكته، يتلقَّف الهواء المنداح من بين دفَّتي الشباك الذي يعلو تلك الأريكة، مقرِّباً أذنه، بشكلٍ كبير، من مذياعٍ صغير، يقبض عليه، بقوّةٍ، بكفِّ يده المُرتعشة، لدرجة تشعرك بأنَّ نصف المذياع مُلتصق بيديه، والنصف الآخر ملتصق بأذنه.

يهزُّ «الحاج سيِّد» رأسه، بشكلٍ بطيءٍ، يميناً ويساراً، كهيئة المخمور من فرطِ استمتاعه، ويُدندن، بصوتٍ مبحُوح متقطِّع، أغنية «أمّ كلثوم» (يا حبيباً زرت يوماً أيكه).. بينما يصدر من المذياع صوت مُذيعِ نشرة الأخبار، يُعلن عزم الحكومة رفع سعر البنزين والسولار، مؤكِّداً أنَّ تلك الزيادة تصبّ في مصلحةِ المواطن البسيط، وأنَّها الخطوة الأولى في طريقِ الإصلاح الاقتصادي مِن أجلِ وصول الدعم لمستحقِّيه، فيصيح «الحاج سيِّد» بصوتٍ عالٍ من فرطِ النشوة، ويقول: «الله، الله! عظمة على عظمة يا ستّ».

تخرج «فاطمة» ابنته، من الحمَّام، على صوتِ صياحه، قلقةً، وهي تغطِّي شعرها الخفيف المبلَّل بـ(فوطةٍ)، لكن سرعان ما يُغادر القلق وجهها، لتحلّ محلّه ابتسامة عريضة حين تنظر إلى أبيها وترى فرط استمتاعه، فتقول: «والله، أحسدك يا أبي على ما أنت فيه.. ترى الدنيا وتسمعها كما تريد أنت لا كما يريد مَن حولك».

يُبعد «الحاج سيِّد» المذياع عن أذنه، مُبدياً غضبه الشديد من مقاطعة ابنته له، رغم تحذيره لها مراراً وتكراراً، من مجرَّدِ الهمس في أثناء سماعه حفلة الشهر لـ«أمّ كلثوم» في الإذاعة، ثم يطلب منها كيّ بدلته السوداء الصوف جيِّداً؛ ليحضر بها حفلة الشهر القادم.

تجلس «فاطمة» أرضاً، أسفلَ الأريكة، غير مهتمَّة بحديث أبيها، وتضع (الفوطة) على فخذيها، لتبدأ في تمشيط شعرها الأسود، والذي قد اندسَّت وسطه، مؤخَّراً بعض الشعيرات البيضاء المُزعجة.

يعدِّل «الحاج سيِّد» من جلسته، ويُخرج مسبحة من جيبه الأيمن، ويزغد «فاطمة» زغدة خفيفة؛ لتلتفت إليه، ويقول: «أتعرفين، يا بطَّة، أنَّ تلك المسبحة قد اشتريتها من عند النبي (عليه الصلاة والسلام)، وكانت معي أمّك؟ هي مَنْ اختارتها لي»، يصمت هنيهة، وتفرُّ دمعة من عينيه على صفحةِ وجهه الجدباء، ثم يبتسم ابتسامة رضا، ويمسح وجهه بتلك الدمعة، ويُكمل حديثه: «أتعرفين، يا فاطمة؟ لقد ذهبت إلى العُمرة بأمِّك، ورجعت بتلك المسبحة دونها.. دفنتها بيدي، في البقيع».

تتوقَّف «فاطمة» عن التمشيط، وتتفحَّص أسنان المشط، حزينةً على كمِّ الشَعر العالق به، وتنظر إليه بنظرات تُشبه مَن يُشيِّع عزيزاً عليه إلى مثواه الأخير، ثم تستفيق من غفلتها على صوتِ الأب الطاعن في السنّ، يُنادي بصوتٍ عالٍ: «يا أمّ فاطمة، يا أمّ فاطمة! أين أمّك، يا فاطمة؟ لماذا لا تردّ عليّ؟» تتأفَّف الابنة، وتجيب بنفادِ صبرٍ: «أمّي في قبرها. ألم تدفنها بيدك، في البقيع؟».

يُردِّد «الحاج سيِّد» كلمتَيْ (قبرها) و(البقيع) مُتعجِّباً، ويطلب من ابنته أنْ تضع تلك المسبحة في قبره، عند دفنه؛ لتشفع له، فتستنكر «فاطمة» حديثه، وتتهكَّم عليه قائلةً: «وهل هناك مسبحة تشفع لصاحبها في القبر؟!»، ثم تطلب من أبيها أن ينام ليريح أعصابه، فيرفض النوم قبل أنْ يُصلِّي العشاء، فتخبره بأنَّه قد صلَّى العشاء، اليوم، ثلاث مرات!.. يتسنّد على الحائط، ويدخل غرفته.

تضع «فاطمة» يدها داخل صدرها الضامر، وتُخرج مرآة صغيرة، وتمسك بصبغة سوداء بلون لياليها؛ لتصبغ شعرة بيضاء جديدة علَتْ حاجبها، وكأنَّها تتشاجر معها، متمنِّيةً لو كانت تلك الشعرة علَتْ، رأسها؛ كي تحجبها الطرحة، ثم تكثر «فاطمة» مِن كمِّية الصبغة، بغضبٍ، وتضعها على حاجبها!.

يخرج «الحاج سيِّد»، ويقف عند باب غرفته وهو يسعل بقوّةٍ، ويسأل «فاطمة» عن (بيجامته الكستور) القديمة، فتتعجَّب الابنة مِن تذكُّره لتلك البيجاما التي لم يلبسها منذ أكثر من عشرين عاماً، وتخبره بأنَّها قد صارت باليةً بفعلِ الزمن، فيستنكر، بشدّة أن تُبلى (بيجامته) لأنَّها من أجود أنواع الكستور، علاوةً على أنَّها كانت هديّة له مِن أمِّها التي كانت تحبّ أن تراه بها، دوماً، فتخبره «فاطمة» بأنها لم ترَها منذ زمن بعيد، وترجِّح أنها استخدمت قماشها في مسح أرضيَّة المنزل، فينظر إليها «الحاجّ سيِّد» بغضبٍ عارم، ويصيح: «أنتِ أصبحتِ عديمة النفع. سأبحث عنها بنفسي، ومؤكِّداً أني سأجدها، وسأرتديها».

يدخل «الحاجّ سيِّد» غرفته، ويدفع الباب خلفه بقوّة، بينما تكمل «فاطمة» صبغ الشعرة البيضاء، صارخةً فيها بغيظ: «لا بُدَّ أن تُصبَغي، فغداً فرح غادة، وقد يرزقني الله بعريسٍ، ولا ينبغي أن يراكِ أحد».

يدخل أخوها «عامر»، غاضباً متَّجهاً ناحية المطبخ، فتبدي «فاطمة» غضبها من دخوله المنزل بالحذاء، لكنَّه لا يُجيبها، ويبدو عليه الغضب والانفعال، فتخشى أن يكون حزيناً لزواج «غادة»، حبّ عمره، كما كان يقول دوماً، فيخرج «عامر» وفي يده سكِّينة كبيرة، متَّجهاً ناحية باب المنزل، فتقوم «فاطمة» من مكانها مفزوعةً، مُحاولةً اللحاق بذلك المجنون الذي أخذ يُردِّد بصوتٍ ثائر: «سأقتله. أنا لست حرامي؛ لأسرق من إيراد التاكسي.. أنا خرِّيج هندسة، إلى متَّى سيظلّ يبيع ويشتري فيَّ؟».

تُحاول «فاطمة» -وقد نسيت، أخيراً، أمر شعيراتها البيضاء- أنْ تمسك به، لكنَّه يفلت منها، وينزل مُهرولاً، فتصرخ بفزعٍ، هابطةً خلفه.

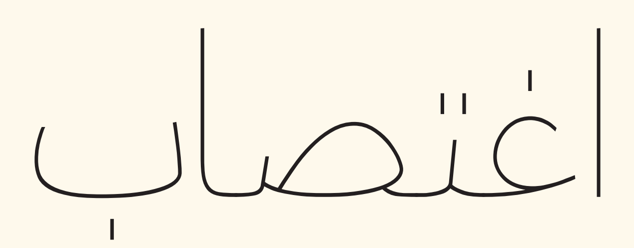
يخرج «الحاجّ سيِّد» مُرتدياً (بيجامته الكستور)، وهي (مكرمشة) جدّاً، وفي يده مسبحته، ويتلفَّت حوله باحثاً عن ابنته، وهو يقول: «أين ذهبتِ، يافاطمة؟ لقد وجدت البيجاما، وسأقوم بكيِّها لتصبح جديدة كما كانت. يا فاطمة، كيف تخرجين وتتركي باب المنزل مفتوحاً؟ ألا تخافين أنْ يسرق أحد الـ(راديو)!».

يسمع «الحاج سيِّد» صوت صريخ وصخَب في الشارع، فيتَّجه لأريكته، ويفتح الشباك وينظر منه، وينادي على «عامر»، طالباً منه ترك السكّينة، مستنكراً نزول «فاطمة» إلى الشارع، بدون طرحة.

يشبّ «الحاج سيِّد» أكثر، فتنشبك مسبحته بمسمارٍ في الشبّاك، فتنفرط حبّاتها في الشارع، فيشبّ أكثر حتَّى يكاد يقع. وبصوتٍ واهنٍ يقول: «المسبحة.. المسبحة تنفرط حبّاتها! يا «عامر»، دع السكّينة التي في يدك دي، ولملم حبّات مسبحة أبيك. وأنتِ، يا فاطمة، انتبهي: لقد سقطت بعض الحبّات على شعرك»، ثم ينادي على طفلٍ صغير يركب درّاجته ويطلب منه أن يلحق بالشيخ الأزهري؛ ليأخذ منه حبّات المسبحة التي سقطت داخل عمامته.

يستنكر «الحاجّ سيِّد» إهمال الجميع لصياحه، ويجلس مُنهاراً على أريكته، ويسند يده على المذياع، فيعمل تلقائيّاً، ليرتفع، فجأةً، صوت «أمّ كلثوم» وهي تُغنِّي: «فات المعاد.. فات المعاد»، فيتنفَّس «الحاجّ سيِّد»، بقوّةٍ، ثم يسقط أرضاً، وهو مُمسك بخيطِ مسبحته التي ينظر إليها بحسرة، مُردِّداً: «المسبحة انفرطت.. المسبحة انفرطت». ■ **هاني قدري** (مصر)


صفوان داحول (سورية) ◄



قد لا يصدّق معظمكم ما سأرويه!
لا ألومكم.. لو كنت مكانكم ما صدّقت ذلك.
ولكنّي فوق رأسها الآن، وجسدها مكوّم، بوضعية الجنين، على الأرض الإسفلتية. أمّا روحها فتقف قريبة، إلى جانبي، تنظر إلى جسدها، ثمّ تنظر إليّ.
إنني أحاول، بكلّ صدق، أن أكون مبتهجاً بشأن هذه الحالة، بالذات. شيء ما كان يستعجلني لأخذها، لكن الأمر لم يكن بيدي، فعليّ دائماً أن أنتظر الموعد المقدَّر من السماء.
أرجوكم، ثقوا بي. قد أكون البهجة الخالصة. يمكنني أن أكون ودوداً، مقبولاً، ومُرَحَّباً بي، أحياناً. أمّا الكياسة، فلها شأن آخر معي، فلا تطلبوها مني.
من أنا؟ لا أملك أن أبوح لكم بشيء الآن، لكني أعدكم، في وقت ما، بأن كلاً منكم سيراني واقفاً عند رأسه، في وقت محدَّد خاصّ به، وأرواحكم ستكون بين ذراعيّ. وفي كلّ زيارة لي إلى عالمكم، سأحمل واحداً منكم على كتفي، برفق، أجل، برفق، لا تخافوا، ونرحل بعيداً.
الثلج الأبيض يكسو كلّ شيء. يظنّ البعض، على الأرجح، أن اللون (الأبيض) ليس لوناً حقيقياً. لكني أؤكّد لكم، يقيناً، أن الأبيض لون. لا أعتقد، شخصياً، أنكم تريدون مجادلتي، وإن كنتم ترغبون بذلك. أنا فعلاً لست بعنيف، ولست بخبيث؛ أنا مثل هذا الثلج الأبيض، هادئ، نقيّ وفريد، فلا تأخذ كلامي على محمل التهديد.
***
تجمَّع الناس في المخيَّم، في المكان الذي خرج منه صوت الصرخة. وجدوا أمامهم جثّة واحدة، من الواضح أنها كانت لامرأة. ظلّل الصمت الأجواء، وكأنه حضور لطائرٍ جارح، يجثم متوثِّباً، يراقب طريدته.
***
أتصدّقون أنّي كنت أسمعها تتحدّث إلى نفسها، كلّما مررت لأحمل أحدهم على كتفي، وأرحل؟!
إنّها تشعر بي! اندهشت! كيف لها أن تشعر بي، ولم يصدر أمر نقلها إلى العالم الآخر، بعد!
كانت تنظر في عيني، تماماً، وتقول لي، ولا أحد غيري يسمعها:
الطريقة التي أشعر بها، والخوف الذي ينتابني يغوص عميقاً في داخلي. أتمكّن، أخيراً، من أن أبادل الرجل الجالس أمامي، الحديثَ عن حالة البلد المدمّر. أتذكّر أنّه أتى، قبل اليوم، عدداً من المرّات، يطرح عليَّ الكثير من الأسئلة، لكن ذاكرتي كانت ملفوفةً بالضباب، ولم أكن أعرف كم مرّ عليَّ من الأيّام، وأنا هنا في هذه المدينة، مدينة الموت، والخوف، والجوع، والأمراض، والأمّهات اللواتي أراهنَّ يحملن أطفالهنَّ، وهم يموتون جوعاً على أكتافهنّ.
مع الوقت، بدأ شيء بالتغيُّر في قلبي. أشعر أنّي كنت هنا، طوال الوقت، منذ فترة طويلة، تعادل الأزل ربّما! تعلّمت عدم التفكير. قضيت كلّ أيّامي هنا في محاولة مواكبة المهمّة التالية، التي كان عليّ القيام بها، لمساعدة الناس. كنت أعتقد أنّ حالي سيكون أفضل بهذه الطريقة. كنت أستمرّ في التحرُّك، طالما كان بإمكاني القيام بشيء، فلا يضيع الوقت في القلق والتفكير. أو هكذا تخيَّلت الأمر. هل بإمكانك أن تدرك ما أعنيه؟
أبقى صامتاً، لا أستطيع الردّ.
كانت تحدِّثني، ثم تصمت فجأةً، وتشيح بوجهها بعيداً عنّي، وتنهض مندفعةً باتّجاه تلك المرأة التي انتزعت الرغيف من قبضة الطفل الصغير الذي وقف متسمّراً، مذهولاً. عيناه تطلّان من وراء السخام الذي غطّى وجهه وكامل جسمه، تستره مزق من الملابس، أو تكاد. شعرت بقلبها يذوب.. في نظرة عينيّ الطفل العسليتين، وسكنتني رهافة أحاسيسها. تأخذ قطعة الخبز من يد المرأة، وتقسمها بينها وبين الطفل، لكنّ المرأة تصرخ في وجهها: إنّها لأطفالي، هم يموتون من الجوع، حرام

عليك....
تستدير نحوي، من جديد، وتجلس قبالتي، تنظر في عينيّ، وتهمس، من جديد:
ما زلت أمنع نفسي من التنفُّس معظم الوقت. يُعييني هذا السلوك على متابعة أيّامي دون أن أنهار، لكنّ الرائحة تقتلني. المرأة تتسكّع بين خيام الإيواء، هائمةً، مثل حيوان برّي، تراها طوال الوقت تنبش التراب بأظافرها، وتنادي على أسماء أشخاص، خمّنت أنّهم أولادها. يحكون أنّها كانت الناجية الوحيدة من قصف دمّر منزلها، استطاعوا انتشالها من تحت الأنقاض. أناولها حصّة من الطعام، وأنا أسدّ أنفي عن الشمّ، يخجلني هذا ولكنّه ليس بيدي ألّا أفعل.
بدأ ذهني يصفو بعيداً عنها قليلاً. أتذكّر أنّني تركتها، كان عليّ الإسراع بالذهاب، عليّ اللحاق بسيّارة الهلال الأحمر، هذه المرّة.
***
العيادة الميدانية، بناء صغير، طُلِيت جدرانه الإسمنتية باللّون الأبيض، وعلم الهلال الأحمر يرفرف فوقه. العيادة مزدحمة، والرائحة تتضخّم فيها، بفعل حرارة الجوّ. اختلطت رائحة المعقّمات برائحة العرق والجروح المتعفّنة. وعدت إلى تذكّر صديقتي.
الناس يصرخون ويتوسّلون للحصول على المساعدة، لأطفالهم ولهم. الانتظار، هنا، أمر، لا يمكن تصوُّره. أراني، أحياناً، أقف لأراقب العاملين على تنظيم الأمر، فقط، لأنّي أعرف مهمَّتي، وأعرف مَنْ عليّ أن أحمل، في كلّ مرّة.
ها أنا أنظر إلى الأمام مباشرةً، وأنا أدخل مركز الإيواء. أراها تدخل مسرعة، يذهب نظرها باتّجاه عجوزين لجأتا إلى ركن، وجلستا القرفصاء، وقد تبوّلت إحداهما في مكانها، تتجمّد مكانها، وأنا لا أدري ما الذي ألمّ بها، لكني مازلت - على الأقلّ - متأكّداً من أنَّ دورها في الرحيل معي لم يحن، بعد.
اتّضح لي أنّها شعرت بدوار عنيف؟ ربّما صدمتها الرائحة النتنة. تتقدّم منها متطوّعة شابّة، تمسك بيديها وتسحبها إلى الكرسي القريب:
استريحي، استريحي، يبدو أنّه سيغمى عليك.. وجهك شاحبٌ جدّاً! سأحضر لك قليلاً من الماء.
بدت كطفل تاه عن أمّه في سوق مكتظّ بالناس.
جلست إلى جانبها، ووضعت راحة كفّي على كتفها، أهدّئ من روعها. همست لي، والفزع يقفز من ناظريها:
لم أكن قد نظرت في المرآة، منذ أن قدمت إلى هنا، منذ خمسة أشهر تقريباً. الآن، أنظر إلى بطني! أحسّ وكأنّ شيئاً يخبط في أحشائي. يتسلّل فزع مثل موجة حارَّة تغمرني من رأسي إلى قدمي. هل يمكن...!؟ أهو سبب توعُّكي طوال الأشهر الأربعة الماضية؟ لم أعرِ الأمر اهتماماً، من قبل، فقد استقرّ في ذهني أنّها من آثار سيناريوهات أيّام السجن. يخيَّل إليّ أنّ الكلّ يحدّق بي، وأتساءل: أتراهم، (الناس)، يرون ما ألمَّ بي؟ أتراني تعريَّت حتّى العظم، مثلما كنت أقف عارية أمامهم، في المعتقل، هناك، قبل خمسة أشهر؟
شعرتُ بالأسى حيالها، كان دفق ذكرياتها السوداء أقوى من الكهرباء المنسابة من راحتي. تتابع همسها لي:
كيف عادت الذكرى التي ظننت أنّي دفنتها قسراً، في غياهب الجبّ العميق الذي يدعى الذاكرة. تذكّرتك! أنت أيضاً كنت دائماً هناك، كنت دائماً قريباً منّي، رجوتك أن تحملني وتخرج بي مثلما كنت تفعل بالكثيرين والكثيرات حولي. كنت، في كلّ مرّة، تعود فتقف وتنظر إليّ، ثم تبتعد وتخرج من دوني.
تقف، بإعياء شديد، لتخرج رأسها من خلال النافذة، وكأنّها تأخذ جرعة من الأوكسجين، ثم تصرخ، ووحدي أفهم هذيانها:
لماذا تزداد الرائحة بشاعةً في المكان، هنا؟ إنّها رائحته نفسه، تغلب على كلّ رائحة، تطلّ من كوى الذاكرة مثل أفاعي، لا أملك لها منعاً.
ناولتها الشابّة المسعفة كأساً بلاستيكياً مليئاً بالماء، فازدرته.. هدأت أمواج ذاكرتها وهي تحدّق في طفلة تمرح في بركة الماء الذي خلَّفته النقاط المتسرِّبة من الخزان، أمام البوابة.
طفلة تلعب! تلعب، أغبطها. ليتني أعود طفلة لألعب، وأن أترك للحنفية مهمّة امتصاص الحرارة التي تفتّت أعصابي.
تنفلت منها ضحكة هستيرية، وأنا مازلت أراقبها. تهمس من جديد، ولا يسمعها غيري:
تتجلّى لي أرضية السجن، الآن أمامي، إسمنت خشن، ودورة مياه! دورة مياه بدون ماء! والرائحة!!! يا للهول، الرائحة! كانت تلك رحمة أن لا سبيل لرؤية نفسي في المرآة.
أتذكّرك وأنت تقف في الزاوية البعيدة. لم يعد بي أيّة رغبة في الاهتمام بجسمي إلا بالقدر الذي يقوم به بوظائفه. أتفقّد ذراعيّ وساقيّ إن كانا قادرين على العمل، في كلّ مرّة كنت أندهش من شعور الفراغ الذي يسكنني، بعد ابتعادك.
الحقيقة المفزعة أكثر من الموت ذاته، هي تلك التي تبدّت واضحةً على وجه الطبيب، تؤكّد لي أنّي حامل!! أتسمعني، أيّها البليد؟ أنا حامل!
الغريب أنّ رأسي اشتعل لاضطرابها، وأنا المفطور من جوهر السلام والهدوء والصمت!
ويتحوّل كيانها الهشّ الرقيق إلى كتلة من الغضب. لا يذهلني - كما فعل الآخرون - صوت زعيقها، الذي خرج مثل زعيق طائر نورس جريح،

تَنكَّس من عليائه، في البحر العاصف، لكنّي لا أملك إلّا أن أغوص في صمتي، من جديد.
ألم تكن معي، وتراه يقبض على لمّة شعري، ويلفُّها على ساعده، ويجعلني أركع قسراً؟ للخوف رائحة تشجِّع الضواري على الهجوم على الفريسة، ويشجع غريزة العدوان عند البشر، أيضاً. يبعث ذعري أنيابه ومخالبه على الظهور، ويبعث فيه شهيَّة إذلالي، وكأن ذلك حقّه في المسلمات. يستفيق الوحش من قيلولته، كلّ مساء، جائعاً يقتات على خوفي وإذلالي، يرتفع رأسه بالغ البشاعة، فأسمع وسط دوامة الألم، صوت هياجه كالكلب المسعور ينهش جسدي المرضوض، الممزَّق، ويقضم عظامي.
والرائحة!! الرائحة!! إنّها تفوق أعلى درجات التعذيب، تلك الرائحة التي تنبعث من روحه النتنة، مع أنفاسه وعرقه.
يخيّل إليّ أن جلاّدي قادم من عالم مذعور، يحمل معه رغبته في الانتقام من ذعره وقهره المخبوء في نفسه. ضحكته المجلجلة الشامتة التي يرسلها، كلّ مرّة، بعد أن ينتهي منّي، ولم يكن ليكتفي إلّا ببلوغي، أنا ضحيَّته، أبشع درجات التهدُّم، وبلوغه، هو جلاّدي، أخسّ مراحل النشوة المجرمة. وأنت تقف مراقباً. لا أنت تأخذني في سلام صمتك، ولا أنت تأخذه إلى جحيم أمثاله.
لقد شهدتَ، مع الأيّام خوفي واشمئزازي يأخذان شكلاً مبطَّناً بالسكون، وشهدتَ اختفاء النظرة المذعورة في عيني، وكنت شاهداً على صمتي المطبق بعدها. أيضاً، لقد شهدت على نفسي وهي تنكمش ثمّ تتقوَّض كلّ مرَّة، أمامك. أكرهك!
أجل كنت شاهداً. كنت أنا من وضع راحته على صدرك أنت، لتهدأ شهوة هذا المخلوق، وتفتر همَّتُه في تعذيبك، بالاغتصاب. ألم يتوقَّف بعدها تماماً؟ ألم يتحوّل ليكتفي بالضرب والشتائم، حتى كَفَّ عنك، وتركك أخيراً؟
وما الفائدة؟ لقد أفقدني مغتصبي حريَّتي وكرامتي، بل وأفقدني كلّ ما يمكنني امتلاكه من حلاوة الحياة، في مقبل الأيَّام، كلّ ما يمكن أن أتفرَّد بوصفي إنسانة؛
كنت أحلم بالأمومة، يوماً ما. حلم جميل ينبع من الشوق إلى طفولة لم أعشها، فقد نشأت يتيمة في بيت جدّي لأبي. وقتها، لم تكن أنت هناك، ما رأيتك إلّا عندما توفِّي جدّي.... آآآه.
نصمت سويةً لبرهة، ثمّ تتابع:
أحلم بصورة لطفلي في بيت يعرِّش فيه الحبّ ببساطة. أحلم أنّي عشقته، أضمّه بين ذراعي، إلى صدري.. أغرق أنفي في ثنايا رقبته، أعبُّ من رائحته البريئة، والبيت النظيف الأنيق يفوح برائحة الزنبق.

تنتفضين كلّما عدت إلى وعيك من ذاكرتك الملتهبة بالألم، المتقرّحة بوخز رائحة عَصيَّة، لا تمحى، لكنّي أؤكّد لك أنّها ستستحيل شيئاً آخر غير مؤلم، عندما ترحلين معي.
إذن خذني الآن!
أصمت.. وتصمت.
أحاول تحديد مشاعري نحو الطفل الذي في أحشائي. كرهته، قبل أن أراه! سيكون ذلّي الذي لا يفارقني طوال العمر، مثل الوشم على جبين العبد. جحيمٌ ما أعانيه، ألا ترى؟! لابدّ أن أتخلّص منه. يرفض الأطبّاء هنا مساعدتي، يقولون أنّي قد أتسبَّب في موتي، وقد أُحرم من فرصة الإنجاب إلى الأبدّ، لا أريد لهذا السرطان أن يتشبّث بأحشائي لتُكتَب له حياة. لا يعلمون أن الموت هو واحتي المتبقية لي. أين أنت؟ دعنا نرحل.
إنّني هنا. لكن، لم يحن أوان الرحيل بعد.
عندما فتحت عينيّ، بعد عملية الإجهاض، وآثار التخدير مازالت تسري في أعصابي، كان أوّل ما طلبته هو رؤية ما أخرجوه من رحمي. أرأيته؟ مخلوق مدمّى، شبه بشريّ. غمرني شعور بالقرف. هل يغمر الأمَّهات عادةً شعور بالقرف من أجنَّتهنّ؟! هل شهدت على حبّ الانتقام الذي سكنني ؟
أجل.
وكنت تعرف أنّه غريب عن تكويني!
أجل.
لكنّه انغرس في أعمق ثنايا ذاتي، كنت أنا أوّل ضحاياايَ. أقوم بالاستحمام كلّ يوم، عدّة مرات، أكاد أسلخ جلدي في كلّ مرّة، ولا أتيقن من زوال الأثر، وأسكب أمام أنفي أيّة رائحة عطرية تصل يدي إليها، وأبالغ في ذلك، لعلّها تتغلَّب على الرائحة النتنة التي سكنت ذاكرتي. هل ستسمني بوسم الإثم، قبل أن تأخذني معك؟
هوِّني عليك! شهدت كلّ حالات الموت في الدنيا، بعضها، فقط، أخرجني عن صمتي. أتسمعينني؟ أنت من البعض الذين أخرجوني عن صمتي.
أجل، أسمعك.
إذن هات كفّك، ضعيها في كفّي. ولنرحل الآن.
الآن؟
أجل! لقد حان الوقت.
تبتسم، وتأخذ عدّة شهقات عميقة. اختفت الرائحة النتنة، فجأة، وحلّت محلها رائحة تشبه مزيجاً من الزنبق والمسك. واكتسى الكون بثوب كثيف من الثلج المنعش الصامت. اختفت الضوضاء في شرايينها، وحلّ السلام. لا شمس ولا قمر ولا نجوم، ومع ذلك الكون مضيء ويمكننا سماع إيقاعه المنسجم. ■ **سمر الشيشكلي** (سورية)

اللحظات الأخيرة قبل الهروب

نحتمي ممَّنْ كانوا أصدقاءنا بالأمس. والعبارة الشائعة الآن: لا تمد لي يدك يا صديقي، فلربّما تكون قاتلة.
نتفادى بعضنا البعض تلقائياً، المسافة الآمنة متراً أو أكثر. ألم تكن كذلك من قبل، وربَّما أكثر. أمشي بصحبة برومدن، الخارج لتوه من بين صفحات «طيران فوق عش الوقواق» لـ«كين كيسي»، إلّا أنه ليس هندياً أحمر، بل صومالياً يعيش في ميلانو منذ أربعين عاماً. وهو ليس أَقلّ منزلة من الزعيم برومدن، لأنه ينتمي إلى أحد أفخاذ قبائل الدارود، ويحمل بفخر اسم أبسامه، «الكبير».
ها هو هناك، في زاوية المجمَّع السكني البلدي في المنطقة الخامسة جنوب ميلانو، يحصي العربات التي تمرّ من الشارع الرئيسي، ما عدا الترام وسيارات الأجرة. بالكاد يجيب على تحية الآخرين، ولا يني أحياناً عن الإجابة بشتيمة على الطريقة الإيطالية: «بونجورنو أون كورنو!» (بمعنى أي صباح وأي خير!). بدأت علاقتي به بسبب الحرب في سورية. في ذلك الصباح، ردّ بابتسامة على تحيتي، وأشار بعكازه إلى الطريق: هم يفعلون كلّ شيء، في الصومال أيضاً، تعذَّبنا كثيراً بسبب الحرب. كلّمني البواب عنك، ولكن خذْ حذرك منه، ومن تلك التي لا تدفع الإيجار منذ عشرين عاماً. تعرَّفت على تلك أيضاً، مهاجرة من مقاطعة كالابريا، تجرّ خلفها ثلاثة أولاد، من آباء مجهولين.
في الأشهر اللاحقة، اصطحبته إلى شركة الكهرباء وطبيب الأسرة وصاحب عمله السابق، جاكومو اللعين كما يسمِّيه، لأنه لم يدفع مستحقّات التأمينات الاجتماعيّة. يخبرني إنه عمل في هذا المصنع الصغير لإنتاج الصناديق البلاستيكيّة ثلاثين عاماً، وما الحالة التي وصل إليها، انزلاق غضروفي في العمود الفقري، عملية للركبة اليُمنى وفتق إربي، إلّا من حمل الصناديق، آلاف الصناديق، بل قُل ملايين الصناديق. وكيف لي أن أتقن الإيطالية، ذلك اللعين كان يصرخ ورائي دائماً، حتى عندما كنت أجلس لأتناول طعام الغداء: أبسوم، الشاحنة تنتظر، لا أحسبها أتت إلى هنا لتعود فارغة!
ثم استوقفني قبل أيّام ليسألني عمّا يجري في هذا العالم، أو في ميلانو بالتحديد. هل تسمع الأخبار؟ نعم، يجيب، أخبار الثامنة مساء، ولكن

هؤلاء يخلطون الحابل بالنابل، ولا تفهم إنْ كانوا جديين أم لا. انتهينا من فضائح فابريتسيو كورونا مصوِّر عارضات الأزياء وجدال ماورو كورونا الكاتب ومتسلِّق الجبال مع بيانكا ابنة إنريكو بيرلينغوير، والآن مع فيروس كورونا. لماذا كورونا؟ لأن شكله يشبه التاج. هه! يضحك.
كنّا قد اتفقنا أن نقوم بجولة في المدينة. حضر في صباح اليوم التالي بكمامة صنعها بنفسه من قماش أسود ومطاط برتقالي لشدِّه على الأذنين، مع قنينة بلاستيكيّة صغيرة تحتوي على مزيج من الكحول والماء وقليل من الكلور. لتعقيم اليدين. يريني إياها بابتسامة تخفي وراءها وعيداً مبطّناً للعدو غير المرئي. نعقم يدينا حالما ننزل من الترام. الوجهة محطَّة قطارات (لويجي) كادورنا، جنرال وسياسي من الحرب العالمية الأولى، المسؤول الرئيسيّ عن خسارة معركة كابوريتّو الشهيرة أمام الجيش الألماني - النمساوي. إذن، لماذا يفتخرون به؟ يسأل بحيرة. لأنه أبلى بلاء حسناً في البداية، ثمّ خسر معركته الأخيرة، وتمّ استبداله حالاً بالجنرال أرماندو دياز.
تستوقفنا دورية مشتركة من الجيش والشرطة المحلّيّة، قبل أن نصل إلى مدخل المحطّة، بالقرب من نصب «عقدة وخيط وإبرة»، الذي صمَّمه كلايس أولدنبرغ وزوجته كووزي فان بروغن.
- إلى أين؟ الإقامات من فضلكم!
- أنا جنسيتي إيطاليّة، يجيب الكبير أبسامه، والدي حارب مع الجيش الإيطالي في الصومال.
لا يأبه الشرطي لكلامه. القطارات متوقِّفة، إلى أين تذهبان؟ نبحث عن صيدلية. لا توجد صيدلية هنا، حاولوا في الجهة الأخرى. نمشي بصمت لعدَّة دقائق، نخترق حدائق سيمبيوني، ونخرج من الطرف الآخر. يستوقفني إعلان أمام مدرسة ثانوية مغلقة، لويجي بيكاريا، أحد أعلام عصر التنوير. فلنعيد خلق العالم بسرده، ورشة كتابة إبداعية. أشرح له الموضوع، ولكنه لا يهتم. كما اتفقنا في البداية، يريد أن يرى ميلانو، أن يعيشها قبل أن يحصده الفيروس. ألم تكفك كلّ هذه السنوات؟ عشتها جميعاً بين البيت والمعمل، يجيب بخيبة أمل كبيرة. نتوغَّل في الشوارع الجانبية ونصل بعد عدَّة دقائق إلى شارع بابينيانو. اللهيب والدخان



الأسود يتصاعدان من سجن سان فيتوري العريق، أصوات السجناء تملأ الجو: ليبرتآ ... ليبرتآ ... (حرّيّة ... حرّيّة ...)، وكأننا في سورية. صونو مافيوزي (إنهم من منظّمة المافيا)، مجرمون، لا تتركوهم يخرجون! أرفع نظري إلى مصدر الصوت، رجل في الستينات من العمر، يدفع بكلّ جسمه من فوق درابزين البلكون، القبضة مشدودة والوجه ممتقع.
نعبر الشارع بسرعة، ثمّة محطّة قريبة لقطار الأنفاق، الخطّ الأحمر. يا للحظ! يشتكي أبسامه، يا ليته كان الأخضر، لكنا عدنا إلى البيت مباشرة. إذن فلنمشِ، أقترح، دون أن أعرف إلى أي جهة أقوده. فلنذهب إلى ساحة الدوومو، لنلقِ نظرة على كاتدرائية ماريا ناشينتي، رمز ميلانو. أعتقد بأن عينيه التمعتا من الفرح. انحدرت دمعة على خده وانزلقت بين التجاعيد التي تحيط بفمه. ربّما من البرد. ينظر حواليه بارتباكٍ، أخشى أن يوقفونا مرّة أخرى، يبدي خوفه. لا تنسَ أننا نبحث عن صيدلية لشراء كمامات مناسبة، تلك التي تستعملها، يمكن أن تمرّ ذبابة بسهولة من نسيجها الخشن. تعجبه الفكرة، ننزل درجات المحطّة وهو يدندن أغنية، بالسواحلية على ما أعتقد.
ليس ثمّة زحام. نختار مكاناً منزوياً، ونترك مسافة آمنة بين مقعدينا. وماذا لو عطست؟ يهمس بخبثٍ. اضبط نفسك وإلّا سينهالون عليك بالضرب. يضحك بعفوية، ثم يسعل. صمت. بعض العيون تنظر نحونا. أبسامه يضع يديه الاثنتين على العكازة ويسند عليها ذقنه. هيئته الآن كمن رمى حجراً ويحاول عبثاً أن يخفي يده. المحطّات تتتابع، الوجوه تتغيّر، يمكن عدّها على الأصابع. أبسامه مستغرق في التفكير، أشير له بأننا سننزل في المحطّة القادمة، يهز رأسه وينهض بتثاقل. لم تكن ميلانو هكذا، يقول بينما نصعد الدرج، كلّ شيء يتغيّر ... يتغيّر بسرعة.
الساحة فارغة تقريباً. فريق تليفزيوني يهيئ المعدّات بالقرب من تمثال الملك أومبرتو الثاني، في وضعية المحارب على حصانه. ثم يحضر أسقف بالرداء الأسود والقبعة الأرجوانية، يدير ظهره للكاميرا ويتوسّل لتمثال العذراء الذهبي الذي يعلو الكاتدرائية. يطلب العون والمغفرة، ويشرح لها الوضع بكلمات تعبّر عن كلّ خلجاته وإيمانه العميق بمعجزة تنقذ ميلانو وأهلها. نعود أدراجنا بسرعة مع اقتراب دورية عسكرية. يصل الترام في الوقت المناسب. أبسامه يتنهّد. لكانوا أوقفونا، بشرتنا سمراء. ربّما، أجيب دون أن أحيد نظري عن بعض المارة الذين يحثون الخطى على الرصيف في شارع تورينو. لا أحد يتوقّف. المحلّات مقفلة.
يخطر ببالي فيلم «الموت في فينيسيا» للمُخرج الكبير لوكّينو فيسكونتي، المقتبس عن رواية توماس مان الشهيرة. أسأله إن كان يشاهد بعض الأفلام. كلا، يجب أن أنام باكراً. عدد هائل من العربات تمرّ في الصباح، أصل أحياناً إلى عشرة آلاف عربة أو أكثر، وهكذا يحين موعد الغداء، لوتشيا، تلك في المقابل، تهيئ لي كيس الخبز، أشتري علبتيّ دخان من سيرجيو بائع التبغ وأعود إلى البيت. هل تصدّق أنني أحياناً لا أجد الوقت لنفسي. الأفكار كثيرة. ثم أجلس في البلكون، والجيران يشتكون من ارتفاع صوتي. أنا أفكر بهذه الطريقة، بصوت عالٍ، ما الضير في ذلك؟!
يصر أبسامه على أن نشرب الشاي سويةً في بيته المُكوَّن من غرفة ومطبخ. أشياء قديمة في كلّ مكان، آخرها جهاز راديو قديم ولعبة بلاستيكية بلا ثوب وصلعاء تقريباً جلبهما من غرفة النفايات. أريد أن أعود إلى بلدي بأي ثمنٍ كان. ليس من مجال، أجيبه. حتى أننا، اعتباراً من يوم غد، يجب أن نحمل تصريحاً معنا، يثبت أننا خرجنا لقضاء حاجة ملحّة، زيارة الطبيب أو التسوُّق مثلاً. كيف ذلك؟ يمكنك إنزال الاستمارة من موقع وزارة الصحّة، تملؤها ببياناتك وتذكر سبب مغادرتك المسكن. وإذا لم أفعل ذلك؟ السجن لمدّة ثلاثة أشهر، أو غرامة ما يقارب 300 يورو. سأهرب، يصرخ بغضبٍ. لقد أهدرت عمري هنا، لم أتزوّج، لم أعرف غير العمل، العمل... العمل... مثل الدواب. يشتدُّ غضبه.
لم أره في اليوم التالي. وقفت انتظره لبعض الوقت في الزاوية، ثم تلقائيّاً، وجدت نفسي أحصي العربات المارة، مستثنياً الترام وسيارات الأجرة. عُدت إلى المنزل وقت الغداء، بعد أن اشتريت الخبز من عند لوتشيا وعلبتيّ دخان من سيرجيو.
لقد كان حقّاً يوماً ممتعاً. ■ **يوسف وقاص** (سورية/ إيطاليا)

اختبار الهشاشة البشريّة!

في كثيرٍ من الحالات تكون ثمّة محطّات في الحياة، معدّة فقط لاختبار الهشاشة البشريّة. الإنسان كائن عاطفي في البداية، وهي حالة ملازمة مهما بلغت درجة العقلانيّة التي يكون قد اكتسبها بفعل الاحتكاك مع الأشياء والناس والأفكار. في مثل هذه الحالات يكتشف المرء، بوضوح، هشاشته. أتذكّر أنه بسبب عملية جراحيّة أجرتها ابنتي كتبتُ مثل هذا الكلام قبل أربع سنوات (في مارس/آذار 2016) في تدوينة زرقاء: «في لحظاتٍ معيَّنة يصبح الإنسان أعمى. في لحظاتٍ معيَّنة يكتشف الإنسان هشاشته في أقصى درجاتها. في لحظاتٍ معيَّنة ينسى الإنسان مَنْ يكون، لأنه يمرّ باختبار هشاشته. في لحظاتٍ معيَّنة ينسى الإنسان نفسه، لأن هناك مَنْ يستحق أن ينسى نفسه من أجله. القلق كما يصوِّره الشعر ليس كالقلق الذي يمكن أن يعيشه الإنسان» فعلياً وفي لحظة محدّدة بعيداً عن القلق الوجودي الدائم الذي يرافقنا، وأحياناً يستفز وعينا الشقي.
في تلك اللحظة «اكتشفت أن القلق الذي يسكن القصيدة جزءٌ صغيرٌ جداً من القلق الذي يعيشه الإنسان فعلاً. قلق لا سقف له»، هكذا نظرت إلى الأمر في ذلك الإبان القاسي على قلب أبٍ، أي أب. شعور استعدته، أو لنقل اعترانى مرّةً أخرى، وأنا أتابعُ الزحف الحثيث لوباء كورونا على العالم، مبتلعاً دولاً وشعوباً، دونما حاجة إلى جواز أو تأشيرة. الفرق أن الأمر يتعلَّقُ بقلقٍ وخوفٍ مضاعفين. إنني أنظرُ إلى الإنسان باعتباره واحداً، كلّا مؤتلفاً قبل أن يكون فرقاً وشيعاً، ديناً وأيديولجيا، جنسياتٍ وأعراقاً، وهذا سبب كافٍ للانشغال بمصير الكائن البشريّ أينما كان. بيدَ أن هذا جانبٌ من الأمر فقط. أمّا الجانبُ الآخر، فهو أن أجد القلبَ موزعاً على أربعٍ، مثل طير إبراهيم عليه السلام، منتظراً أن تجتمع تلك الأجزاءُ على الرغم من الضباب المحيط بالعالم من كلّ الجهات.
فجأةً!... هكذا تحدثُ الأمور الجليلةُ، لا منطق فيها للحسابات والتوقُّعات. فجأةً، تعود الحياةُ إلى شكلها البدائي، بل أعتى. لم تتوقَّف البواخرُ والطائرات وكلّ ما اخترعه الإنسانُ من «الدواب الآلية» للتنقل فحسب، بل تكاد الحركةُ تنقطعُ أو انقطعت في أماكن وأقطار. ومع السرعة التي فرضها الوباءُ على إيقاع التدابير والإجراءات الاحترازية لمحاصرته هنا وهناك، يزداد تدفُّق الدم، وتتسارع نبضات القلب، حتى إنني لأسمعها هناك على الضفة الأخرى من المتوسط، حيثُ الابنُ يتابعُ دراسته في جامعة بيربينيون بفرنسا.
في لحظةٍ مباغتة، وبينما وباء كورونا يكتسح المساحاتِ في العالم قادماً من الصين، يكون على الأبِ أن يختارَ. أن يبحث بأي شكلٍ، وبأي ثمن عن تسريع عودة الابنِ التي كانت مقرّرة أصلاً مع بداية أبريل/نيسان، قبل دخول موعد تعليق الرحلات الجويّة بين المغرب ودول عديدة، من بينها فرنسا، أو تشجيعه على البقاء هناك والامتثال للإجراءات التي قرّرتها السُّلطات الفرنسيّة لمواجهة الوباء، أي أن يعيش غربة مُضاعَفةً، في بلدٍ صار بعيداً جدّاً (لا طائرات في الجو، ولا سفن في البحر، ولا دوابّ تدبُّ فوق الأرض) غير البلد، وفي منزلٍ «مغلق» غير المنزل.
أي الاختيارين أسلمُ للعقل وللعاطفة؟ يصعبُ التدقيق وأنا أنظر إلى عينيّ الزوجة التي هي الأمّ. في تلك العينين قرأت هشاشة الكائن المُطلقة. هشاشة تنضافُ إلى الهشاشة الأصليّة التي تمكّنت مني بعد صدور قرار إغلاق الحدود الجويّة والبحريّة ابتداءً من يوم الاثنين 16 مارس/آذار. تحاول الأمّ أن تبحث مع الولد الإمكانيات المُتاحة للعودة قبل هذا الموعد، في الوقت الذي تتزاحم الأفكار المتناقضة في رأسي، بما في ذلك بعض الأفكار السوداء. إن ما يحدث هو أمرٌ بدأ يزعجني بشكلٍ مباشر، لأنني لم أشهد له مثيلاً من قبل إلى غاية هذه اللحظة التي أُطلُّ فيها على الخمسين. هذه الجملة الطويلة، ليست لي بالكامل، ذلك أنني قرأت في وقت سابق من العمر طاعون ألبير كامو، لكن وباء اليوم لم تدلّ عليه جرذانٌ في شوارع مدن العالم، بل موتى يتساقطون ومصابون بعشرات الآلاف يومياً.
إن أحد الخيوط التي تشدّنى إلى الحياة، عليه أن يعيشَ تجربتهُ. في النهاية كلٌّ ميسرٌ لطريقٍ من الطرق. كلٌّ عليه أن يصنع أسطورته الخاصّة. هذا ما قرأته هنا وهناك، وأن العالم كلّهُ سيتحالفُ، عندئذٍ، من أجل أن يدفع به لتحقيقها. لعلّ هذا مكتوب بوضوح في خيميائي باولو كويلو! لذلك حسمتُ الأمرَ وأخذت الهاتفَ من الأمّ لأكمل الحوار مع إلياس في الضفة الأخرى:
- بنيّ، من الأفضل ألا تتعب نفسك في البحث عن تذكرة. أرى أن تبقى هناك. ولكن يمكنك أن تتخذ القرار الذي تراه ملائماً لك أكثر.
كنت أعرف أن لي عليه بعض التأثير رغم «تمرُّده» المشروع على الوصاية الأبويّة. في حالة كهذه سيعتبر والدَه أكثر حكمةً، ولن يخرج تفكيره عن تدبير الفترة التي سيظلّ فيها رهن «الحجر الصّحيّ» كباقي الموجودين على التراب الفرنسيّ. بعبارةٍ أخرى ستتناسل في ذهنه الأفكار حول كيفية التعامل مع غربته المُضاعَفةَ، علماً أن النظام اليوميّ للحياة كلّه سيتخلخل، وأنه سيكون عليه تعويض الذهاب إلى الجامعة بالجلوس إلى الحاسوب، والسقوط في فراغٍ مفروض و«جمود أكيد»، وهو الحركيّ



الذي لا يهدأ منذ السنوات الأولى من حياته إلى غايته في بداية سنته الثانية بعد العشرين.
لماذا عليهِ أن يبقى هناك؟ تقول والدتهُ. أجيبُ: لسببين. الأوّل، أنه مع كلّ إصابةٍ جديدة في المغرب يتمُّ الإعلان عن أنها «وافدة من...»، ولا أرغبُ تبعاً لذلك أن يكون ابني واحداً من الذين يتمُّ التنديد بعودتهم في هذه الظرفيّة على مواقع التواصل الاجتماعيّ، خاصّةً أن الوباءَ باتَ «مُعولَما»، وكلّ الدول باتت سواءً. الثاني، أن المطاراتِ أضحت فضاءات محتملة لالتقاط العدوى، وهو ما يحتّم تفاديها ما أمكنَ، وأنه من الأفضلِ لزوم البيت!
ليسَ الأمر باليسر الذي أكتبُ به الآنَ. إن انسياب الكلمات على هذا النحو خادعٌ إلى حدٍّ لا يصدق. ذلك أنّ ألماً عاطفيّاً سرعان ما استولى على الحواسّ. وجعلني في الأيام التالية تماماً كما قال سيوران، أعيش الزمن لحظةً بلحظةٍ دون التساؤل عن وجوده، أو الإحساس به وبوطأته. أتابع الأرقامَ تتوالى في المغرب قلقاً على الأهل وعلى المغاربة، وأتعقّبُ الوضع في فرنسا ملتمساً التوزيع الجغرافيّ للحالات التي يتمُّ الإعلان عنها.
ثمّة هلعٌ كبيرٌ مكتومٌ. يستسلمُ الأبُ لهُ، وأقاومهُ «أنا»! إن الأخطر من الوباء وسرعة انتشاره السقوطُ في هستيريا الهلع الجماعيّ الذي إذا اشتدّ، متواطئاً مع الفيروس المجهول، فإنه لن يبقي ولن يذر. لذلكَ وجب التحوُّل إلى ما يشبهُ الفيلسوف، على الأقلّ، لإخفاء النقص، كما قرأت في شذرة عابرة من «اعترافات» سيوران. ألستُ كاتباً، ولو على سبيل الادعاء؟ إذن فتلك الشذرة دالة جدّاً. «ما إن يتنكّر كاتب في زي فيلسوف حتى يمكننا التيقُّن من أنه يخفي نقصاً».
يبقى ذلك مجرّد محاولة لمراوغة وطأة الواقع عبر اللعب بالكلمات. ذلك أن النقصَ، في حالةٍ مماثلة، هو نقصٌ غير محدَّدٍ في نوعه، وغير محدودٍ في قدْره. تماماً مثل الهلع المتنامي الذي يكتسحُ القلوب عبر العالم، لا تقف في وجهه جمارك أو حواجز. حتى الأمل في انفراج قريب قطعته شركة الطيران، بغتة، بإلغاء الرحلة التي كانت مقرّرة أصلا في 4 أبريل/نيسان لقضاء عطلة الربيع في البيت، فتغيّر ترتيب «المتمنيات»: أولاً، أن تظل قنوات الإمداد المالي مفتوحةً بعد أن بات من المستحيلِ التكهنُ بالمدة الزمنيّة التي سيقتطعها الوباءُ لنفسه من حياةِ البشر. ثانياً، أن يعيشَ الابنُ هذه المدة كما لو أنه في البيتِ بيننا، دون أن أنقلَ إليه علامات الهلع الذي يُغير على القلب في لحظاتِ الهشاشة القصوى، أي دونَ أن أكشفَ له عن ذلك النقص الذي تحدَّثَ عنه سيوران. وسواء كان ما يحدث «أتفه الأمور» أو «أكبر الهموم»، فلا ينبغي أن أتركه يدفعني إلى القلق، وألّا «أذعن للانتظار الممل». سأتحدّى بأيِ شكلٍ وأي سلاح هذه الأفكار السيورانية التي يفرضها عليَّ الوضع! أوّلا، سأحتفظ لنفسي بزي «الكاتب»، ولن أتحوَّل إلى «فيلسوف». أسجل قصائدَ وأنشرها لابني على اليوتيوب والفيسبوك وتويتر وأنستغرام. إن هذه المواقع التي تضجّ بالأخبار والأرقام والتحليلات المرعبة التي قد تسبّب ضيقاً في التنفس، بإمكانها أن تكون حاملةً لطاقةٍ إيجابيّة تعيد التوازن إلى أشخاص مرشحين للانهيار.
«إنّ والدك كما ألفتهُ، يقرأ الشعرَ بصوتٍ عالٍ، ربَّما مزعج للجيران، ويجلسُ في مكتبته باحثاً عن فراشاته في الكلماتِ، «يفكّر في الحياة فحسب»، ولا شيء يدعو للقلق إطلاقاً، وأن كلّ شيء على ما يُرام، وأن كلّ ما يحدث سينفرج قريباً عن عالَم آخر جميل، بتلوثٍ أقلّ وبقلوب عظيمة... بالحب».
تلك هي الرسالة اليوميَّة التي تصلهُ، في غربته المُضاعَفة، بالصوتِ والصورةِ بفضل تكنولوجيا الاتصال. في الواتساب، تجتمع الأسرةُ كلّ يوم لتتحدَّثَ عن إيقاع الحياة، بما في ذلك مرافقة الابن وهو يعدّ وجباته أولاً بأول، ولتتقاسم كلماتٍ عن الأملِ، والنظر إلى الحجر الصِّحيّ باعتباره مجرَّد محطّة في طريق قطار! ■ **جمال الموساوي** (المغرب)

بين القرنيين الرابع عشر والتاسع عشر

جوائح في الفن التصويري

تناولت الفنون التشكيليّة موضوع «الوباء» كواقع عياني قابل للإدراك والتوثيق، وتجربة تستجيب للأسطرة والترميز، وكمفهوم فلسفي يحمل على كاهله هواجس الإنسان وقلقه من المجهول والموات، فضلاً عن كيفية توظيف السُّلَطة للجائحة في خطابها. في هذه القراءة سيتم التركيز على أعمال فنّيّة أوروبية، لم يُعنَ بها كثيراً في الثقافة العربيّة، وتقع في الفترة الممتدة بين القرن الرابع عشر والقرن التاسع عشر.



«القديس سيباستيان يتوسط لدى الرب في أحد الأوبئة» 1499 ▲

في إحدى المنمنمات التي تعود للعصور الوسطى، والمقيدة لرسَّام مجهول في كثير من المراجع، وتحمل عنوان «دفن ضحايا الطاعون» (1353م)، تحضر الإشارة إلى جائحة «الموت الأسود»، التي أصابت أوراسيا (القارتان الأوروبية والآسيوية) وشمال إفريقيا في القرن الرابع عشر، وتدرج في علم الأوبئة على أنها أكثر الجوائح فجائعيّة في تاريخ البشريّة، متجاوزة من حيث عدد الضحايا، وفق الدراسات الحالية، وباء فيروس الجدري الذي نقله المُستعمرون الأوروبيون إلى أميركا اللاتينية، والأنفلونزا الإسبانية سنة (1918). وفيما يبدو أن الوباء نشأ في آسيا، وبدأ بالتفشي، ووصل أوروبا بالطرق التجارية البحرية، وألقى مرساته في ميناء ميسينا في صقلية الإيطالية، ومنها انتشر في عموم أوروبا. توجد منمنة «دفن ضحايا الطاعون»، في كتاب «The Chronicles of Gilles Le Muisit»، وهي «تواريخ» وحوليات كتبها المدوّن والشاعر والراهب الفرنسي «جيل لو مويزي Gilles Le Muisit» (1272-1352). وقاد البحث عن هويّة الفنَّان الذي صوّر هذا الكتاب، أثناء كتابة هذه السطور، إلى الناسخ ورسَّام المنمنمات «Pierart dou Tielt» (1340-1360). مفاده أن الراهب «جيل لو مويزي» كان قد أصبح أعمى في أواخر أيامه، فجُمعت المخطوطات والوثائق التي دونها عن يوميات الدير الذي كان يرأسه في مدينة تورناي البلجيكية، إضافة لأحداث عاصرها وسجّلها، ومنها وباء الطاعون. وأخيراً وصلت المخطوطات المكتوبة باللاتينية، إلى الرسام «Pierart dou Tielt»، الذي قام بإنجاز منمنماتها اعتباراً من النصّ حسبما يبدو.

كما هو معروف، اتّسمت العصور الوسطى الأوروبية بهيمنة الميتافيزيقيا اللاهوتيّة، ومركزية الخطاب الذي يقوم على أسبقية الإيمان على المعرفة العقلية. لذلك لم يكن استقلال الفنّ عن العقيدة أمراً يمكن أن تتصوّره العقلية الدينية آنئذ. الأمر الذي أخضع التعبير الجماليّ ليكون شأناً حِرفيّاً، وجزءاً من الفرائض الروحيّة، ومن الإرشاد والتعليم الكنسي، مما استدعى غياب وظيفة الفنّ الجمالية، ومتعة التلقي، وغض النظر عن إضافة اسم الفنَّان على العمل التصويريّ، كما هو الحال في «دفن ضحايا الطاعون» في مدينة تورناي.

نُفِّذ العمل في القرون الوسطى المتأخّرة، التي خبرت المجاعات والأوبئة، واندلاع الحروب الأهلية مراراً؛ وقيام انتفاضات اجتماعيّة هنا

«ساحة السوق في نابولي أثناء الطاعون» 1656 ▲

وهناك؛ إضافة إلى شيوع ما يعرف بالهرطقة الدينية. وأدَّى العدد المنخفض نسبياً للمصابين بوباء الطاعون بين اليهود، إلى تحكّم ما يعرف اليوم بـ«نظريّة المؤامرة»، وعمل ذلك على اتهام اليهود بتسميم الآبار وتلويثها بالطاعون عمداً، وفي أحسن الأحوال اعتبر وجودهم تجسيداً للشرور بين الساكنة «المؤمنة»، فتعرَّضوا للملاحقة والاضطهاد الأوروبي حينئذٍ. حافظت الكنيسة على الانفعال الروحي المشبوب باستمرار، وكان من أهم ردود الفعل على جائحة «الموت الأسود»، بث عقيدة هروبية من العالم، فاصطبغ الفنّ بالروح الدينيّة. وبالعودة إلى رسم «دفن ضحايا الطاعون» نعثر على فضاء قبري، حيث لا شعائر ولا مظاهر دينيّة ولا دنيويّة، فنحن أمام الآلة الجهنمية للموت الخالص، حيث لا رحمة إلهية ولا شفقة بشريّة. ويكاد المتلقّي أن يشعر بانعدام الهواء في المنمنمة، مكان لا عمق فيه، ولا منظور، الخلفية مسطَّحة وزخرفية بحتة على بساطتها. وتبدو الصورة المؤطّرة كما لو أنها نعش هي الأخرى، ولا تواصل بين الشخوص التي تتصدّى لمُهمّة الدفن. والانفعال يتأتَّى من التكرار، ومن خلال الخطوط المتوازية للأجساد المنحنية، والحركة المبرمجة للشخوص، كذلك توازي التوابيت في قافلة تأخذ طريقها إلى الجبّانة. ويمكن ملاحظة الميل إلى التبسيط والتعميم، ومعالجة تصوير الجسم بطريقة تبدو فيها الشخوص أشبه بظلال، لا حجم ولا ثقل لها بسبب غياب المنظور. كما أن هناك عدم اهتمام بما هو ذاتي وحسي مميّز في الشخوص المصوّرة، بل تكاد تستنسخ نسخاً كما التوابيت التي تُحمل إلى اللحد. كلّ شيء ظاهر في اللّوحة، ومنجز بوضوح وبألوان فاتحة نسبيّاً، وتفوح من الرسم رائحة حلوليّة الموت، ونظرة سكونيّة ميتافيزيقية متعالية عن الحياة الدنيا، يتحوّل معها فعل الدفن لفعل صارم، لا إمكانية فيه للتحرُّك بحريّة، أو



«عنبر الموبوئين» 1792 ▲

حتى النظر جانباً، ولا خروج فيه عن الانضباط أو الانتظام أو التكرار، ليقول بالترفع عن الأمور الأرضية الفانية، فموت الإنسان المادي يعني يقظة الإنسان الروحي المستقيم. كلّ ذلك يبرر سطوة الموت التي عمّت في أواخر القرون الوسطى، ويعثر على أفضل تعبير لها في الرسم الشعبي الموسوم بـ«رقصة الموت»، والذي أعيد رسمه مراراً وتكراراً في جميع أنحاء أوروبا. وفيها مشهدية غروتسكيّة لهيكل عظمي (مجاز الموت)، يدعو شخوص من فئات دينيّة، واجتماعيّة، وعمريّة، متنوِّعة، للرقص معه حول أحد القبور. تتغيا الصورة تذكير البشر بأنهم سواسية في الموت، بأن مسرات الحياة الدنيا ومباهجها إلى زوال، وعلى الجميع الاستعداد للموت الكوني. ومن شدّة تأثير فكرة «رقصة الموت»، فإنها كانت عابرة الأشكال والأجناس الأدبيّة والفنيّة، وتجلّت في التصوير والحكاية والشعر والمسرح، وكانت تُؤدّى في العروض الدينيّة والاحتفالات التي كانت ترعاها الكنيسة مثل عيد الفصح. ومن بين العدد الهائل

لتصاوير هذه الرقصة القبرية، أذكر الرسم القوطي الذي أنجزه عام 1493م الفنَّان الألمانيّ ميكائيل فولغيمون (1519-1434)، معلم الفنَّان آلبرخت دورر. وفيها احتفالية تكاد تكون متهكّمة يفيض منها حسٌّ ساخر، يتحدّى نزيف الموت في التصاوير الكنسية بالتآلف الهزلي مع الموات. يُراعى في رسم الهياكل العظمية محاكاة الواقع، وتبدو كما لو أنها رقصة أحياء يتلبَّسهم الموت الذي يحتفون به. وفي العصر الحديث ماتزال «رقصة الموت» تُؤدَّى في الكرنفالات التي يتواشج فيها الدينيّ مع الدنيويّ في وحدة لا تنفصم، وفي معرض الحديث هنا نتذكّر معاً فيلم «الختم السابع»، الذي اقتبس فيه انغمار بيرغمان «رقصة الموت» كي يسدل الستار على الحبكة الفلميّة.

في عام 1411م، وتحديداً في الكتاب المُقدَّس المعروف بمخطوطة Toggenburg (سويسرا)، وتعرف بـ«الوباء في مصر في مخطوطة الكتاب المُقدَّس في توغينبروغ»، نعثر على منمنمة تتناول الطاعون الأسود، وفيها ينقلنا فنَّان مجهول الهويّة إلى حجرة منزلية، يستلقي فيها رجل وامرأة على فراش المرض، ويرافقهما شخص يبدو أنه طبيب يقوم بتعطير الهواء، فقد كان يعتقد بأن الطاعون ناتج عن الهواء الفاسد أو الأبخرة السامة. تبدو المنمنمة أقرب إلى الصورة التوضيحيّة حول الأعراض السريريّة للمرض، رغم أنها مندرجة في الكتاب المُقدَّس، كي تشير إلى الوباء السادس في مصر الفرعونيّة، والموصوف في سفر الخروج (9: 8 - 9). ومن الواضح، أن الفنَّان استمد المادة الخام لمنمنمته من سياق عصره، وواقع الموت الأسود المنتشر في أوروبا. ومن اللافت للانتباه أن المصابين في المنمنمة، على ما يبدو، يشعران بالحمى، الأمر الذي يبرِّر كشف أجزاء من بدنهما من تحت الملاءات في الرسم، وبجسد طافح بالدمامل والبُثور (الطاعون الدبلي). من جانب آخر يلاحظ أن الطبيب المعالج لا يرتدي أي لباس واقٍ خاص، فالمعرفة الطبيّة لم تكن قد توصلت إلى علاج الطاعون، واقتصرت على تشخيص المرض واللجوء لوصفات سحريّة ورجاءات إعجازيّة. وفي معرض الحديث هنا نذكر أن استخدام الزي الواقي المُميّز لأطباء ومعالجي الطاعون لن يتحقَّق إلّا في القرن السابع عشر كما سنرى لاحقاً. بيد أنهم في هذه المرحلة كانوا يتمتعون بأهمّيةٍ كبيرة، وتمّ منحهم امتيازات خاصّة، وسُمح لهم بإجراء عمليات التشريح للبحث عن علاج للوباء، ذلك أن هذه العمليات كانت


«رقصة الموت» 1493 ▲

محظورة في عموم أوروبا القروسطية.

في عام 1499م أنجز الفنَّان الهولنديّ المُولد «جوزي ليفيرنكس Josse Lieferinxe»، لوحة «القديس سيباستيان يتوسط لدى الرب في إحدى الأوبئة». لا يعرف الكثير عن حياة جوزي ليفرينكس، باستثناء أنه مارس الرسم في جنوب فرنسا في أواخر القرن الخامس عشر، واختصّ بإنجاز لوحات مُصَلِّيات ومذابح الكنائس والأديرة. ولوحته المذكورة نفذت لتزيين المذبح المُخصَّص للقديس سيباستيان في إحدى كنائس مرسيلية.

كان القديس سيباستيان، الذي يُشار له في العنوان، ضابطاً رومانيّاً شاباً، استُشهد رمياً بالسهام في عهد الإمبراطور ديوكلتيانوس للدفاع عن إيمانه المسيحيّ. وربطت سيرة القديس مع الوباء في القرن السابع، أثناء تفشي الوباء في مدينة بافيا الإيطاليّة، حيث تقول سيرة القديس الكنسيّة، إنه تمّ العثور على رفاته حينها، فنقلت وكرمت بدفنها في إحدى الكنائس، الأمر الذي تمخض عنه توقّف الوباء للتو بأعجوبة. وما أن ذاعت هذه السردية الكنسيّة، حتى تمتّع القديس بشعبيّة كبيرة في إيطاليا، ومنها في جميع أنحاء أوروبا مع انتشار الأوبئة، لدوره الإعجازي في إنهائها على اختلافها وتنوّعها وتلوّنها وشدّتها.

وفقاً لجماليات الفترة التي أنجزت فيها اللّوحة، يظهر القديس سيباستيان في الجزء السماوي من اللّوحة، وقد غطت جسمه السهام التي تستدعي استشهاده وتحديد هويّته. يركع القديس في حضرة الرب، ليتوسّط ويتوسَّل من أجل إنهاء الوباء. في الأسفل مباشرة، تدور المعركة المجازية، التي توجز علّة الوباء بمقتضى الرؤية الدينيّة القروسطية، ألا وهي المعركة بين الخير والشر، ذلك أن العقيدة المكرسة وقتئذٍ اعتبرت أن الأوبئة هي نتاج الانزياح عن الصراط الكنسي، وبالتالي فهي عقاب إلهي. ولكن في الوقت نفسه، تُترك فسحة أمل من خلال العودة إلى الإيمان والتطهر والاستقامة لإنهاء العقوبة المفروضة.

كالعادة في هذا النوع من التصوير، يحتلّ الجزء السفلي الدنيويّ القسم الأعظم من الرسم، ويتوافق في اللّوحة مع مدينة أفينيون الفرنسية أثناء إصابتها بوباء الطاعون. ويركّز على العمل الذي يقوم به الرجال في نقل جثامين الضحايا. ويهب الفنَّان حسّ الزمن المُتحرّك بكيفية توظيف المنظور، الذي يكسب المكان عمقاً، وبعداً ثالثاً يقسّم أرجاء المدينة إلى داخل السور، ثم باب المدينة، فخارج السور، حيث يجري الدفن في البعد الأقرب من المشاهد.

ترصد عين المتلقي تحرُّك الزمن، مع تحرُّك الموكب الدائم من الجثث، بفعل توافدها وتدفّقها في أبعاد الرسم المُتابعة. لنلاحظ معاً، في خلفية المشهد الأعمق (داخل السور)، يمكن تمييز رجلين يجران جثة ملفوفة بالكفن، ومن ثمَّ في وسط التكوين، تحت قوس مدخل المدينة، تُرى عربة محملة بالجثامين، وفي مقدّمة اللّوحة (خارج سور المدينة) يتمُّ إلقاء جثة مكفنة في مقبرة جماعية، أودعت فيها جثث سبقتها للموت، ويقع هذا المشهد الذي يحتلّ معظم اللّوحة عند تخوم كنسية أو دير، حيث يجري الكهنة مراسم دينيّة. وفي الطرف المقابل حشد بشريّ مكتظ يعطي فكرة عن السلوكيات البشريّة المختلفة، وردود أفعالها الكونية وهم يواجهون الكوارث: الدهشة، أو الفزع، أو الهستيريا أو اليأس والتسليم.

كما أن الفنَّان يعمد إلى تأكيد حركة الزمن، والإحساس بسيرورته في لحظة فاصلة بين الموت والحياة، فقبل أن يودع أحد الحمّالين (اللحّاد) الجثة في القبر، يسقط فريسة للوباء، يدل على ذلك ظهور دمل أسفل الرقبة، وهي خاصية نموذجية للعدوى التي يسببها الطاعون الدبلي. كلّ ذلك يستدعي أن ينقّل المتلقي بصره في هذا الموكب الزمني، كشاهد ومشارك فيه معاً. وبذلك، نكون مع أوّل الخطو نحو الإيهام التصويريّ، أي نحو تداخل الواقع الفنيّ الجماليّ مع الواقع العياني التجريبي؛ إيهام سيكون له النصر جماليّاً في أَوْجِ عصر النهضة.

من جانب آخر، إن توسط القدّيس سيباستيان لدى الرب لرفع بلاء الطاعون، لا يعني أنه الحامي والشفيع لمرضى الوباء، ذلك أن الكنيسة منحت هذه السمة للقديس روش. يعرف القديس روش المولود في



لوحة «الطاعون» 1898 ▲

مونبلييه الفرنسية في القرن الرابع عشر. وتشير سيرته الكنسيّة إلى رحلة حج إلى إيطاليا، كرس فيها نفسه لمساعدة المصابين بالطاعون، فأصيب هو نفسه ومن ثمَّ تماثل للشفاء بعد أن أطعمه كلب بالخبز الذي أخذه من صاحبه. لذلك يمكن التعرف عليه في الرسم بزي الحاج الذي يرتديه والكلب الذي يرافقه. ويمكن أن تلمس قدسيته في لوحة «القديس روش شفيع ضحايا الطاعون» (1623)، للرسّام الفلامنكي بيتر بول روبنس (1577 - 1640). في اللّوحة ينقل روبنس المتلقّي، إلى اللحظة الحافلة الحاسمة آن توسيم القديس روش شفيعاً.

يحافظ الفنَّان على التوازن الكلاسيكيّ في توزيع مكوِّنات الرسم، ويعتمد هرميّة شكليّة مضمرة في التكوين. في المستوى الأعلى من اللّوحة، ترى الشخصيات الرئيسيّة فوق منصة، أشبه ما تكون بالركح المسرحي: المسيح إلى اليمين، ملفوفاً في قماش قرمزي، وهو ينحني نحو القديس، بينما الملاك إلى اليسار يحمل قرطاساً كُتب عليه باللاتينية: «أنت شفيع المصابين بالطاعون» Eris in peste patronus؛ بينما القديس روش، وكلبه إلى جانبه، راكعٌ بينهما، يلتفت برأسه وجسمه نحو السيد المسيح.

في المستوى الأدنى من اللّوحة، يشحن الرسّام الانفعال، ويشدّد دراميّة المشهد في ست شخصيّات تومئ إلى معاناتها، وتتوسّل طالبة الحماية والشفاعة من القديس. هكذا، قدَّم روبنس مشهداً يومياً، يقوم على وحدة الموضوع والمكان، مشهداً لا يترفّع فيه العلوي عن النزول والاقتراب من الدنيوي.

أما في لوحة «ساحة السوق في نابولي أثناء الطاعون» (1656)، للفنّان الإيطالي «دومينيكو غارجيولو Domenico Gargiulo» (1609-1675)، الرسّام الباروكي بامتياز، الذي اشتهر برسم المناظر البانورامية للمدينة، حتى أن رسومه تحمل بعداً توثيقيّاً لكثير من أحداث عصره، وتهجس برسم الحشود البشريّة. وفي اللّوحة ينقلنا الفنَّان إلى سوق نابولي، الحيز المكاني الذي يلخص انهيار التجارة، وسوق العرض والطلب في المدينة، وقد استحال إلى ساحة يتمسرح فيها الموت في مشهديّة كارثيّة مروّعة.

تتنوّع مكوّنات الحشد البشريّ المديني في السوق اجتماعيّاً، وجنسيّاً، وعرقيّاً. ويعكس العمل مخاوف وآلام السكّان وفجيعتهم. بعض الأصحاء يحاول مساعدة المرضى، بينما يحاول الآخرون إزالة الجثث المُتكدّسة، ومن اللافت للانتباه أن البعض منهم يغطي الأنف والأفواه بقطع من القماش، بسبب الاعتقاد أن الجثث تنقل العدوى. وكما هو مألوف في الفنّ الباروكي الذي لا مجال للفراغ فيه، تمتلئ ساحة السوق بالتفاصيل التي تتمحور حول الخطيئة والموت، ومع ذلك، ورغماً عن الكارثة، هناك دائماً بارقة أمل، كما يظهر في الجزء العلوي من التكوين، حيث تتوسَّط شخصيّة نيابة عن السكّان لرفع البلاء.

عند هذا المنعطف الكونولوجي، سوف أتطرّق إلى النقش النحاسي المعنون «طبيب الطاعون» (1656)، الذي يرجّح أنه من إنجاز النقّاش والناشر الألمانيّ «بول فورست Paul Fürst» (1608-1666). وظهر الرسم مرافقاً لقصيدة ساخرة تهكميّة، مكتوبة باللاتينية والألمانيّة. وفيه ينتصب الطبيب بقامته محتلاً الرسم بالكامل، وفي العمق الخلفي تلوح مدينة، وأشخاص يفرّون من أمام طبيب بزيه المُميّز حين التعامل مع مرضى الطاعون. تتكوّن البدلة الواقية من الوباء، والتي لا تختلف مبدئياً عن البزة المُستخدَمة في الأوبئة المُعاصِرة، من جبّة سوداء منسوجة من قماش سميك تمَّ تشميعه، وقفازات وقبعة من الجلد نفسه، وقناع مزوَّد بعدستين بلوريتين لتغطية العيون، وأنف على شكل منقار مخروطي له فتحتان، ويُحشى عادة بالنباتات العطرية والقش والتوابل، ويوظَّف ككمامة لتحمُّل الروائح العفنة. وبسبب هذا الأنف المنقاري في القناع عُرف الطبيب شعبياً بـ«Doctor Schna-bel»، ومعناها الحرفي «الدكتور منقار». يحمل أطباء الطاعون عادةً قصبة طويلة تساعدهم في فحص وتحريك الموبوئين دون الحاجة إلى لمسهم والاتّصال المُباشر معهم كما هو جلي في الرسم. وقد استخدم اللباس الواقي لأوّل مرّة في نابولي عام 1620، ومنها انتشر لعموم أوروبا.

من كلّ ما سبق، نصل للقول إلى أن المصابين بالوباء في التاريخ الأوروبيّ، لم يكونوا سواسية فنيّاً من حيث توفر «العناية الإلهية» أو الرعاية الصحّية؛ بل وجد من شكّل هامش الهامش في التاريخ الفنيّ باستمرار. مع هذه الفكرة نكون قد اقتربنا من لوحة فرانثيسكو دي غويا (1746 - 1828) الموسومة «عنبر الموبوئين» (1792). ينقلنا الفنَّان الإسباني إلى مطرح داخلي كهفي بارد في مشفى مفترض، أو عنبر مخصّص للمصابين بوباء لا يأتي على تحديده، ويصوّرهم، على اختلاف فئاتهم العمريّة والجنسيّة، ضحايا العزلة والتخلّي المؤسف،

وقد تراكموا في العنبر المقبب، وتكدَّسوا مع وحدتهم ليواجهوا فظائع المعاناة والاحتضار والموت. ويتفاقم الانفعال في اللّوحة، مع محاولة أحد المصابين مساعدة آخر بإعطائه شربة ماء، أو لمسة عزاء وسلوان (أو عساه فرد آخر من الهامش، خاطر بحياته وآثر تقديم العون)، وأنوفهم مغطاة كي تتحمّل الرائحة الدفراء للأجساد العفنة.

يعكس الفنّان في تكوين اللّوحة مناخ الحبس القمعي، لما يُدعى الحجر الصحي في زمنه، حيث يتمُّ إقصاء أفراد الفئات الشعبيّة من المُتضررين إلى مكانٍ قذر، ويقطع اتّصالهم مع العالم الخارجي. نحن أمام سجن يكثّف معنًى عذاب هذه الجماعة، سواء الجسدي الذي يتعرّضون له بفعل الوباء، أم العاطفي بسبب فقدان الرجاء الدنيويّ والشفيع السماويّ، فكلاهما غائب عن الحضور في هذا العنبر، ما من شيء يعلن الحضور من الخارج، أو الماوراء، باستثناء ضوء غبش يخترق النافذة يكثّف معنى الخارج النائي القصي، على حساب ترميز أمل بارق. تتبدّى لوحة غويا، التي ينسرب من مشهدها معنى الوحدة، والهجران والإحباط والفزع واليأس، على طباق مع لوحة روبنس السابق ذكرها، حيث العناية الإلهية الرحيمة والشفاعة، منبثة في العالم وغير منقطعة عنه. من هنا يبدو التشاؤم اللامتناهي على مصير مرضى غويا السجناء.

من تصوير الهامش عند غويا، ننتقل لخطاب المركز الجماليّ الذي تعكسه لوحة «زيارة بونابرت لضحايا الطاعون في يافا» (1804) للفنّان أنطوان جان غروس (1771 - 1835). تصوّر اللّوحة زيارة نابليون للموبوئين من أفراد جيشه في مدينة يافا (عام 1799)، وتندرج ضمن الكلاسيكيّة الجديدة التي كرّست كمدرسة تصويريّة مع انتصار «العقل»، وتحديداً مع

«طبيب الطاعون» 1656 ▲

تبني نابليون للمدرسة الكلاسيكيّة الجديدة كممثّلة رسميّة للثورة، بعد إنجاز جاك لوي دافيد لوحته «قسم الأخوة هوراس» (1784)، على اعتبار أن هذه المدرسة الفنيّة صالحة لتمثيل الأيديولوجيا القائمة على فكرة السُّلطة المركزيّة. ومن جانب آخر، يقود التمعُّن في غائية لوحة غروس (تلميذ دافيد) إلى القول بملاءمة تصنيفها تحت الفنّ الاستشراقي بامتياز. عرض غروس لوحته في المعرض الفنيّ لعام 1804، فلاقت استحساناً من قِبل أصحاب الرأي والمشورة من النُّقّاد، ممّا أدّى للاعتراف به كفنّانٍ مكرس. ولذلك ليس بمستغرب أن يكلف من قبل نابليون لتصوير واقعةٍ مهمة، يُقال إنها جرت أثناء الحملة على مصر.

يشكّك المُؤرِّخون بحدوث الواقعة كما تصوِّرها اللّوحة، من ناحية محاذاة بونابارت لضحايا الطاعون، ومدّ يده بدون قفاز ليتلمس خراج أحدهم، غير عابئ باحتمال انتقال العدوى له، ويُقال إن عدداً من جنرالات الجيش ممَّن أتى على كتابة مذكراته وتوثيق الحملة ينفي الواقعة جملةً وتفصيلاً، والبعض الآخر يكتفي بأن نابليون مرّ مروراً خاطفاً من المكان المُخصَّص للحجر الصِّحيّ ولم يتوقَّف عنده. وللتعرُّف على أهمِّية إنجاز اللّوحة في سياق تلك المرحلة، لابدّ من الإشارة إلى أن نابليون كان يثبت سلطته في الجمهورية الفرنسيّة، بغية القيام بانقلاب عليها، وتحويلها إلى إمبراطورية (1804) تهدف إلى التوسُّع الاستعماري.

في ذلك الوقت كانت سمعة نابليون بونابارت قد انتابها بعض التآكل في الصحافة الفرنسيّة، إثر هجوم الصحافة الإنجليزيّة المُعادية له، بسبب سلوكياته العسكرية في الحملة على مصر، ومن ثَمَّ هزيمته. من هذه السلوكيات المُشوِّهة لسمعته كقائدٍ عسكريّ، وكما أثبتت بعض السير التي تناولت نابليون، الأوامر التي أصدرها نابليون بحق قتل الأسرى من حامية يافا (يُقدَّر العدد بحوالي 3000 أسير) لعدم قدرة الحملة على توفير الرعاية والغذاء لهم فضلاً عن تكاليف الحراسة.

كذلك مع استئناف الحملة، وضرورة تحرُّكها بعد مرحلة احتلال يافا، تؤكّد الكثير من المراجع أن نابليون طلب من الأطباء المرافقين لقواته المسلحة، دسّ السم (الأفيون) للجنود المرضى بالطاعون، كي لا يشكِّل وضعهم الصِّحيّ عائقاً أمام تقدُّم الحملة. كثير من المُؤرِّخين لا ينفي هذا الأمر، ويطلق عليه ما يُسمَّى في راهن اليوم بـ«القتل الرحيم». وفيما يبدو أن بعض الناجين من هؤلاء والمتروكين في يافا، وقعوا في يد القوات الإنجليزية لاحقاً، وأسرُّوا بما حصل معهم، وانتشر الخبر في الصحافة الإنجليزية. لهذا كلّه، كان نابليون يودُّ أن ينظّف سمعته المتردّية بعد الحملة على مصر، وأثناء الانقلاب الإمبراطوري، وخير أداة عثر عليها كانت الفنّ؛ فنّ السُّلطة.

يستدعي الرسَّام العمارة الأندلسيّة بأقواسها المُميّزة، ويغيب الطراز الإسلاميّ المعروف في فلسطين حينئذٍ. ربَّما لمعرفته بالآثار الأندلسيّة، أو لأن ذلك كان ينسجم مع إعادة اكتشاف الأندلس التاريخيّة، وأسطرتها، واستعادة انهيارها في السرديّات الكبرى الأوروبية في القرن التاسع عشر. في اللّوحة؛ يموضع الفنَّان المشهد في حرم مسجدٍ تدل عليه مئذنته، وقد استحال إلى مشفى ميدانيّ مرتجل، أو بالأحرى مكان للحجر الصِّحيّ. في الخلفية، تتبدَّى أسوار المدينة التي تهدَّم أحد أبراجها، بينما يرفرف العلم الفرنسيّ فوق إحدى أعاليها الراسية قرب دخان متصاعد. ومن جهةِ اليمين يمكن تمييز مرفأ المدينة الاستراتيجيّ بالنسبة للقوات الفرنسيّة.

يعلّم الفنَّان الفضاءات السينوغرافية في اللّوحة باستخدام نور يغمر قسماً منها، وظلال تخيّم على القسم الآخر، ويموضع بونابارت في مركز اللّوحة المنار، مع المصابين بالوباء، وجنرالاته الذين يغطون أنوفهم من رائحة تزكم الأنف. في الجزء المغمور بالضوء تصوِّر أجساد الموبوئين بمراعاة المعيار المثاليّ الأكاديميّ، وتعلن أبدانهم العارية عن نفسها، بعضلاتها المتبدية، كمنحوتاتٍ رومانية، على العكس من أجساد المصابين المتواجدين في الجزء الذي يخيّم عليه الظلّ، قرب الشخوص العربيّة التي توزِّع الخبز، أو الزنجيين اللذين يعينان على نقل الجثث (على الأغلب يريد الرسّام بهما الإشارة إلى العبودية في«الشرق»). على هذا النحو،



«دفن ضحايا الطاعون» 1349م ▲

يغرق كلّ ما هو متواجد في الظلّ تدريجيّاً في عتمة دامسة الأمل، حتى الغياب في الموت.

يقدّم غروس شيخاً، أو طبيباً عربيّاً، يأخذ عيّنة من القيح بخدش دملة المُصاب، كإشارة منه لاستخدامه كلقاح لبقية أفراد الحملة (يأخذ المرء القيح من المريض ويتمّ إدخاله في دم شخص غير مريض). ولكن تاريخ استخدام اللقاح يدل على أن هذه الطريقة لم تكن مستعملة سنة 1799، الذي صادف زيارة بونابارت لمصابي يافا، كما تشير اللّوحة، ولم يكن الأطباء المُرافقين للحملة على مصر على علم بها آنئذٍ، ولم يعمل بها في فرنسا إلّا عام 1800، لمحاربة الطاعون.

ينتصب بونابارت في مركز التصوير، كما لو أنه المحراب الذي تتوجّه له اللّوحة ضمنيّاً كمعارضة استشراقيّة للمسجد. يشاهده المتلقّي وقد خلع قفازه؛ وباقدامٍ، ودون خشية يلمس دمل الجندي المريض في إبطه، على نحوٍ معاكس لتهيُّب وخشية ضابطيه المُرافقين، اللذين يحاولان إبعاده عن الاتِّصال بالمريض، لتجنُّب تعرُّضه للعدوى. من وجهة النظر هذه يعلن نابليون عن نفسه كقائدٍ شجاع مغوار في ظاهر اللّوحة، ويستبطن فعله، استخصار الاعتقاد في العصر البائد قبل الثورة الفرنسية، بالقدرة الشفائية وبركة لمسة الذات الملكيّة، ولا ننسى هنا أن نابليون كان يحضِّر نفسه للقب الإمبراطور..

مع هذه اللّوحة، حقّق غروس نجاحاً ملحوظاً، وأثبت نفسه كرسَّام يدور في فلك السُّلطة. وأثارت اللّوحة ضجة كبيرة في وقت عرضها في باريس، وأثنى عليها الفنَّانون والنُّقَّاد، وأشادوا بمحاكاتها للواقع، وسلامة الذوق السليم فيها، والصدق في التصوير، وتوثيق حقائق الشرق. مع كلّ ذلك، لا يجانب الصواب القول إن اللّوحة هي التعبير الأصدق عن كيفية استخدام الفنّ عامّة، وموضوعة الوباء خاصّة، في الدعاية والبروباغاندا المُكرّسة لعبادة الفرد القائد الإمبراطور.

بالانتقال إلى نهاية القرن التاسع عشر، نتوقّف عند لوحة «الطاعون» (1898)، للفنَّان السويسري «آرنولد بوخلين Arnold Böcklin» (1827-1901). يعبِّر الرسَّام بأسلوبه الرمزيّ المفرد الذي عرف به، عن كابوس الوباء المتواشج مع الموت. تظهر في اللّوحة بلدة، يتحدَّد دربها الرئيس باستخدام المنظور، بيد أنه منظور لا ينتهي عند نقطة التلاشي الهندسيّة المعروفة، بل يتلاشى هو نفسه في ضبابة بيضاء، أو غبشة غير واضحة المعالم، أو عماء عدمي السيمياء مجهول الماهية. وعلى هذا الدرب الحضريّ يجسّد الفنَّان الوباء كمخلوقٍ خرافي، هو مزيج من الخفاش والتنين (لنقل تنين وطواطي)، يخبط خبط عشواء، ويمتطيه الموت بمنجلة، على نحوٍ يعاكس اتجاه الحركة الوطواطية.

يتقدَّم الخفاش التِّنيني مع الدرب والزمن، بينما الموت يطال مَنْ تبقى على الطريق حيّاً. تغمر اللّوحة الألوان الطبيعيّة خاصّة البني الترابي، ويترك الرسَّام الأسود الداجي لرداء الموت وجسد الخفاش (الوباء)، والأسود المخضر لجسد الموت (لون التعفن)، والأبيض الملوث للعماء في العمق، والأبيض الناصع لفستان العروس في مقدِّمة اللّوحة (رمز الطهارة)، واللون الحيويّ الوحيد يتركه للمرأة التي كبت على وجهها، وقد انسدل شعرها الفاحم. ومن اللافت للانتباه أن الرسَّام لم يحدِّد للموت ملامح تشير لماهية جنسه، لا هو بأنثى ولا بذكر، هو ما هو، يتموضع إلى ما وراء المرئي ويتستر بالرمز.

على هذه الشاكلة، فإن حركة الموت، الفارس الذي يمتطي الوباء، تغزو اللّوحة بأكملها، بيد أن حلوليّة كابوسيّة تلفّ المشهد بسكونيّة مُطلَقة، ولا يمكن التكهن بما هو خلف الضبابة. ويبقى السؤال، هل كان الفنَّان يساجل فكرة التقدُّم المُنتصرة في عصره؟

مع لوحة «الوباء» لآرنولد بوخلين، تتوقّف سطوري التي أتقاسمها مع القارئ، وأنا أكتب في الحجر الصِّحي، بينما الوباء أضحى حاضراً كونيّاً يحيق بنا أجميعن... عسى أن تكون في التجربة عظةٌ نحو عالم أكثر عدالةً ومعرفةً وحسّاً إنسانيّاً! ■ **أثير محمد علي** (سورية- إسبانياً)

«انتصار الموت»

عـام 1562 أنهـى الرسَّـام الهولنـديّ بيتـر بروغيـل الأكبـر لوحتـه «انتصـار المـوت»، التـي استوحاها مـن فريسكو «نقش جداري» سُمِّي بالاسم ذاته لفَنَّانٍ مجهولٍ داخـل قصـر سـكلافاني فـي باليرمـو - صقليـة، وكمـا استوحى بروغيـل لوحتـه مـن المقبـرة القديمـة لكاتدرائيـة مدينـة بيـزا، وهـي اليـوم معروضـة فـي متحـف البـرادو بمدريـد.

هـذه اللّوحـة تصويـر أليجـوري لجائحـة (الطاعـون) الـذي اجتـاح أوروبـا بيـن عامـي 1347 و1352، وقـد سُـمِّي حينهـا بالمـوت الأسـود. كمـا اسـتفاد بروغيل مـن تعبيـر (رقصـة المـوت) الـذي كان مُنتشراً فـي إيطاليـا.

تعجُّ اللّوحـة بجحافـل الهيـاكل العظميّـة، راجلـة أو راكبة أو رافعـة أعلامها، فـي جيـوشٍ منتظمـة أو هيـاكل منفـردة، عـدا عـن أكـوامٍ مـن الجماجـم المُتجمِّعـة والمنثـورة علـى امتـدادِ اللّوحـة.

فـي المُقدِّمـة، فـي الزاويـة السـفليّة اليُمنـى نـرى تروبـادور (شـاعر/ موسـيقي



جوّال) يعزف على العود بصحبة زوجته التي تبقي له كتاب النوتات مفتوحاً، الاثنان غارقان في عالمهما الخاصّ، غير مدركين للهيكل العظميّ/ الموت الذي يتربَّص بهما ويشاركهما في سخرية العزف على الجيتار، بينما نرى إلى جوارهما نايأ وحيداً مرميّاً.
تبدو الآلات الموسيقيّة حاضرة في اللّوحة، فثمّة فرقة تنفخ في الأبواق، والهيكل العظميّ على البناء/ السجن/ المصيدة يقرع الطبول، فيما الجالس على عربة الجماجم يعزف بسعادة على آلة وترية (هارجي جاردي) تنتمي إلى الفلكلور القروسطي، بينما عربته تسحق مجموعة بشر دون اكتراث.
تقول اللّوحة إن الموت لا يوفِّر أحداً أو جنساً أو عُمراً، فالموت يطال الملوك، كما في يسار اللّوحة، ويطال النساء النبيلات، كما في يمينها، وهو يطال العثمانيين الذين نعرفهم من عمائمهم في اللّوحة، ويصل إلى المُلونين والسود، والرهبان والخاطئين، والكاردينال أيضاً. والموت في القلعة كما في الخلاء لا فرق بينهما.
لكن اللافت في اللّوحة، هو أن الطاعون لم يكن ليوقف أنماط الحياة



الخاطئة أو اللاهية أو الظالمة، فنحن نرى هيكلاً عظميّاً يسرق العملات الذهبيّة من البراميل، فيما نرى أحجار اللعب وكروت لعبة الورق مرميّة على الأرض، وكذلك الطاولة المستديرة، التي يحاول المُهرّج الهروب تحتها. لكن الأنكى هو الاستمرار في القتل، فثمَّة هيكل عظميّ ينحر حاجاً من أجل الحصول على ماله، وآخر في خلفية اللّوحة يهمُّ بقطع رأس رجل شرب النبيذ للتو، وآخر يشنق إنساناً، فيما ثمَّة آخر مشنوق، وغيره مُعلَّق من رقبته على شجرة، في جوفها رجل مطعون في ظهره، وثمَّة مجموعة بشريّة تموت حرقاً فيما يشبه الاحتفالية.
هياكل أخرى تقوم بعمليّات الدفن في مناطق مُتعدِّدة في خلفية اللّوحة، وهياكل عظميّة بشريّة وحيوانية ملقاة على امتداداها.
يختلف الموت هنا في أن الطاعون يحصد البشر حصداً، يظهر ذلك من خلال الآلة الحاصدة (المحش/ المنجل) التي يحملها العديد من الهياكل العظميّة.
نرى في خلفية اللّوحة حرائق تتداخل بالظلمة، وفي الأفق على خط البحر سفناً تحترق، وسفن أخرى غارقة أو آيلة للغرق، فيما الهياكل العظميّة تقطع الشجر بالفؤوس، بالقرب منهم أناس محبوسون في برج داخل البحر. وداخل اليابسة البحيرة الوحيدة غادرها السمك ليموت بجوارها، فيما هيكلان يقرعان جرسين يعلنان حالة الموت.
يُساق الناس في حالة تدافع أو هروب أو صراع إلى ما يشبه مصيدة صندوقية عليها صلبان، تقبع فوقها الهياكل بسعادة، الجنود والفقراء والفلاحين والنبلاء، وهم في حالة حرب غير متكافئة وخاسرة مع الهياكل العظميّة التي ترتدي ملاءات بيضاء على عريها كسخرية من دروع الحرب ومدرعاتها التي لا تقي من الموت.
تحاول العديد من الهياكل العظميّة رمي البشر في البحيرة، وهناك جثة منتفخة طافية، وأسفل القلعة المُتهدِّمة هناك جوقة تنفخ في الأبواق، يجلس إلى جوارها هيكل عظميّ حزين، هو الوحيد الحزين في اللّوحة.
لكن الأغرب في اللّوحة، حدَّ الفكاهة وسط الموت، هو المخلوق خلف عربة السجن في وسط اللّوحة، الذي يظهر في صورة كاريكاتورية وهو يحاول تخويف الناس برفع يديه، وبقرونه المُتطايرة وهيئته السوداء الظلية.
إن عربة الموت التي يقودها هيكل يحمل في يده جرساً صغيراً تدوس امرأة تحمل في يدها مقصّاً وخيطاً، كرمز إلى انقطاع الحياة البشريّة، وقد أخذ بروغيل هذا الرمز من الموثولوجيا اليونانيّة، من خلال حكاية الأخوات الثلاث اللواتي يرمزن إلى الأقدار، وكذلك رمز المغزل في يد المرأة الأخرى، وقد كان رمزاً تقليديّاً يشير إلى حياة الإنسان.
يتجاور الكاردينال والملك في اللّوحة، فالكاردينال الساقط في لحظاته الأخيرة يحمله هيكل عظميّ ساخر على رأسه قبعة حمراء، فيما الملك في حالة ذهول لا يستطيع حراكاً وأمواله إلى جواره ينهبها هيكل عظميّ يرتدي درعاً حديديّة، بينما هيكل عظميّ آخر يسند الملك بيدٍ ويريه بيده الأخرى ساعة رملية، تشير إلى نفاد وقته/ زمنه، لكن الملك لا يراها، فعيناه في الفراغ، ويداه مرفوعتان باتجاه ذهبه وأمواله، وليس على محياه ما يُشير إلى توبته..
يصطاد الموت الناس جماعات في شبكة كالحيوانات، فيما واحد آخر يضع على وجهه -على سبيل السخرية- قناعاً بشريّاً مُتحجِّراً، ويرتدي زيّاً تنكريّاً، وهو يسرق قوارير الخمر، فيما الطاولة العريضة فارغة إلّا من خبز قليل بلا رفاهية، وطبق جمجمة في الوسط، وهيكل عظميّ آخر ساخر يرتدي زيّاً أزرق ذي أذنين يحمل طبق جمجمة آخر، ليروِّع المرأة الذاهلة التي أمامه، فيما هيكل آخر يلاحق امرأة يحاول احتضانها وهي تفرُّ منه.
إنّ اللّوحة تحمل صفة هجائيّة أخلاقيّة للحياة البشريّة، وللمجتمعات التي لا تكفُّ عن ممارسة الفساد دون اتّعاظ، حتى في أسوأ أوقاتها، فالطاعون الذي كان يحصدها ويعبث بحيواتها عبثاً ليس سوى عقاباً إلهياً، لكنه يقيها من غرورها الذي يأخذها إلى مصيرها النهائي المحتوم. ■ **نورة محمد فرج** (قطر)

رحلة الإيطالي بوتا إلى اليمن

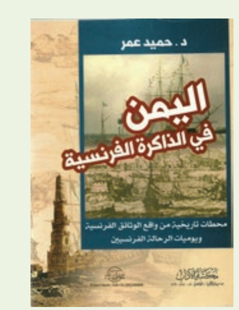
مرثيةٌ لبلادٍ أرهقها الصِّراع على السُّلطة

وصل بوتا إلى ميناء مدينة الحُدَيْدَة في أواخر سبتمبر/أيلول 1836، ثمّ اتَّجه إلى «بيت الفقيه» وزَبِيْد وحَيْس وانتهاء بمدينة تَعِز وجبلها صَبِر، وكانت عودته إلى الحُدَيْدَة عن طريق حَيْس والمخا. سجل بوتا وقائع رحلته في كُتيب بعنوان «رحلة إلى اليمن» نُشر بالفرنسية عام 1841، وبعد مرور ما يقارب الـ 178 عاماً على نشر الأصل قام حميد عمر بترجمتها إلى العربيّة، وصدرت مُؤخَّراً عن مكتبةِ الآداب بالقاهرة.

بُعيد النهضة الأوروبية واتِّساع حركة الكشوف الجغرافيّة تحوَّلت أوروبا (الغربيّة) إلى مركز لانطلاق الرحلات لاستكشاف مناطق واسعة من العالم، توجُّهها في ذلك دوافع وأغراض تتواشج بلا انفصال ما بين اقتصاديّة واستعماريّة وعلميّة. وقد شكَّل الشرق الإسلاميّ منطقة جذب للمستكشفين والرحالة الأوروبيين، نظراً لموقع المنطقة وحضورها في الذاكرة التاريخيّة بوصفها موطناً للديانات السماوية ومركز إشعاع حضاري تعاقبت فيه عدد من الحضارات القديمة، يُضاف إلى ذلك تاريخ طويل من العلاقات المُتوتِّرة بين أوروبا والعالم الإسلاميّ، وما رسَّخته في الوجدان الغربيّ من تصوُّرات تجاه العالم الإسلاميّ، على النحو الذي أبرزته لنا كلٌّ من كارين آرمسترونج في الفصل الأوّل من كتابها «سيرة النبي محمد» (1998)، ورنا قباني في كتابها «أساطير أوروبا عن الشرق» (1993). لذلك انصبَّ جانب من عناية الرحالة الأوائل على معرفة العدو القديم وكشف مكامن قوته الغامضة التي جعلته يشكِّل دوماً عامل تهديد في المخيال الغربيّ. وفي مرحلة تالية برز البُعد العلميّ في توجيه الكثير من الرحلات، فالتنافس بين دول أوروبا كان على أشدّه لإحراز قصب السبق في ميادين علميّةٍ كثيرة منها إرسال العلماء والرحالة لاكتشاف مناطق مختلفة من العالم، دون غياب الأجندة السياسيّة والاقتصاديّة التوسعيّة الكامنة وراء تمويل حركة الاستكشاف في بُعدها العلميّ.

من هؤلاء المُستكشفين الذين ارتبطت حياتهم العلميّة والوظيفيّة بالعالم العربيّ، الإيطالي/ الفرنسي بول إميل بوتا (1802 - 1870)، عالم نبات ودبلوماسي ولد في بيدمونت بتورينو الإيطالية في 6 ديسمبر/كانون الأول 1802، وفي هذا العام أصبح والده مواطناً فرنسيّاً بعد أن ضمَّ نابليون تورينو إلى التراب الفرنسيّ، ثم انتقلت العائلة فيما بعد إلى باريس، ودرس بوتا الطب في روان وباريس، لكنه التحق بعد ذلك بالسلك الدبلوماسيّ الفرنسيّ، وعُيِّن قنصلاً لفرنسا في الإسكندرية عام 1831.

بعد عودته إلى فرنسا كلَّفه متحف التاريخ الطبيعيّ في باريس القيام برحلة إلى اليمن لجمع عيِّنات من الأعشاب



استولت على مدينة المخا، ثم زحفت باتِّجاه الحُدَيْدَة، وعند وصول بوتا كانت تتأهب للتوجُّه نحو تَعِز.

الصِّراع ومسار الرحلة

بدا واضحاً هيمنة موضوع الصِّراع على سردية الرحلة فيتوازى أحياناً ويتداخل مع المُهمَّة العلميّة التي تبرز بكثافة عند وصول الرحالة إلى المناطق الجديدة واستطلاع غطائها النباتي. والواقع أن بوتا لا يورد تفاصيل عن المواجهات، وإنما يشير إلى مظاهر الصِّراع وما كان يجري من تحالفات واستعدادات والتركيز بشكلٍ خاصّ على تحرُّكات الشيخ حسن ومناوراته، فالأخير -حسب تحليل بوتا- كان يعتقد أن تحالفه مع إبراهيم باشا لن يعيده حاكماً لتَعِز فقط، بل لحكم اليمن بأسره. ولذلك تحالف مع حاكم تَعِز: المدعي الجديد للإمامة ضد ابن أخيه إمام اليمن، ليتمكَّن من إدخال قواته إلى مدينة تَعِز، ومن ثَمَّ يعمل على تسهيل دخول قوات الباشا إلى المدينة.

لقد ظلَّت قوات الباشا في المناطق الساحلية، ولم تستطع التوغل في مناطق اليمن الداخلية إلّا عبر استثمار الخلافات القائمة والتحالف مع زعماء المناطق الذين سهَّلوا لإبراهيم باشا الاستيلاء على تَعِز والاستعداد للتوجُّه إلى صنعاء. ويبدي بوتا ميله إلى سيطرة باشا مصر على اليمن ويعتبر ذلك مخرجاً من حالة الاحتراب، لأن استطالة هذه الحالة جعلت الشعب «يحلم بأي تغيير يحدث، وبانتقال السُّلطة إلى أيادٍ قوية قادرة على فرض الأمن واستعادة السلام الذي حُرم منهما لوقتٍ طويل» (ص 150).

بين نيبور وبوتا

اقتصرت مهمَّة بوتا العلمية على جمع عينات من النباتات والأعشاب وتصنيفها، ونجح في ذلك على نحوٍ جيّد، كما يذكر ألبير ديفلرز، حيث جمع أكثر من 500 نوع من النباتات. ومن الواضح أن طبيعة هذه المُهمَّة قد أتاحت له أن ينصرف بشكلٍ أكبر إلى تأمُّل أوضاع البلد وتسجيل رؤيته للأحداث وتوقُّعاته بشأن نتائجها.

تأتي رحلة بوتا ضمن سلسلة من الرحلات بدءاً بفارتيما الإيطالي مطلع القرن السادس عشر وانتهاء بالألماني جوزيف وولف الذي وصل إلى صنعاء عام 1836، لكن تظلّ البعثة الدانماركية (1761 - 1767) بقيادة الألماني كارستن نيبور أكثر الرحلات شهرة ومكانة علميّة. وأكَّد بوتا في مفتتح كتيبه على أهمِّيّة هذه البعثة وما أحدثته نتائجها من ثورةٍ معرفية في أوروبا بخصوص جنوب الجزيرة العربيّة. وفي هذا الجانب سجَّل بوتا ملاحظات على كتاب نيبور أهمّها أن تركيزه على «الدقة العلمية وعلى جوانب معيَّنة محدودة من المتعة، كان على حساب السمات العامّة» (ص 149)، وأراد بذلك قِلة اهتمامه بالجوانب الاجتماعيّة والسمات العقليّة للناس وطبائعهم. وبالرغم من هذه الملاحظة وإفصاحه عن السعي لتلافيها، فالحقيقة أنه كان واقعاً تحت سحر رحلة نيبور فتحوَّلت الأخيرة إلى متن داخل نصّ بوتا وبؤرة جاذبة إذ ظلّ النصّ يتحرَّك بين ما تختزنه ذاكرته من رحلة نيبور والواقع الذي ترصده عيناه. وتكمن أهمِّيّة رحلة نيبور في كونها مثَّلت إطاراً لبوتا لقياس مدى التغيُّر الحاصل في خارطة الحياة وملاحظة أثر الصِّراع على حالة العمران والناس.

خريطة مدينة المخا نيكولاس بيليين 1776▲

والنباتات التي تتميَّز بها هذه المنطقة. عُيِّن لاحقاً قنصلاً لفرنسا في الموصل عام 1841، ثمّ القدس عام 1848، وطرابلس عام 1855، وإليه يُنسب اكتشاف قصر الملك الأشوري سرجون الثاني في خورسا باد بالعراق عام 1843.

رحلة علميّة في بلد مضطرب

جاء بوتا إلى اليمن في عهد سلالة الأئمة القاسمية التي كانت تسيطر على مقاليد الحكم منذ نحو قرنين، غير أنها أصبحت آنذاك في غاية الضعف والانحسار نتيجة للتسلُّط وصراع أبناء السلالة المستمر على الحكم، إذ كان أحياناً ينازع الإمامَ الحاكم إمامان أو داعيان آخران كما حدث عند مجيء بوتا، ومع كلّ داعٍ جديد كان الشعب يجد نفسه في طاحونة الحرب ذاتها التّي ما انفكَّ يتجرَّع ما يتولَّد عنها من مآسٍ وأوجاع.

لقد أغرت حالة الضعف القوى الخارجيّة للسيطرة على البلاد نظراً لموقعها على طريق التجارة العالمية واستغلال مواردها التي كان البن أبرزها في ذلك الحين، فدخل محمَّد علي باشا والإنجليز في سباقٍ محموم لإحكام السيطرة عليها انتهى باحتلال الإنجليز لعدن عام 1839، ومن ثَمَّ أجبروا محمَّد علي باشا على سحب كلّ قواته من اليمن. وكان الأخير قد أرسل حملة بقيادة «إبراهيم باشا يكن»

تظلّ البعثة الدانماركية إلى اليمن بقيادة الألماني كارستن نيبور أكثر الرحلات شهرة ومكانة علميّة. وأكّد بوتا في مفتتح كتيبه على أهمّيّة هذه البعثة وما أحدثته نتائجها من ثورةٍ معرفية في أوروبا بخصوص جنوب الجزيرة العربيّة

خراب مدينة «تعز»

يتجلّى حضور رحلة نيبور في نصّ بوتا في أشكال مضمرة وصريحة، حين وصل بوتا إلى مدينة «بيت الفقيه» اكتفى بتقديمها على هذا النحو الموجز: «كانت فيما مضى في ذروة الازدهار، وفقدت أهمّيّتها بعد أن طمرت الرمال ميناءها «غليفقة»، وانتقلت تجارة البن إلى الحُدَيْدَة والمخا» (ص 154). ويمكن تفهُّم هذا التعريف الموجز في إطار علاقته برحلة نيبور، وكأنه بذلك يحيل القارئ إلى ما أسهب فيه نيبور من وصف المدينة وفترة ازدهارها. وعند لقائه الأوّل بالشيخ حسن يحدِّثه عن رحلة نيبور ورفاقه ويعرب له عن أسفه «لما آل إليه حال البلاد من التدهور بسبب سوء الحكم بعد أن كانت غنية ومزدهرة» (ص 157).

ويتصاعد هذا الأسف مشيجاً بالدهشة عند دخوله إلى مدينة تَعِز إذ يكتشف أن جزءاً كبيراً من المعالم الأثرية التي وصفها نيبور في رحلته لم يعد لها وجود، ويندهش لمرأى ذلك الكمّ من المباني المدمرة التي سُوي بعضها بالأرض: «فالأرض التي على هيئة مدرجات، كانت فيما مضى تضمّ منازل جميلة، ولم يتبقَ منها اليوم سوى ما يُقارب العشرين منزلاً، وحلّت محلّ البيوت أكواخ بائسة، ولا يجرؤ الأهالي على بناء أفضل منها خشية السطو المُتكرِّر للجنود وهدمها واستخدام أخشابها وقوداً للنار» (ص 186). كما يُظهر في الوقت نفسه خشيته بشأن ما بقي من المباني الأثرية، فاستمرار هذا الوضع يعني أنها سوف تكون مهدَّدة بالاختفاء تماماً أو تحوُّلها عند مجيء بوتا إلى «كومة من الأنقاض» (ص 186). ومن المُؤكَّد أن استدامة تلك الحروب لعقودٍ وتجدُّدها قد طوى إلى الأبد الكثير من المباني والمعالم الأثريّة، وما سجّله بوتا عن خراب مدينة تَعِز ينسحب على بقية المدن التي كانت تتعرَّض دوماً للاجتياح خاصّة مدينة صنعاء التي لم يتمكَّن بوتا من الوصول إليها.

من تهامة إلى حصن العَروس

على الرغم من قتامة المشهد الذي يرصده بوتا في مدينة تَعِز، فقد جاء تقرير الرحلة مفعماً بحرارة الدهشة والاكتشاف التي صاغ بها المُؤلِّف اجتراحات الرحلة ومشاهداته للمواقع الطبيعيّة. يتبنَّى المُؤلِّف عدداً من التقنيات لشدِّ انتباه القارئ، فالتضافُر بين السرد والوصف هو أكثر ما يشدُّ الانتباه لمتابعة ارتحال المُؤلِّف بين منطقةٍ وأخرى، وكذلك بعض الومضات الشعريّة التي تتكاثف في إطار التعبير عن ما تتركه المشاهدات من أصداءٍ وما تثيره من خيالات. ومنذ مفتتح الكتيب تتوالى مفردات المكان وتشكيلات الفضاء من سهول تهامة ومدنها صعوداً إلى المناطق الجبلية كحصن «مُؤَيْمِرة» قلعة الشيخ حسن الحصينة، حيث «يمكِّنك ارتفاعها من رؤية ظهور الصقور وهي تطير مئات الأميال تحت ناظريك» (ص 167).

ومن حصن «مُؤَيْمِرة» وقرية «ساهم» إلى مدينة تَعِز، حيث يلتحق المُؤلِّف بالشيخ حسن، وهناك يتراءى له جبل صَبِر كحارس أبدي للمدينة التي تسترخي في حضنه يمدّها بخيرات مدرجاته ويغدو ملاذاً آمناً لأبنائها عندما تنهال على المدينة مجاميع المحاربين. يغريه مرأى الجبل فيستأذن الشيخ حسن في صعوده وينطلق مع مرافقيه متنقّلاً بين قرى كثيرة تتناثر على صدر الجبل وتحيط بها حقول القمح والشعير وتجمُّعات كثيفة من أشجار العرعر ذات الرائحة العبقة، وصولاً إلى القمّة، حيث يتربَّع «حصن العروس» بحكايات كنوزه وخباياه. يصل بوتا إلى الحصن كأوّل أوروبي فيمد ناظريه، ثم يحبس أنفاسه لسحر المشهد الذي تجلّى له: «كم كانت سعادتي حينما اكتشفتُ البحر الأحمر من جهة الحُدَيْدَة، والمحيط الهندي من جهة عدن، حتى أنه كان بإمكاننا رؤية بعض قمم السواحل الإفريقية من جهة الغرب... » (ص 198).

وهي مشاهد وقف الكاتب أمامها مأخوذاً معترفاً بعدم قدرته على وصفها والتعبير عمّا أثارته في وجدانه من تأمُّلات وخيالات، ومبدياً تحسّره على عدم إتاحة وقت أطول للاستمتاع بجلال الطبيعة وروعتها. ومع ذلك، فقد كان سعيداً بالوصول إلى قمّة الجبل التي تعذَّر على المستشرق السويدي فورسكال بلوغها، وبالكمّيات الهائلة من النباتات التي قام بجمعها (ص 201).

> لم يكن بوتا معنياً بالتلصص على حياة الشرقيين، بل وجَّه عنايته إلى التعريف بواقع حياة سكّان الركن الجنوبي من شبه الجزيرة العربيّة، وأبرز بشكلٍ لافت التناقض بين ما تختزنه البلاد من طبيعة ومقوِّمات وموارد والصِّراع الدائم لأمراء الحرب في إدخال البلاد في دورات متوالية من الفوضى والخراب

منظورٌ استشراقيٌّ مُغاير

تنتمي هذه الرحلة إلى النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، وهي فترة شهدت موجة انبهار أوروبي واسع بعالم الشرق وبات الأخير موضوعاً أثيراً للكتابة وثيمة تتردَّد في الإنتاج الأدبيّ والفنّيّ الغربيّ، فالمخيِّلة الغربيّة أنتجت صورة رومانسية للشرق بوصفه بلاد الرفاه والشهوات والعجائب وراحت تغذي هذه الصورة بالكثير من الكتابات، وأسهم الرحالة بجهدٍ وافر في ترسيخ هذه الصورة، لدرجة صار معها أدباء أوروبا ينظرون إلى الشرق على أنه مكان لاستلهام ينابيع الإلهام والسمو وغدت الرحلة إليه زاداً لإذكاء الروح الشعريّة وتوهُّجها، إنها «رحلة للبحث عن النسيان أو لإحياء ذكريات الشباب».

وبرغم تضخم مدوّنة الرحلة الأوروبية إلى الشرق إلّا أن جزءاً كبيراً من هذه الكتابات، كما تذكر رنا قباني في كتابها «أساطير أوروبا عن الشرق»، كانت تفتقر إلى الرصد الدقيق لحقيقة الشرق وتغيب عنها الرؤية الموضوعية، إذ سيطر عليها نمط الكتابة الاستهلاكية التي يحاول صاحبها إرضاء تصوُّرات القارئ وتسليته بما يزخرفه من المواقف والحكايات المتبِّلة بالغرابة والاستيهامات الجنسية التي تعزِّز ما ترسَّخ في الذاكرة الغربيّة عن ثروات الشرق ومجتمعات الحريم فيه، دون التفات إلى حقيقة الواقع ومظاهر الفقر والبؤس التي كان يعيشها معظم سكّان الشرق.

وإذا وضعنا هذه الرحلة ضمن ما كان سائداً آنذاك في الكتابات حول الشرق سنجد أنها تختطُّ لنفسها مساراً مُغايراً، فبوتا لم يكن معنياً بالتلصص على حياة الشرقيين، بل وجَّه عنايته إلى التعريف بواقع حياة سكّان الركن الجنوبي من شبه الجزيرة العربيّة، وأبرز بشكلٍ لافت التناقض بين ما تختزنه البلاد من طبيعة ومقوِّمات وموارد والصِّراع الدائم لأمراء الحرب في إدخال البلاد في دورات متوالية من الفوضى والخراب. لذلك، جاء وصفه لحياة الناس وعاداتهم قرين التعاطف والرغبة في فهم ذلك المجتمع الذي كان لا يزال محافظاً على تراثه القديم، وكثيراً ما يلجأ المُؤلِّف في ثنايا رحلته إلى ذكر موطنه الأصلي إيطاليا ليقارب لقارئه الغربيّ جوانب الشبه بين البيئتين اليمنيّة والإيطاليّة في عددٍ من مناحي الحياة كخصائص العمارة وبعض سمات البشر والموسيقى وأنواع



صورة لمدينة المخا بعدسة المصور الألماني هيرمان بورشارت (1909) ▲

الأشجار والنباتات.

على سبيل المثال، يذكر بوتا عند دخوله مدينة الحُدَيْدَة أنها كانت تضمُّ عدداً كبيراً من العشش المبنية بالقش والجريد، كما كانت تضم «منازل جميلة مبنية بالطوب ويتم طلاؤها بالنورة، سطوحها مستوية كأنها شُرَفٌ محاطة بدرابزين ذي أشكال مختلفة ممّا يضفي عليها مظهر المنازل الإيطالية» (ص 151). كما لاحظ في نساء جبل صَبِر جمالاً خاصّاً ذكَّره بجميلات الريف الإيطالي، فملامح نساء الجبل «أقرب إلى الإيطاليات، وبشرتهن على درجة من البياض كافية لإبراز الألوان على خدودهن» (ص 190).

وتتردَّد هذه الإحالة على جوانب من حياة المجتمع الإيطاليّ وثقافته في مواضع عديدة من الرحلة، وقد يُعزى ذلك إلى حرص المُؤلِّف على التوصيل وتقريب ما يصفه للقارئ كما أشرنا آنفاً، غير أن لغة كتابه الفرنسية لا الإيطالية التي يجعل من موطن متحدِّثيها مرجعاً لإشاراته، فكيف يتوجَّه للقارئ الفرنسي، ثم يحيل إلى بيئة لا يعرفها ربَّما سوى قِلّة من الفرنسيين؟ هل يمكن عدّه محاولة لتقريب الوصف أم أنه نوع من حنين المُؤلِّف إلى سنوات صباه وجمال الريف الإيطاليّ في تورينو قبل انتقال عائلته إلى باريس؟ يمكن القول إن المُؤلِّف يحيل على الريف الإيطاليّ، لأنه يعرفه جيّداً أمّا باريس التي انتقل إليها في شبابه فهي مدينة حديثة لا يمكن الاتكاء عليها في تقديم وصفٍ مُقارب للبيئة اليمنية ذات الطابع الريفي في معظمها.

موجّهات علميّة وشخصيّة

وبناءً على ما سبق، يتّضح لنا مدى ابتعاد بوتا عن الصور النمطية السائدة في مدوّنة الرحلات الأوروبية عن الشرق، ويظهر أن ثمَّة اعتبارات علميّة وشخصيّة قد لعبت دورها في تشكيل هذا التوجُّه، ولا شكّ أن تكوينه العلميّ كعالم نبات وما يقتضيه هذا المجال من ملاحظة وفحص دقيقين للموضوع المدروس قد جعلت بوتا بمنأى عن النزعة المركزية الأوروبيّة أو وضع أيّة اعتبارات لسياقات التلقيّ واستجابات القارئ الغربيّ، ومن ثَمَّ أكسبت تأمُّلاته نوعاً القبول والمصداقية. ويتبدَّى ذلك على سبيل المثال في تشخيصه للظروف المأساوية التي يعيشها المجتمع اليمني نتيجة لحالة الاحتراب المُتجدِّدة، فهو لا يرجع ذلك إلى مؤثِّرات تتَّصل بالعرق أو الثقافة أو الدين، بل إلى غياب الحكم الرشيد في وجود دولة مركزية قويّة تحفظ للبلاد استقرارها وأمنها.

أمّا الجانب الشخصيّ فيمكن ملاحظته في العديد من المواقف التي يسردها وتبين عن حالات التعاطف ودفء العلاقات الإنسانيّة التي أقامها مع مضيفيه ومرافقي رحلته، وربَّما يعود جانب من نجاحه في إقامة هذه الصلات إلى إتقانه اللُّغة العربيّة ومهارته في استخدامها نطقاً وكتابة، دون أن نغفل حقيقة أن بوتا كان شخصيّة اجتماعيّة سوية متزنة فيما يصدر عنها من تصوُّرات وأحكام، ناهيك عن قدرته على التكيُّف مع المحيط الاجتماعيّ الجديد والتواصل معه بنجاح. ■ **ربيع ردمان** (اليمن)



طه حسين▲

ذكريات شخصية عن طه حسين (4)

دور المُثقّف والتفاعل بين الحضارات



صبري حافظ

(مصر- إنجلترا)

عندما انصرفت من بيت طه حسين بعد تلك الزيارة الثانية التي طالت، حتى وفدت السيدة زوجته لإنقاذه من احتمالات أن تطول أكثر وترهقه، كانت تتنازعني مشاعر الفرح والاستياء معاً. الفرح لأن الظروف أتاحت لطه حسين أن يعرف أنني لست مجرد موظف جاء لتدوين محضر الجلسة، وأنني أحد أحفاده المجهولين، والاستياء من قطع السيدة زوجته لأول حوارٍ حقيقيّ بيني وبينه، كان يمكنه أن يمتد، وما أكثر شغفي بأن تَطول بنا الحوارات في ذلك الزمن البعيد. لكن هذا الاستياء منها سرعان ما تحوَّل إلى استياء من عجزي عن اهتبال الفرصة التي أتاحها لي الدكتور العميد، حينما طلب مني المجيء مبكراً في المرة القادمة، ولم أنتهز هذه الفرصة لأطلب منه موعداً خاصاً، بعيداً عن مواعيد انعقاد اللجنة، أجيب فيه على ما كان يودّ أن يعرفه عن جيلي من ناحيةٍ، وربَّما استطعت أن أظفر فيها بحوارٍ معه من ناحيةٍ أخرى. فعلى العكس من نجيب محفوظ الَّذي كانت تعجبني دائماً سرعة بديهته، فإنني من النوع الذي يُعيد تمحيص ما دار بعد انصرامه، ويكتشف أنه كان باستطاعته دوماً أن يقدِّم أجوبة أفضل، أو أن يتصرَّف بطريقة أحسن ممّا دار. وكلما تأمّل الموقف أكثر ازداد استياءً من نفسه على ما قام به، ونقداً لها. وأخذت في طريق عودتي أُقرّع نفسي مغتاظاً من تفويت تلك الفرصة النادرة التي لا يجود الزمن بمثلها. وأن عليّ أن أنتظر عاماً آخر حتى تتاح لي مثل تلك الفرصة من جديد، لو كان معالي الباشا لا يزال يتذكّر ما دار، وما زال شغوفاً بمعرفة أحوال جيلي الجديد. وحتى لا يفسد عليّ تقريع الذات غبطتي بما حدث، فقد عدت من جديد لتأمُّل ما دار في جلسة طه حسين مع سهيل إدريس، ومفاوضاته البارعة على حقوقه. وكلما استعدت تفاصيل الحوار الذي دار، أدركت كم أن لاعتصام طه حسين بالحديث باللغة العربية الفصحى دوره المهم في الرقي بتلك المفاوضات ونجاعتها. ناهيك عن أسلوبه البارع في تلك المفاوضات والذي يدفعه بعد فعل الأمر المُوجز: زدها قليلاً! إلى الانصراف مباشرةً إلى ما كان يتناوله من شؤون ثقافيّة، وكأنه يضع تلك المفاوضات، ولا أقول المساومات، في سياق ثقافيّ أوسع. فلو دارت تلك المفاوضات باللّغة العامية، سواء المصريّة أو اللبنانيّة، لما كان لها هذا الوقع، وربَّما ما كانت لتنجح بتلك البساطة والسلاسة التي دارت بها بلغة طه حسين الفُصحى والراقية.

وانتظرت عاماً آخر، وقد كنت محظوظاً، حيث جادت عليّ الظروف بلقاءٍ ثالث، وعدت إلى «رامتان» مرةً ثالثة وأخيرة في خريف عام 1972، مبكراً وقبل موعد انعقاد الجلسة بساعة تقريباً. وأخبرت فريد شحاتة الذي استغرب وصولي مبكراً جداً، بأن معالي الباشا طلب مني ذلك في المرة السابقة، حينما عرف بأنني أنشر مقالات نقدية في مجلة (الآداب) البيروتيّة. وكانت عودتي إلى «رامتان» يحدوها الشوق إلى ما قد تسفر عنه من حديث شخصي بين طه حسين وبيني من ناحيةٍ، وإن شابها، من ناحيةٍ أخرى، شيءٌ من الأسف، لأنني لن أرى الدكتور محمد عوض محمد الذي استأثر باهتمامي في المرّتين السابقتين، لرحيله مع بدايات ذلك العام (1972). وطال انتظاري، لأن السيدة سوزان لم تأتِ بزوجها إلى غرفة الاستقبال التي تنعقد فيها الجلسة، وقد أخذت مكاني فيها مبكراً، إلّا قبل موعد انعقاد اللجنة بربع ساعة كالمعتاد. ولاحظت أن الدكتور طه حسين بدا أشدّ انحناءً وهزالاً مما كان عليه في العام الماضي، وإن كان مازال في كامل أناقته ومهابته. في حلة رمادية كاملة وجميلة (من ثلاث قطع)، ورابطة عنق حريريّة راقية.

وما أن أجلسته زوجته في مقعده الوثير المُعتاد، ووضعت على ركبتيه بطانية صغيرة من الصوف، مدَّت فوقها يديه، لاحظت تشنج أصابع يديه قليلاً، وارتعاشهما بشكلٍ خفيف. ولما استوى على مقعده، بادر بتحيتي التي رددت عليها بأحسن منها، وبسؤال فريد شحاتة إن كان قد قدَّم لي القهوة أم لا، فبادرت أنا بالردّ بدلاً منه بأنه فعل وشكرته. وطلب مني معالي الباشا -كالعادة- أن أقرأ عليه جدول أعمال الجلسة ففعلت. ثم بادرني بالسؤال عما أكتب في مجلة (الآداب)؟ ولما أجبته بأنني أكتب النقد الأدبيّ في أكثر من منبر عربيّ خارج مصر، في لبنان وسوريا، وحتى في العراق. كان سؤاله وماذا عن مصر؟ هل نشرت شيئاً في مصر يا بُني؟ فقلت له نعم يا معالي الباشا! وأخبرته عن أن كثيراً من كتاب جيلنا ينشرون في مصر في الصفحة الأدبيّة لجريدة (المساء) القاهريّة، وأحياناً في مجلة (المجلة) التي كان يشرف عليها يحيى حقي. لكننا ننشر في المنابر العربيّة أكثر بسبب ما

تتيحه لنا من حرية في التعبير عمّا نريد. وأن الرقابة المباشرة منها وغير المباشرة هي التي دفعت الكثير منا إلى الكتابة خارج مصر.
هنا صدرت عن معالي الباشا تنهيدة عميقة، وقال: يؤسفني أنكم مضطرون إلى خوض نفس المعارك التي خضناها من أجل حرية التعبير في مصر، ولكن في سياق أسوأ! وفي ظل وضع تتدنى فيه مكانة الثقافة ودور المُثقّف في مجتمعه. كنا نودّ أن تستفيدوا مما حققناه، وأن تبنوا فوقه. ثم سأل، وكأنه يريد أن يغيّر هذا الموضوع المؤسف، قلت لي إنك لم تدرس عندنا، فماذا درست؟ فكرَّرت عليه ما قلته في المرّة الماضية عن مسيرتي الدراسية، وأخبرته بأنني أكملت دراسة عامين للتخصّص في الأدب والنقد المسرحي، من نظام جديد للدراسات العليا في المعهد العالي للفنون المسرحية، أسسه وقتها الدكتور مصطفى سويف، حينما عهدت له وزارة الثقافة بإدارة أكاديمية الفنون. وذكرت له أسماء بعض من تلقيت دروسهم فيه وفي طليعتهم الدكتورة لطيفة الزيات، والدكتورة سامية أسعد، والدكتور شكري عياد، والأستاذ بدر الديب وغيرهم ممن أظن أنهم تتلمذوا على يديه. فردَّد نعم ... نعم!
ثم أردف: إذن أنت تريد التخصُّص في النقد الأدبيّ، ومواصلة العمل فيه، فهل تجيد لغة أجنبية يا بُني؟ فقلت، بشيء من التلعثُم، وقد أدركت أنه وضع يده على نقطة ضعف مُهمَّة، إنني أحاول يا معالي الباشا أن أحسّن لغتي الإنجليزية بالدرس والترجمة. وقد التحقت بقسم الدراسات الحرّة في الجامعة الأميركية بالقاهرة لهذا الغرض. فقال من الضروري يا بُني أن تجيد اللّغة في بلدها، وأن تعرف ثقافتها وحضارتها بشكلٍ جيد، كي تضيف شيئاً لثقافتك. فاللّغة الأوروبيّة مفتاح للحضارة الغربيّة، ولابد أن تعرف تلك الحضارة كي ترهف وعيك النقديّ والعقليّ بالأشياء، وكي ترى حضارتك بعيون جديدة. كنا نحرص يا بُني على أن نرسل النابهين من الشباب إلى أوروبا، كي يدرسوا فيها: لأنهم بذلك يتعلّمون اللّغة ويعيشون الثقافة معاً، لكن هذا الأمر قد انحسر للأسف الشديد مع القضاء على البعثات.
هنا وفدت الدكتورة سهير القلماوي إلى البيت لحضور الاجتماع فانصرف معالي الباشا عني إليها، مما زاد نفوري الطبيعيّ منها بسبب تعاملها السيئ مع يحيى حقي ودورها، في إخراجه من مجلة (المجلة) وتدميرها مع غيرها من منابر الثقافة الجادة في بدايات عصر السادات الكئيب. ثم توالى وفود بقية أعضاء اللجنة وانصرف انتباه معالي الباشا إليهم، وإلى ما ينتظرهم من أمورٍ لإنجازها في تلك الجلسة. وإنْ بدأ الحديث كالعادة بالأمور العامة في حياة كل منهم وأخبار ما يدور في مصر من وجهة نظرهم. وكنا وقتها في خريف الغضب الفعلي، وليس ذلك الذي صكَّ مصطلحه محمد حسنين هيكل -مهندس تمكين السادات من السلطة- بعدما غضب السادات عليه. كانت مصر كلها تعيش عاماً من الغضب الكظيم من حالة اللا حرب واللا سلم التي أخذها السادات لها وقد تعلَّل بالضباب؛ بعدما انصرم عام الحسم (1971) كما سماه دون حسم. وخرج الطلاب إلى الشوارع في مظاهرات حاشدة، واعتصموا في ميدان التحرير في بداية العام 1972. وتغنَّى بثورتهم أبرز شعراء جيلي مثل أمل دنقل في قصيدته الشهيرة «الكعكة الحجرية» ، وأحمد فؤاد نجم والشيخ إمام في أغنيته المشهورة «أنا رحت القلعة وشفت ياسين» .
ولما تضامن الكتاب والمُثقفون معهم، ووقّعوا في مكتب توفيق الحكيم الشهير على عريضة مؤيدة لمطالبهم، وتدعو إلى الإفراج عمَّن اعتُقل منهم، عصفت بهم لجنة التنظيم، الذي كان السادات قد وضع على رأسها كادراً إسلامجياً معروفاً هو محمد عثمان إسماعيل. ، فقام على الفور بفصل العشرات منهم، وعلى رأسهم يوسف إدريس ورجاء النقاش وغيرهم من الاتحاد الاشتراكي، مما يفقدهم بشكلٍ مباشر وظائفهم في أجهزة الإعلام الرَّسميّة المملوكة كلية لهذا الاتحاد الاشتراكيّ. وبدأ أغلبهم وقد حرموا من العمل في مصر، أو الظهور في أي من المنابر الإعلاميّة، وضيّق النظام عليهم في رزقهم، في التُشتُّت في المنافي العربيّة والغربيّة على السواء. كما أخذ السادات في إغلاق الدوريات الثقافيّة المختلفة التي كانت تعج بها مصر في ستينيات القرن الماضي. وتخلّقت آليات ما دعوته في أكثر من مقالٍ بالمناخ الطارد الذي أخذ يَدُعّ المثقفين العقلانيين واليساريين من مصر طوال سنوات حكم السادات. بينما أُفسح المجال وأجهزة إعلام الدولة للإسلامجية يعيثون فيها فساداً، ويقومون بغسل عقول المصريين من كل التاريخ العقلانيّ التنويريّ الذي زرعه فيها جيل طه حسين، والأجيال التي تلته، ويسدلون الحجاب على رؤوس النساء، وعلى عقول الرجال في الوقت نفسه.
ولم تكن حقيقة هذا الأمر بغائبة عن طه حسين، الذي لمست طوال نقاشاته في مفتتح هذه الجلسة شدّة حساسيته لأي عصفٍ بدور المُثقفين، وأي تأثيرٍ سلبي على مكانتهم ودورهم في المجتمع. وشعرت وأنا أتابع مناقشاتهم (وكان فيهم مَنْ له ميول إسلاميّة واضحة مثل مهدي علام، أو ميول انتهازية مثل سهير القلماوي التي صعد نجمها مع نظام السادات، وبالتالي يقدّمون تبريرات متهافتة لما فعله السادات)، وكأن طه حسين يواصل، وإنْ بشكل مغاير، تأكيده لما قاله لي قبل قدومهم، من أن على جيلنا أن يحارب من جديد نفس المعارك التي حاربها جيله: معارك العقل والحرّية واستقلال المُثقّف. واستمرّت الجلسة بأحاديثها الطلية كالعادة، وبتوجيه طه حسين لدفة الأمور فيها بحصافة، بعد اكتمال عدد حضورها إلى ما يتضمّنه جدول أعمالها. ولم ينلْ الخلاف بينه في الرأي فيما يدور في الواقع المصري وبينهم من مناخ الحب والتقدير الذين يحيطونه به. وما أن انتهى من مناقشة كل البنود على جدول الأعمال، وتوصل مع اللجنة إلى قرارات بشأنه حتى كان الإرهاق قد بدا عليه، وازدادت ارتعاشات يديه، فأخذ الأعضاء في الانصراف.
وبعد انصراف آخرهم التفت طه حسين إليَّ وأخذ يُملي عليَّ محضر الجلسة كالعادة. وما أن انتهى منها وبنفس حضور الذهن الذي اعتدته منه، حيث جاءت قراراتها بنفس ترتيب البنود في جدول أعمالها، حتى توجَّه إليَّ بالحديث من جديد. وقال لا تنسَ يا بُني ما قلته لك من ضرورة السفر إلى أوروبا لتتعلّم فيها اللّغة والثقافة معاً! فقلت نعم يا معالي الباشا، ولكنه أمر صعب في هذه الأيام. فقال وفقك الله يا بُني! ويبدو أن الله استجاب لدعوته لي، رغم استحالة السفر إلى أوروبا لأمثالي في ذلك الوقت. فما أن حان الخريف التالي عام 1973، وهو الخريف الذي فارق طه حسين الحياة فيه، حتى كنت في أوروبا بالفعل، وطلبوا مني أن أقدِّم في ندوة الشرق الأوسط الأسبوعية الشهيرة وقتها في جامعة أوكسفورد ندوةً عنه، بدأتها بأنه لولا دور طه حسين الكبير في الثقافة المصريّة، وما أرساه فيها من قيم وركائز تعليميّة، لما كنت أنا هنا الآن، أتحدّث إليكم في هذه الجامعة. ولكن تلك قصة أخرى تستحق التوقُّف عندها، وعندما رأيته لما جرى في بيته «رامتان»، عقب عودتي لمصر بعد رحيله عنها بست سنوات.

الهوامش:

1 - تبدأ قصيدة أمل دنقل الطويلة والمهمّة عن هذه المظاهرات: أيها الواقِفونَ على حافةِ المذبحهْ/ أَشهِروا الأَسلِحهْ!/ سَقطَ الموتُ; وانفرطَ القلبُ كالمسبحَهْ./ والدمُ انسابَ فوقَ الوِشاحْ!/ المنَازلُ أضرحَةٌ،/ والزنازن أضرحَةٌ،/ والمدَى.. أضرِحهْ/ فارفَعوا الأسلِحهْ/ واتبَعُوني!/ أنا نَدَمُ الغَدِ والبارحهْ/ رايتي: عظمتان.. وجُمْجُمهْ،/ وشِعاري: الصَّباحْ!

2 - وهي الأغنية التي تقول كلماتها ««أنا رحت القلعة وشفت ياسين/ حواليه العسكر والزنازين/ والشوم والبوم وكلاب الروم/ يا خسارة يا أزهار البساتين/ عيطي يا بهية على القوانين/ أنا شفت شباب الجامعة الزين/ أحمد وبهاء والكردي وزين» والمقصود هنا بهذه الأسماء زعماء حركة الطلبة في يناير عام 1972: أحمد عبدالله رزة، وأحمد بهاء الدين شعبان، وجلال الجميعي، وزين العابدين فؤاد، وشوقي الكردي.

3 - كان الملك فيصل قد جاء للسادات وقدَّم له عمر التلمساني مرشد تنظيم الإسلامجية «الإخوان المسلمون» ومئة مليون دولار مقابل إعادتهم للعمل في مصر (حسب رواية هيكل في خريف الغضب) وتخليصه من المعارضة الناصرية واليسارية لمشروعه المدمر، الذي مازالت مصر تعاني من عواقبه حتى اليوم. وكان تعيين محمد عثمان إسماعيل أميناً للتنظيم السياسيّ الوحيد وقتها، وهو الاتحاد الاشتراكي، بداية هذا المُخطط الجهنمي.

كتاب الدوحة

نورمان ج. فينكلستاين

ماذا يقول غاندي؟

عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة

ترجمة: أحمد زراقي

كتاب الدوحة



الوقت في طريقه إلى الانقراض

مديح التأخُّر!

إذا كنّا، على الدوام، في عجلة من أمرنا، فلأن نبض الحياة اليومية صار محكوماً أكثر بالتسارع، ومسكوناً باستباق اللحظة، ومنذوراً لإنجاز المهمّات والتخلّص من عبئها في أسرع وقت ممكن. ولأننا نبذل كلّ ما في وسعنا لمجاراة سرعة العالم الحديث، باتت الغالبية العظمى من الناس تمجّد السرعة، بوصفها فضيلة لا مناص لإنسان العصر الحديث من التحلّي بها، في مختلف مناحي حياته، وتحطّ من قدر التباطؤ والتأخُّر المنظور إليهما، غالباً، بوصفهما رذيلة تزري بصاحبها، وتلقي به خارج سرب الحداثة والتطوّر ومواكبة العصر.

وإذ «بضدّها تتبيّن الأشياء»، تتبنّى «هيلين لويّي - Hélène L'Heuillet» في مؤلَّفها «في مديح التأخُّر - Éloge du retard» (ألبان ميشيل، 2020)، تصوّراً مبتكراً يخالف السائد، حيث تُعَدِّدُ هذه الباحثة فضائل التأخُّر، وتبرز مزاياه، وتستعرض المنطلقات والأسس الثاوية خلف من ينتهجه فلسفةً في الحياة، ومن يتبنّاه شكلاً من أشكال مقاومة سلطة الوقت، واطّراح وسواسه، وإعادة ضبط بوصلته بما يتيح الفرصة لإبطاء الإيقاع، وإبطال ضغط الزمن واستعادة الصفاء الذهني الذي من شأنه أن يسعفنا في ترقُّب الأشياء، واستشرافها، والإحساس بقيمتها، وتذوُّق جمالها بتأنّ، وتروٍّ، واتّزان.

ينقسم العالم، بالنظر إلى علاقة الفرد بالزمن، إلى فئتيْن: فئة تصل دائماً في الوقت، وربّما قبله بقليل، وفئة لا تعبأ بالوقت، ولا تعير بَالاً لتأخُّرها عن الموعد المحدَّد خمس عشرة دقيقة أو أكثر. الفئة الأولى يعتريها قلق وجودي يغذّيه توجّس من عدم الالتزام بالوقت والوفاء بالموعد، همّها الوحيد إثبات وجودها بحضورها في اللحظة نفسها التي يتعيَّن على الطرف الآخر الوفاء بها؛ لذلك غالباً ما تكون عيون أصحاب هذه الفئة مسمَّرة على عقارب الساعة حيث تستحوذ على تفكيرها فكرة الاستثمار الأمثل للوقت، وإغلاق منافذ إهداره، والتحقُّق من الامتثال الحرفي لجدول المواعيد، واستبعاد فرص تعديله إلّا عند الضرورة القصوى.



أمّا الفئة الثانية فلا تزجّ بنفسها في دوّامة السرعة، ولا تراقب عقارب الساعة، لكنها تفلت، بذكاء، من خيوط شرنقة الوقت، إذ تتنصّل من مسؤولية الالتزامات والوفاء بالمواعيد، لا يشغلها سوى التخفيف من وطأة الإسراع ومن وتيرة العجلة، واتّخاذ مسافة كافية لاستباق الأشياء والأحداث؛ فبالنسبة إلى هذه الفئة، تتجلَّى قيمة الوقت في اللحظة التي نعيشها، ونحن أحرار، بعيداً عن كلّ قيد زمني أو سباق يائس مع الزمن، وهذه إحدى مميِّزات «الأشخاص البطيئين» الذين يسلّمون، مسبقاً، بعدم الجدوى من محاولة مجاراة عصر السرعة الذي يتبوّأ مكانة خاصّة ضمن العالم الصناعي الحديث، تجعله أنموذجاً مثالياً للنموّ والتطوُّر والحياة. فبينما تنخرط إيقاعات العمل والحياة في تسارع مستمرّ، لم يعد التأخُّر يرمز إلى الفوضى والاستهتار واللامبالاة، بل- على العكس من ذلك- صار التأخُّر حالة وجودية عامّة تلقي بظلالها على الكثيرين. وضمن هذا السياق، تتساءل الكاتبة: ألم يحِن الأوان، بعد، لكي نستعيد شكلاً من أشكال الحرّيّة في علاقتنا بالوقت؟ ألا يمكن- مثلاً- التخلّي، نهائياً، عن فكرة تدبير الوقت بطريقة أكثر فاعليّة وإنتاجيّة؟

يمثِّل التأخُّر المجال الذي تسعى الباحثة إلى استكشاف أسراره، حين تدافع عن فكرة مؤدّاها أننا إن تأخرنا قليلاً فسنجد الوقت اللازم لتحقيق رغباتنا وآمالنا بدل إبادة الوقت في إشباع نزواتنا واندفاعاتنا المحمومة نحو الأشياء، وأن نواجه فكرة «شحّ الوقت» وضيقه وتقليص حيّزه الذي لم يعد كافياً لإنجاز المهمّات المتتالية، بما يمنحه التأخُّر من فرصة للتعمُّق في الأشياء، والنفاذ إلى حقيقتها، وقد قادها ذلك إلى التركيز على «الإيقاع



الخاص» للأشخاص البطيئين.
تحقِّق الباحثة في الجذور التاريخية لكلمة «بطيء»، لتتوصَّل إلى أن استعمالات هذه الكلمة قديماً (منذ العصور الوسطى) لم تكن تنطوي على أيّ دلالة سلبية كما هو معهود الآن، فإلى حدود بداية القرن الخامس عشر الميلادي، كانت اللفظة اللاتينية «lentus» تحيل، عند الشعراء وعلماء الطبيعة، على كلّ ما يتَّسم بالليونة والمرونة مثلما يدلّ نقيضها على كلّ ما يتَّسم بالجمود والصلابة. وتشير الباحثة، أيضاً، إلى أن هذه الكلمة قد استُخدمت- بالدرجة الأولى- في عالم النباتات، وفي إطار الممارسات التأمُّلية للطبيعة، كما أنها لم تشهد انتقالها الدلالي إلّا في عصر النهضة حيث صار «البطء» مرادفاً لـ«النقص في السرعة»، ومنطوياً على مفاهيم الكسل والتقاعس والتراخي وحتى الشهوة. وهكذا، صار البطء هو الخطر الذي يهدِّد المجتمعات الحديثة، حيث استُخدم-على مرّ القرون- كأداة رئيسة تقاوم المسيرة المزعومة للتقدُّم الإنساني بيد أن وجود الأشخاص البطيئين يفتح، مع ذلك، عدّة ممكنات، تنضوي جميعها تحت شكل من أشكال المقاومة، بحسب ما تراه الكاتبة.

وانطلاقاً من الرفض المعلن لسلطة الخضوع للساعة، تنبّه «هيلين لويي» إلى أن الوقت-من وجهة نظر فلسفية- «في طريقه إلى الانقراض» وأن علاقتنا به تجعلنا «مذبذبين ومكبّلين». ووفق هذا المنحى، تدعو الكاتبة إلى إعادة استثمار الفارق الطفيف الذي يتَّصل بالوتيرة المفروضة علينا. مع ذلك، تظلّ هذه الدعوة غامضة؛ إذ كيف يمكن الدفاع عن شيء يمتلك كلّ خصائص السلوكيات المعاصرة غير المتمدّنة التي تقوم على تجاهل وقت الآخرين، وعلى غضّ الطرف عن اختلاف السمات الزمنية عند الآخر؟

إن التأخُّر الذي تدعو إليه الكاتبة لا يعني إيلاء مزيد من الاهتمام للوقت، بقدر ما يفيد اتِّخاذ مسافة بيننا وبين الوقت حتى نحقِّق قدراً من الاستمتاع بمباهج الحياة، ونكون قادرين على تقدير قيمة اللحظات التي نعيشها. والعبرة التي يمكن أن تُستخلص ممّا سبق هي أن الأشخاص البطيئين يتميّزون بوضع خاصّ؛ فهم- أوّلاً- يرفضون الامتثال لأوامر النسق العامّ، الذي يعتنق روّادُه الفكرة القائلة: «كلّما أسرعت أكثر، حُزْتَ قَصَبَ السبق وحقّقْتَ نجاحات أكبر»، وهم- ثانياً- يجعلون من تباطئهم فرصة لتقليب الأمور على وجوهها المحتملة، واختيار الأنسب منها والأصلح، وتجنب مطبّات العجلة ومزالق الإسراع في كلّ ما له علاقة باتِّخاذ القرارات الحاسمة التي تترتَّب عنها، بالضرورة، تغييرات جذرية في مسارات الحياة.

إننا نسابق الوقت، ونخوض ضدّه مختلف أشكال التحدّي مع أننا نعرف، مسبقاً، أن النتيجة حتمية؛ فالوقت يسبقنا، ويحتوينا في النهاية. إنه يحيط بنا إحاطة السوار بالمعصم، فلا غرابة أن يوكَل لساعاتنا اليدوية مهمّة ضبطنا وتوجيهنا ومحاصرتنا في يقظتنا وحتى في غفواتنا، التي نصحو منها مذعورين خوفاً من أن نجاوز المدّة الزمنية المسموح لنا بها. نحن، إذن، في حاجة دائمة إلى منبع وقتي غير قابل للنضوب، لكن هيهات: فالوقت هو الشيء الذي يرفع، منذ البداية، شعار الخصاص، ويستعلن حربائيّته وسرابيّته في افتقار الناس إليه، ومراهنتهم عليه. وهكذا، نحن ندور في المدار نفسه لأننا أسرى الوقت الذي أضاع مفتاح الزنزانة، ليطلّ علينا من نافذتها لماماً، ساخراً وساحراً. ■ **فيصل أبو الطُّفَيْل**

الهامش:

1 - هيلين لويي: أستاذة الفلسفة والتحليل النفسي في جامعة السوربون، بفرنسا. من مؤلفاتها: التحليل النفسي نزعة إنسانية، (غراسي)، 2006

150
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 150 - شعبان 1441 - أبريل 2020
Year 13 - No. 150 Shaaban 1441 - April 2020



Young man plays the violin on the balcony during the coronavirus quarantine in Italy (Poigina Elena)

605546182007

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 151 - مايو 2020

الأزمة الوبائية

إدغار موران

فرانسيس فوكوياما

آلان تورين

رفعة الجادرجي

رحيل ببيان فلسفيّ

الخيال الوبائي

روايات مستقبل محتمَل!

نجيب العوفي

ليست غاية الأدب أن يتنبّأ

إصدارات:

24 كتابا حول كوفيد 19

خلف النوافذ

(شهاداتٌ من الحَجْر المنزليّ)

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine

151 الدوحة AL-DOHA MAGAZINE

السنة 13 - العدد 151 - رمضان 1441 - مايو 2020

Year 13 - No. 151 Ramadan 1441 - May 2020

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية











جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

التفاعُل المُجتمعيّ مع الجَائِحة

في الوقت الذي لا تُبشر فيه تقارير منظَّمة الصِّحة العالميّة بالسيطرة على انتشار الوباء في المدى القريب، تستمر جائِحة (كوفيد - 19) في تهديد عالمنا الذي لم تكن تنقصه الآفات. فتوقيف مجالات الحياة المُعاصِرة وشلّ بنياتها الحيويّة على جميع الأصعدة، يجعلنا أمام صورة يكاد يكون فيها العالم وكأنه بصدد إعادة كلّ شيء إلى نقطة الصفر تقريباً، حالة توجّه أنظارنا جميعاً إلى أسئلة لطالما أصبحت في اعتبار العديد منا شعاراتٍ مثاليّة لا تناسب الحياة المُعاصِرة التي يتهافت الناس داخلها بكلّ ما يملكون من مظاهر وشكليّات، واليوم لا أحد يفلت في خلوته وتأمله من أسئلة تتعلّق بهشاشة الحياة على هذه البسيطة. لقد ألزمنا الحَجْر المنزلي العودة إلى البيت، إلى الأسرة، وإلى الحديقة المنزليّة. ألزمنا في محصلة الأمور الركون إلى بؤرة البناء المُجتمعيّ، وهي عودة تُختبر فيها قوة كلّ خليّة مجتمعيّة صغيرة، من حيث تماسكها وتلاحمها الوجداني والقيمي. ولأنها تجربة كونية فلا شكّ أنها ستترك أثراً تترتَّب عنه مراجعة القناعات والنقد الذاتي على المستوى الفرديّ.
أما على المستوى الجماعيّ، والذي يمتدُّ ليشمل العالم والمصير المُشترك للبشريّة جمعاء، فإن هذا الوباء الفاصل بين تاريخٍ وآخر، لا شكّ أنه سيمنح المسؤولين والمُفكِّرين والمُثقَّفين ومختبرات البحث العلميّ فرصةً لمساءلةٍ شاملةٍ ومصيريّة يتمُّ من خلالها مراجعة النظام العالميّ واختياراته الاقتصاديّة والسياسيّة، ومن ثَمَّ التعبئة لإحداث طفرة حضاريّة عظيمة وشق مسار كوني جديد يقلب مجريات التاريخ البشريّ اقتصاديّاً وسياسيّاً وثقافيّاً رأساً على عقب. طفرة تنقذ العالم من هاوية طالما حذَّرنا الحكماء من الوقوع فيها، لكن لا أحد كان ينصت إلى أصواتهم، وواقع الحال يقول بأن صوت العلم والثقافة حاسم في إنتاج وسائل وبدائل مادية، وإنتاج فكرٍ نقديٍّ من شأنه درء التهديد كيفما كان، وبالنتيجة إنه صوتُ الحفاظ على الحياةِ بالدرجةِ الأولى.
المتابع للعديد من الحوارات والآراء المُتواصلة، يلاحظ بأن القناعات متفرِّقة بين التفسير بنظريّة المُؤامرة، وبين مَنْ يقرُّ بحتمية الطبيعة... من أعلى هرم الفكر والثقافة إلى التحليل السياسيّ الظرفي، تجد الطرفين على خلاف في تفسير الجَائِحة. ما يهمنا بشكلٍ مباشر وأفقي، قناعة عامة الناس التي تتكيَّف وتترسّخ وفق ما تتلقاه من وسائل الإعلام، وعلى إثر ذلك تتفاعل سلباً أو إيجاباً في إنتاج الرأي العام الحاسم أيضاً في تشكيل وعي الناس وسلوكهم تجاه ما يحدث من حولهم.
فأمام واقع الجَائِحة التي لا نختلف في كونها قد تُحدِث قطيعةً شاملةً، وهي الآن تكلِّف ثمناً باهظاً من الأرواح والمكتسبات التنمويّة... فإن تصديق الإشاعة من دون وعي وإعادة نشرها كذلك، هو ردّ فعل لمواطن سلبي يساهم من دون قصد، وإنما لجهله أو لعدم تنويره ثقافيّاً، في المسِّ بالأمن العام وبمؤسَّساته، في الوقت الذي تتطلَّب فيه الأزمة تكاتف الجميع في سبيل الحفاظ على الأبدان والحياة المُشتركة، وأول مبادئ هذا التكاتف هو الالتزام بالواجب الوطنيّ بالتكييف الثقافيّ لعاداتنا وأنماط استهلاكنا وتواصلنا بعيداً عن أي جدل، هو من باب تحصيل حاصل، مردّه قناعات لا يضر تأجيل النقاش فيها إلى ما بعد الجَائِحة، حيث تكون البشريّة قد شقت طريقاً جديداً يتبيَّن فيه الضوء من العتمة..
ومن منطلق واجبنا في تنوير القارئ العام، وإشراكه في المُواكبة العلميّة والثقافيّة للوباء، وإحاطته بمرجعيّات مختلفة تساعده في بناء رأيه الخاص مستوعباً ما يدور حوله من جدالٍ في الموضوع، خصَّصنا في هذا العدد من مجلة «الدوحة»، كما في العدد السابق، قضاياً، وتقارير، ومقالات، تنقل ما استجدَّ من آراء ومواقف فكريّة حول تأثيرات فيروس كورونا على أكثر من صعيد يمسُّ مستقبلنا الإنسانيّ..
وكلّ عامٍ والجميع بخير وطمأنينة بمناسبة شهر رمضان المُبارك.

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شـــهـريـة

العدد
151

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وواحد وخمسون
رمضان 1441 - مايو 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحـــة - قـــطـــر

صـدر الـعـدد الأول في نـوفـمـبر 1969، وفي يـنـايـر 1976 أخـذت توجهها الـعـربي واستمرت في الــصــدور حـتـى يـنـايـر عــام 1986 لـتـسـتـأنـف الــصــدور مــجــدداً في نــوفــمـبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمـــــيـــــركــــا	100 دولار
كــنــدا وأستراليــا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترســـل قيـمة الاشـــتراك بموجـب حـــوالة مصــرفية أو شــيك بالريال القــطـري باسـم وزارة الثقافـة والرياضة على عنـوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسســة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مســقط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسســة نعنوع الصحفيــة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكــس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسســة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

الغلاف:



| تقارير | قضايا

اقتصاد ما بعد كورونا

هل سينطلق من الصفر؟!

يطلق كثيرٌ من المُحللين الاقتصاديّين والمُتتبعين لمستجدات الأحداث الدوليّة مقارنات بين ما يحدث منذ بداية السنة الجارية 2020 والأزماتِ الاقتصاديّة التي عرفها العالمٍ على الأقلّ منذ أزمة 1929 التي مهَّدت للحرب العالميّة الثانية، وما تمخَّض عنها بعد نهايتها، وصولاً إلى الأزمة الماليّة لسنة 2008. والواقع أنه من الصعب إيجاد مداخل للمُقارنة بين أزمة كورونا وتداعياتها وأيٍّ من سابقاتها. هذا الاستنتاج لا يحتاج إلى ما يُستدل بهِ لتأكيدِه. إن الأمر لا يتعلّق بتوترات عالميّة بين الدول أدت إلى اندلاع حرب، ولا بحروب الشرق الأوسط وسلاح النفط، كما لا يتعلّق بأزمة عقارات أو هبوط أسهم، أو بمضاربات أدَّت إلى سحب الأموال من بلدانٍ وضخها في أخرى. اليوم الأزمة مختلفة في أسبابها، وبالتأكيد في نتائجها وتداعياتها.

في ظلِّ الإجراءات المُتخَذة يصعب تحفيز الأنشطة الاقتصاديّة خاصة منها الأكثر تضرراً، وبالتالي من المُحتمَل جداً أن يسجل الاقتصاد أسوأ تراجع لهُ مقارنةً مع ما شهده خلال السنوات التي تلت أزمة 1929، وأيضا خلال السنوات العشر الأخيرة منذ الأزمة المالية لسنة 2008

لقد نسي العالم، أو بالأحرى تناسى، أن محاولات الخروج من أزمة 2008، تسبّبت في اندلاع حرب تجاريّة بين الصين والولايات المتحدة، باتهام الأخيرة للأولى بعدم احترام قواعد السوق في التجارة الدوليّة، وباتهام العالم لأميركا ترامب بالتراجع عن التزاماتها، سواء بالنسبة للعديد من القضايا التجاريّة أم للتغيُّرات المناخيّة، وبالعمل الحثيث على العودة إلى إرساء الإجراءات الحمائية التي تمَّ رفعها في إطار منظَّمة التجارة العالميّة، حيث صارت الصين، كما اتضح في الدورات الأخيرة لمنتدى دافوس الاقتصاديّ مثلاً، هي المدافع الأكبر عن حرّيّة التجارة الدوليّة وتنقل الأموال. ولم تعد التوترات الإقليميّة واللاجئون والعقوبات على إيران تحتلّ عناوين الأخبار الدوليّة. وأوقف الأوروبيّون التفكير في ما بعد خروج بريطانيا، وما إذا كان هذا الحدث إيذاناً بتفكك الاتحاد الأوروبيّ وخروج أعضاء آخرين في السنوات المقبلة، كما لم يعد يهمّهم نقاشُ اليسار واليمين وصعود اليمين المُتطرّف. لكلّ هذا من غير الممكن التفكير في ما بعد الأزمة بالمنطق نفسه بالنسبة للأزمات السابقة.

الآنَ ثمَّة مفارقةٌ لم يعرفها العالم المُعاصِرُ في أي فترةٍ من الفتراتِ، يتمثلُ قطباها، أولاً في وجود تحالفٍ غير معلنٍ وحيدٍ بينَ الشرقِ والغربِ، بين الدول التي تناحرتْ طويلاً بسبب خلافات سياسيّة مختلفة أو تجاريّة، كما كان عليه الأمر منذ وصول دونالد ترامب إلى البيت الأبيض، وبينَ الأحزابِ التي تخوض نزالاتٍ شرسة من أجل الفوز بالناخبين والمناصب والسُّلطة والأمثلة على ذلك عديدة في أميركا وأوروبا وفي البرازيل إبان الانتخابات التي أتت بجايير بولسونارو اليميني إلى الحكم؛ وثانياً في أن آفاق هذا التحالف من أجل محاربة الجَائحة التي جفَّفت حتى المنابع التي كان يعوَّلُ عليها لتعافي الاقتصاد العالميّ من أزمة 2008، تبدو غائمةً إلى حدٍّ بعيدٍ في ظلِّ استمرار الوباء والتوقعات المُتشائمة بشأن تراجعه قريباً، وهو ما يمكن قراءته مثلاً نقلاً عن صندوق النقد الدوليّ في آخر تقاريره حول آفاق الاقتصاد العالمي لسنة 2020 عندما يقول إن هذه الأزمة غير مسبوقة، وأنه في ظلِّ الإجراءات المُتخَذة يصعب تحفيز الأنشطة الاقتصاديّة خاصة منها الأكثر تضرراً، وبالتالي من المُحتمَل جداً أن يسجل الاقتصاد أسوأ تراجع لهُ مقارنةً مع ما شهده خلال السنوات التي تلت أزمة 1929، وأيضا خلال السنوات العشر الأخيرة منذ الأزمة المالية لسنة 2008.

وإذا كان ثمّة من وصفٍ تقريبيّ يُستنتجُ مما سبق حول الوضعية الراهنة للاقتصاد العالميّ، فهو أنه سينطلق من الصفر، أو يكاد، بعد انقشاع الأزمة. فقد تعقَّدت حالة المُبادلات التجاريّة الدوليّة إلى الحدِّ الذي بدت معه المُنظمة العالميّة للتجارة غير قادرة على تحديد نسبة تقريبيّة لتراجعها خلال السنة الجارية. وتظهر هذه الحيرة في الفرق الكبير بين الحدِّ الأدنى (13 في المئة) والحدِّ الأقصى (32 في المئة) المُتوقَع من خبرائها لهذا التراجع مقارنةً مع سنة 2019. وعلى خلاف النبرة التي لاذ بها خبراء صندوق النقد الدوليّ للتعبير عن بصيصٍ من التفاؤل بالإشارة إلى أنه من المُحتمَل تسجيل انتعاش في الاقتصاد العالمي بدايةً من 2021 إذا قدّمت الحكومات



دعماً سياسيّاً لاقتصاداتها، فإن المنظمة العالميّة للتجارة التي قال مديرها عن نسب التراجع المُتوقعة بأنها «أرقام مخيفة»، لا ترى ما يراه الصندوق، مستندةً إلى الواقع الناتج عن أزمة 2008، التي لم يتعافَ منها الاقتصاد العالميّ حتى الآن بالرغم من أنها أزمة لا تصل في خطورتها إلى أزمة كورونا.

إن المُبادلات التجاريّة لا تعدو مجرَّد مثالٍ وصورة للمجالات الاقتصاديّة والماليّة الأخرى، التي دمَّرها الوباء، وهي نفسها مرآة لحجم الإنتاج الذي يوجد في أدنى مستوياته بسبب الحَجْر المفروض على ما يقارب نصف سكّان الأرض، أغلبهم في الدول الصناعيّة الكبرى بما فيها الصين، ولحجم الاستثمارات الأجنبيّة المُباشرة التي كانت تنشط الإنتاج وسوق الشغل، وتمتص البطالة، وتغذِّي بالتالي الطلب الداخلي والاستهلاك في الكثير من الدول الناشئة والفقيرة، دون الحديث عن دورها في رفع دينامية الاقتصاد في الدول الكبرى. فهذه الاستثمارات من المُتوقَّع أن تشهد تراجعاً حاداً هذه السنة، حسب نشرة مارس/آذار 2020 لمؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية (أونكتاد)، يتراوح بين 5 و15 في المئة، خاصّة أن شركات عالميّة كبرى لها أنشطة عبر العالم أعلنت عن تأثرٍ كبير، وعن تراجع غير مسبوقٍ لأرباحها، وأنها مضطرة لتقليص نفقاتها. انطلاقاً من ذلك، يمكن الحكم على توقعات صندوق النقد الدوليّ بانكماش الاقتصاد العالميّ خلال السنة الحالية بنسبة 3 في المئة بأنها متفائلة، أو على الأقلّ تنأى ما أمكن عن الحديث عن احتمال حدوث كسادٍ حقيقيّ علما أن أسبابه قائمة، وباتت منظوراً إليها بوضوح ربَّما أكثر من أي وقتٍ سابق (بطالة مرتفعة مقرونةً بضعفٍ كبيرٍ في القدرة الشرائيّة، تراجع الموجودات، انخفاض الإنتاج وتقلصٌ قد تصل نسبته إلى الثلث في التجارة الدوليّة). ولأن الأزمة شاملة لم تستثنِ أي بلد، وإنْ بشكلٍ متفاوت، فإن محفزات الانتعاشِ سيكون مفعولها بطيئاً في أفضل الأحوال. فوفقاً للمُعطيات الواردة في نشرة الأونكتاد المذكورة، كلّ القطاعات الصناعيّة والطاقيّة والتجاريّة والخدماتيّة لم تسلم من آثار الجَائِحة، خاصّة أن عدداً من الدول الكبرى والناشئة على حدٍّ سواء اتخذت إجراءات صارمة لمواجهة الوباء عطّلت بشكلٍ كامل تقريباً الحركة الاقتصاديّة داخليّاً وخارجيّاً. وهي المعطيات التي دعمتها لجنة التنمية للبنك الدوليّ بعد اجتماعها منتصف أبريل/ نيسان الماضي بالتأكيد على أن «الجَائِحة تسبّبت في تعطيل التجارة، وسلاسل التوريد، وتدفُّق الاستثمارات. وأن رأس المال البشريّ غير مستغل، بينما تناقصت بسرعة التحويلات المالية للمُغتربين، وعائدات النقل، والسياحة، بالإضافة إلى انهيار أسعار المواد الأوليّة».

إنّ إجماع هذه المؤسَّسات الماليّة والاقتصاديّة الدوليّة، بالإضافة إلى التحالف العالميّ غير المُعلن، بالرغم من الاتهامات المُتبادلة- أحياناً- بصنع الفيروس وبقرصنة المواد الصِّحيّة المُوجَّهة لهذا البلد أو ذاك- أحياناً أخرى- وغير ذلك، يعني أن لا أحد يملك الإجابةَ عن سؤال المُستقبل، سواء في المدى القصير أم المُتوسط ناهيك عن المدى الطويل.

بيد أن قراءة في التصرُّفات والإجراءات التي تمَّ التعامل بها مع الوباءِ، من شأنها أن تقدِّم صورة مركَّبة مُحتمَلة لما ستكون عليه التوجُّهات الاقتصاديّة لعالم ما بعد الجائحة التي يمكن اعتبارها منعطفاً في ما يتعلَّق بإعادة ترتيب الأولويات ليس الاقتصاديّة فحسب، بل الاجتماعيّة أيضاً، وهو ما يحتم القيام بإصلاحات سياسيّة عميقة ملاءمة بإمكانها مواجهة الأزمات المُحتمَلة في المستقبل بفعالية ونجاعة أكثر.

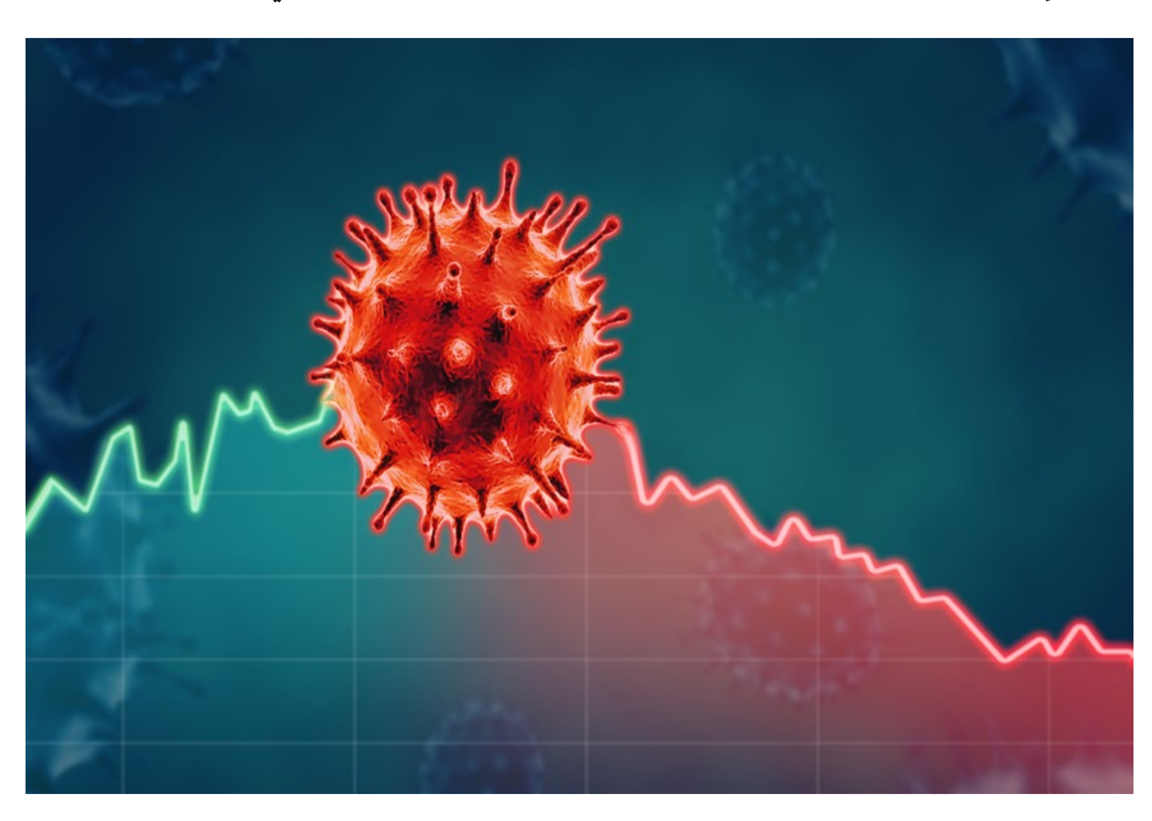
في هذا السياق، يمكن التمثيل بالوضع في القارة الإفريقيّة التي اعتبرها محللون ومؤسَّسات دوليّة، خاصّة مع توالي الاضطرابات على الاقتصاد العالميّ، قارة الأمل بالنظر إلى نسب النمو المُتواصلة خلال العقدين

الأخيرين. ذلك أن التوقُّعات تبدو سيئةً، لأن هذا النمو ظلَّ مرتبطاً بشكلٍ كبير بالشركاء الأساسيّين للدول الإفريقيّة خاصّة الصين التي كسبت مواقع متقدِّمة على حساب الشركاء التقليديّين الأوروبيّين والولايات المتحدة، وبعد هذه السنوات «الزاهرة» التي لم تتأثر كثيراً بتداعيات أزمة 2008، يتوقّع البنك الدوليّ تسجيل نسبة نمو سلبية تتراوح بين ناقص 2.1 في المئة وناقص 5.1 في المئة في بالنسبة للدول الإفريقيّة جنوب الصحراء، معللاً ذلك بانخفاض أسعار المواد الأوليّة وتراجع السياحة، يُضاف إليهما غلق منافذ التصدير وتوقُّف تدفُّق الاستثمارات.

إنّ هذه الوضعيّة يمكن تعميمها لتشمل أغلب البلدان النامية والفقيرة أو الغنيّة بالمواد الأوليّة الأساسيّة، والتي تحتاج ديناميّة الاقتصاد فيها إلى مُحفزات خارجيّة، سواء تعلّق الأمر بالاستيراد والتصدير أم بتحويلات المُهاجرين والاستثمارات الخارجيّة، أم كذلك بالمساعدات والقروض المُوجَّهة لمشاريع تهمُّ التنمية البشريّة أو إنعاش القطاعات الحيويّة. إن هذه الهزة غير المسبوقة تفرض على هذه الدول إعادة النظر أولاً في نماذجها الاقتصاديّة باتجاه الحدِّ من تبعيتها الاختياريّة بحكم المُوارد المُتوفرة والتي تتحكَّم في توجيه سياسات هذه الدول في مجال الاقتصاد، أو المفروضة بحكم موازين القوى الدوليّة، وبحكم ظروف تاريخيّة كالاستعمار مثلاً، وتحويل هذه التبعية إلى علاقات تأخذ في الاعتبار المصالح الوطنية تماماً كما تقوم بذلك الدول القويّة الغنيّة.

لقد أدت الظرفيّة المُفاجئة التي فرضها الوباءُ، كما سبق الذكر، إلى صعودٍ مفاجئ أيضاً لروح جماعيّة على مستوى العالم، والتفكير بشكلٍ مشترك في الحلول، بالرغم ممّا يطفو إلى سطح الأحداث من ممارساتٍ (أنانية) من قِبَل دول كبرى أحياناً تجعل كلّ ذلك في مهب شكوك كثيرة بشأن المستقبل. إلّا أن الأمر قد يتجاوز الشكوك ليصبح حقيقة. فإذا كان طبيعيّاً وعادياً أن تتضرَّر الدول الفقيرة فإنّ كثيراً من الدول العظمى تبدو ضعيفة أمام أزمة مثل الأزمة الراهنة، يتداخل فيها الاقتصاديّ بضرورة المحافظة على الحياة البشريّة، توفير الغذاء بتأمين المُستلزمات الصِّحيّة، وفي ذلكَ لم ينفعها ما أنفقته من جهدٍ ماليّ وسياسيّ، وأحياناً عسكريّ للاستحواذ على الأسواق الاستهلاكيّة أو الاستثماريّة في العالم، وهذا قد يدفع الولايات المتحدة مثلاً إلى المزيد من «أميركا أولاً» ولو بدون ترامب، والعديدَ من دول الاتحاد الأوروبيّ إلى إعادة الاعتبار لسيادتها ولقرارها الوطنيّين اقتصاديّاً وسياسيّاً، خاصّة أن المؤسَّسات الأوروبيّة لم تقدّم ما يكفي من الدعم لأعضائها.

إنّ العالم يُعاد تشكيله وفق معايير جديدةٍ، لم تفرضها قوة عسكريّة ولا يد لأحد فيها بشكلٍ مباشر، على الأقلّ حتى الآن، ومن غير المُستبعد أن نشهد عودةً بشكلٍ مرنٍ إلى بعض المبادئ التي قامت عليها الأممُ من سيادة وطنيّة وإجراءات لحماية ودعم الاقتصاد، والانفتاح المدروس على الخارج بما لا يؤثِّر على المصالح الوطنيّة الحيويّة، ولعلّ بوادر المرحلة المُقبلة بدأت فعلاً بفرض بعض المعايير المُقيِّدة للاستثمارات الأجنبيّة في دول الاتحاد الأوروبيّ، والدعوات إلى الحفاظ على المحاصيل الزراعيّة ومخزونات الأدوية، بالإضافة إلى ما كان دونالد ترامب قد شرع في تنفيذه قبل ظهور الوباء من إجراءات حمائيّة، كما أن الدعم المُقرر للمقاولات قد يستمر لوقتٍ طويل لمُواجهة المُنافسة الخارجيّة عند الاقتضاء. فهل يكون ما يحدث إيذاناً بنهاية مرحلة من العولمة الشاملةِ؟ ■ **جمال الموساوي**



من غير المُستبعد أن نشهد عودةً بشكلٍ مرنٍ إلى بعض المبادئ التي قامت عليها الأممُ من سيادة وطنيّة وإجراءات لحماية ودعم الاقتصاد، والانفتاح المدروس على الخارج بما لا يؤثِّر على المصالح الوطنيّة الحيويّة


Jess Rodrigues (Espagne) shutterstock

بين إلغاء وإغلاق

عالم الكتاب والمُستقبل المجهول

يكافحُ عددٌ لا يُحصى من الناشرين والمكتبات والمُؤلِّفين لمواجهة الصعوبات النِاجِمة عن تراجع العائداتِ بعد إلغاء جولات الكتب والمعارض وإغلاق المتاجر بسبب جائحة كورونا المُتصاعدة، ويطوِّرون أفكاراً للحدِّ من انعكاساتها.

في هذه الأوقات المعزولة، كثيرٌ من الناس يشغلون أنفسهم بالقراءة، ولكن تجارة الكتاب، مثل غيرها، قد تأثَّرت بالكارثة. تمّ إلغاء المهرجانات الأدبيّة والمعارض حول العالم، وأغلقت المكتبات العامّة، وأجّلت لموعدٍ غير معلوم جولات المُؤلِّفين والتوقيعات وعروض المكتبات.

ومع استمرار تفشي الفيروس، يكافح المُؤلِّفون والناشرون وبائعو الكتب لمواجهة العواقب المالية والحدّ منها. يخشى الكثيرون من أن الأسوأ لم يأتِ بعد، بما في ذلك المزيد من قرارات إغلاق المتاجر وتعطّل محتمل في المستودعات ومراكز التوزيع، بالإضافة إلى نقص الورق المُحتمل وتراجع في قدرة الطباعة.

وقال دنيس جونسون، الناشر المُشارك لصحيفة ميلفيل هاوس المُستقلّة ومقرّها بروكلين، والتي طالبت الموظفين بالعمل من منازلهم: «ليس هناك شكٌّ في أننا سنشهد انخفاضاً في المبيعات. إنه وضعٌ غير مسبوق. لا أحد يعرف ما يجب فعله باستثناء تخزين معقمات اليدين».

هذا الأسبوع ألغي مهرجان سيدني للكتاب، الذي يستقطب عادةً 80.000 شخص، وكان من المُقرر أن ينطلق في 27 أبريل/نيسان، بعد إلغاء معارض الكتب الكبرى في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا. وفي الولايات المتحدة، كان مهرجان لوس أنجلوس تايمز للكتب، ومهرجان توكسون للكتب، ومهرجان فرجينيا للكتاب ومهرجان «بليفر» في لاس فيغاس من بين العديد من الأحداث المُؤجّلة، بعد أن كانت تستقطب عشرات الآلاف من القُرَّاء ويمكن أن تكون فرصة كبيرة لتنشيط مبيعات المُؤلِّفين والناشرين. مؤخَّراً، أعلنت جمعية «PEN America» أنها ستلغي مهرجان «الأصوات العالمية»، المُقرر في أوائل مايو/أيار في نيويورك، وكان من المنتظر أن يستضيف كُتَّاباً كباراً على غرار مارغريت أتوود، وزادي سميث، وجيني سليت، وأليف شفق وآخرين.

لكن لم يحسم بعد في معرض «BookExpo» السنوي، والذي يعدُّ موعداً مُهمّاً للناشرين وبائعي الكتب وأمناء المكتبات، المُقرر عقده في نهاية شهر مايو/أيار في مركز «Jacob K. Javits» في نيويورك. وقال مدير المعرض في بيان على موقعه على الإنترنت «ما زلنا متفائلين بأننا نستطيع اتخاذ الإجراءات المناسبة لنرى أنفسنا هناك بحلول نهاية مايو/أيار ونستمر كما هو مخطّط». «ومع ذلك، سنواصل اتباع المبادئ التوجيهية والاحتياطات التي اقترحتها مراكز السيطرة على الأمراض والوقاية منها».

إن الآثار الطويلة الأمد المُحتملة على تجّار التجزئة للكتاب أمرٌ واقع إلى حدٍّ بعيد. يشعر العديد من العاملين في الصناعة بالقلق من أن المكتبات المُستقلّة ستنهار حيث تفرض السُّلطات المحلّية والعالمية التباعد الاجتماعيّ وأرغمت بعض الشركات على الإغلاق مؤقتاً. وقال ميتشل كابلان، مؤسس شركة «Books & Books»، وهي سلسلة مستقلّة في جنوب فلوريدا، إن المبيعات انخفضت في متاجر ومقاهي الشركة، بالتزامن مع إلغاء ظهور المُؤلِّفين. وأضاف «المُفارقة في كلّ هذا أن دور المكتبات مهمٌّ للغاية، من خلال قدرتها على التجميع والحضور، لكنه أصبح أكبر عائق لنا».

وقد تفشت أزمة الصِّحة العامّة وما نجم عنها من تداعيات اقتصاديّة في فترة من الهدوء والقوة النسبيين لصناعة النشر، وبعد فترة انتعشت فيها المتاجر المُستقلّة، واستقرّت مبيعات المطبوعات وارتفعت مبيعات الكتب المسموعة والرَّقميّة. في عام 2019، ارتفع إجمالي المبيعات في جميع الفئات بنسبة 1.8 في المئة مقارنةً بعام 2018، ليصل إلى 14.8 مليار دولار، وفقًا لجمعية الناشرين الأميركيين. لكن الآن، من المُرجّح خسارة هذه المكاسب، حيث يواجه بائعو الكتب مستقبلاً اقتصاديّاً غامضاً.

وقد استجاب عدد متزايد من بائعي الكتب المُستقلّين لأزمة الصِّحة العامّة، فأغلقوا متاجرهم وطلبوا من موظفيهم ملازمة منازلهم. في نهاية الشهر الماضي، أعلنت مكتبة «ستراند» أنها ستغلق متجرها الرئيسي في مانهاتن وأكشاكها في أماكن أخرى حول المدينة. وأعلنت إميلي باو، المالك والرئيس التنفيذي لمتجر «باول» في بورتلاند، أوريغون، أنها ستغلق فروعه الخمسة حتى نهاية مارس/آذار على الأقلّ.

وبدأ بعض باعة الكتب المُستقلّين، بمَنْ في ذلك «باول»، في خفض عدد المُوظفين بالفعل. وشرعت السلسلة المذكورة في تسريح العُمَّال غير الطوعي بعد تحديد الحدّ الأدنى لعدد المُوظفين المطلوب للحفاظ على عمل المتجر عبر الإنترنت. وقال ممثِّل النقابة المحلّية التي تمثِّل 400 من عمّال المتجر إن حوالي 85 في المئة منهم قد تأثَّروا بالفعل

ألغي مهرجان سيدني للكتاب، بعد إلغاء معارض الكتب الكبرى في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا. وفي الولايات المتحدة، كان مهرجان لوس أنجلوس تايمز للكتب، ومهرجان توكسون للكتب، ومهرجان فرجينيا للكتاب ومهرجان «بليفر» في لاس فيغاس من بين العديد من الأحداث المؤجّلة



الكتب، التي تقدِّم الدعم المالي للمتاجر المُستقلّة، بياناً يعرض المساعدة المُحتملة للمتاجر التي تأثّرت بالوباء وعجزت عن دفع فواتير الإيجار أو الخدمات نتيجة فقدان المبيعات.
ومع ذلك، يتوقّع المُهتمون بصناعة النشر أن تؤدّي الخسائر المالية الناجمة عن تفشي الوباء إلى شل عددٍ كبير من المتاجر، ومن ثَمَّ إغلاقها بشكلٍ دائم. ويخشى آخرون من أن عمليات الإغلاق والتقيُّد بالقواعد الصّحيّة للحكومات التي تفرض التباعد الاجتماعيّ ستعطي ميزة أكبر لأمازون مع تحوُّل المزيد من العملاء المحلّيين إلى التسوُّق عبر الإنترنت.
وهناك مخاوف أخرى تلوح في الأفق بالنسبة للناشرين والمُؤلِّفين بسبب تأثير الأزمة التي تتفاقم يوماً بعد يوم على «Barnes & Noble»، أكبر سلسلة متاجر كتب في الولايات المتحدة، التي تشهد صعوبات كبيرة أصلاً. حيث أكّد جيمس داونت، الرئيس التنفيذي لشركة «Barnes & Noble»، بأن الشركة تتوقّع خسائر في العائدات، رغم الارتفاع المُسجّل في المبيعات عبر الإنترنت. «سنعاني من الاضطراب مع الجميع». مضيفاً: «سيكون الأمر صعباً للغاية بالنسبة لبائعي التجزئة، وربَّما أقلّ لنا بقليل من معظمهم»، مشيراً إلى أن المكتبات لا تكون عادةً مزدحمة كالمطاعم والحانات. «سيتم إلغاء معظم التظاهرات الثقافيّة، إن لم يكن كلّها. إنه وقت صعب حقّاً لكلّ بائع تجزئة، وسوف نعاني بلا شك».
وبهدف التخفيف من تأثير جولات الكتب المُلغاة، وتعزيز الشعور بالانتماء المجتمعيّ، اختار البعض اعتماد الفضاء الافتراضيّ من خلال منصات مثل: Zoom و Crowdcast و Instagram Live. وقرّر المُؤلِّف إريك لارسون إلغاء ما تبقّى من جولته التي تشمل 33 مدينة لتقديم كتابه الأكثر مبيعاً عن هجوم لندن بعنوان، «The Splendid and the Vile»؛ ويبحث ناشره الآن أفضل الطرق لبث المُحادثة معه مباشرةً، ويخطّط لنشر سلسلة من مقاطع الفيديو القصيرة عبر الإنترنت يناقش فيها عملية البحث والكتابة. وعقد أندرو ألتشول، الذي روَّج لروايته الجديدة، «The Gringa»، مناقشة عبر الإنترنت عبر «Instagram Live» الأسبوع الماضي مع «Twenty Stories»، وهي مكتبة لبيع الكتب في بروفيدنس. أمّا الناقد الفَنيّ جيري سالتز الذي كان من المُقرّر أن يوقّع كتابه الجديد «كيف تكون فناناً» في ستراند في نيويورك يوم الثلاثاء، فقد اختار الظهور بدلاً من ذلك في محادثة مباشرة يتمُّ بثها على حساب المتجر على (انستغرام)، والذي يضمُّ 225 ألف متابع.
وقد تبيَّن لدى بعض المتاجر أن نقل الأحداث الثقافيّة إلى العالم الافتراضي أفضل بديل للمستقبل المنظور، وربَّما الطريقة الوحيدة للبقاء على اتصال مع القُرَّاء ومجتمعاتهم في وقتٍ يتمُّ فيه إغلاق المزيد من الفضاءات المفتوحة.
ويهدف متجر «Politics and Prose» في واشنطن إلى تحويل جميع اللقاءات مع المُؤلِّفين المُقرّرة سابقاً إلى الفضاء الافتراضي، الذي يتّسع لجميع الكُتَّاب لمناقشة أعمالهم عن بعد بتقنية الفيديو عبر منصة «Crowdcast». وقالت «ليز هوتل»، مديرة الفعاليات والتسويق في «Politics and Prose»: «المُؤلِّفون يعيشون في عزلٍ ذاتي مثلنا تماماً... أنا متأكّدة من أنهم متشوِّقون لنقاشاتٍ هادفة شأنهم شأن القُرَّاء».
■ **ألكسندرا ألتر □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
Wall Street Journal مارس 2020

بعمليات التسريح المُؤقّت، وبأن الشركة لمّحت إلى إمكانية تسريح العُمَّال بشكلٍ دائم في وقتٍ لاحق.
وسمحت «McNally Jackson»، السلسلة المُستقلّة في نيويورك، لعددٍ كبير من موظفيها بالمغادرة بعد أن قرَّرت إغلاق متاجرها في الوقت الحالي. وعلى موقعها على تويتر، قالت الشركة إنها سرَّحت مؤقّتاً العديد من موظفيها في الوقت الذي «تواجه فيه خسارة كبيرة وغير مسبوقة في الإيرادات»، لكنها ترغب في «إعادة توظيفهم في أقرب وقتٍ ممكن». وتكتفي أثناء فترة الإغلاق بقبول الطلبات الهاتفية وعبر الإنترنت، والقيام بعمليات التسليم.
وبشكلٍ مماثل، تسعى المكتبات الأخرى، التي غالباً ما تشكّل عصب الحياة المجتمعية وكذلك الشركات، إلى تعويض خسائر الإغلاق من خلال خدمة التوصيل المجاني للعملاء. قالت الروائية آن باتشيت، الشريكة في ملكية كتب بارناسوس في ناشفيل، تينيسي، إن متجرها يقدِّم توصيل الكتب مع الشحن المجاني للطلبات التي تزيد على 50 دولاراً، وتجميع فيديوهات حول توصيات الكتب لتنزيلها على موقعه الإلكتروني. وختمت باتشيت: «يبدو أنه وقت رائع للانغماس في القراءة». ولا يختلف الوضع كثيراً لشركة «Booksmith» في سان فرانسيسكو التي تقوم بشحن مجاني في المدينة، وشهدت ارتفاعاً في المبيعات عبر الإنترنت. وقال كامدن أفيري، مدير المتجر: «لقد أصبحت الاستجابة للطلبات أمراً محسوماً، ونحن نتفرّغ لها طوال اليوم في الوقت الحالي».
وفي السياق نفسه، تسعى جمعية بائعي الكتب الأميركية للضغط على الناشرين لدعم المتاجر المُستقلّة من خلال تقديم خصومات، وشحن مجاني للعملاء، وحذف سقف عائدات العناوين غير المباعة، من بين إجراءات أخرى. وتقوم مجموعات أخرى بجمع الأموال لمساعدة متاجر مستقلّة تضرَّرت بشدّة من الأزمة. وأصدرت المؤسَّسة الخيرية لصناعة

تبيَّن لدى بعض المتاجر أن نقل الأحداث الثقافيّة إلى العالم الافتراضي أفضل بديل للمستقبل المنظور، وربَّما الطريقة الوحيدة للبقاء على اتصال مع القُرَّاء ومجتمعاتهم في وقتٍ يتمُّ فيه إغلاق المزيد من الفضاءات المفتوحة

صحوة الذكاء الجماعيّ العالميّ

الرؤية من على أكتاف العمالقة!

في جميع أنحاء العالم، يستخدم أخصائيو الأوبئة والمُمارسون والمُهندسون (وغيرهم كثيرون) بلا كلل تدفّق البيانات على الوباء لنمذجة تطوُّره، والتنبؤ بأثر التدخُّلات المُحتملة أو تطوير حلول لنقص المُعدات الطبيّة. يُولِّدون نماذج ورموزاً مفتوحة يُعاد استخدامها من قِبَل المُختبرات الأخرى. ويبدو أن عالم البحث والابتكار عالق في جنون من التعاون وإنتاج المعرفة المفتوحة بشكلٍ مُعدٍ مثل الفيروس. فهل يمكن أن يكون هذا «الذكاء الجماعيّ» حلّاً لمشاكل الكوكب الكبرى؟

في عام 1675 كتب نيوتن «إذا رأيت بعيداً أمامي، فذلك بفضل الوقوف على أكتاف العمالقة». منذ ذلك الحين، أصبح الاعتراف بهذا التراث الفكريّ الجماعيّ معيارًا في البحث العلميّ. في العلوم والهندسة، 90 % من المنشورات اليوم هي ثمار جهود جماعيّة.

وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، ساهم ظهور الإنترنت، ومن ثمَّ الشبكات الاجتماعيّة في كسر القيود التقليديّة للذكاء الجماعيّ، من مجتمعات «العلماء» حصراً إلى مجلات مدفوعة الأجر، مروراً بضبابية نظام مراجعة الأقران. ويشهد البحث الأكاديميّ تسهيلات وانفتاحًا تكنولوجيًا غير مسبوق، مما يتيح لمجموعة متنوِّعة من الجهات الفاعلة التفاعل بطريقة فوريّة ومتناسقة، حيث نسجّل زيادة غير مسبوقة في المجلات المتاحة للعموم ومواقع أرشفة المقالات.

خارج النظام الأكاديميّ، تظهر مجتمعات غير مؤسسيّة: القراصنة والقراصنة الأحيائيون أو كذلك الصنَّاع الذين ينظِّمون أنفسهم عبر الإنترنت، ويشاركون في الجهد الجماعيّ لإنتاج المعرفة. لقد سمحت هذه الأرضية الخصبة بردة فعل غير مسبوقة تجاه أزمة (كوفيد - 19) المُستجَدة.

في بداية الوباء، كان بإمكاننا رؤية الأبحاث «التقليديّة» تتسارع وتفتح إلى حدٍّ كبير وسائل إنتاجها. الصحف المرموقة، مثل Science وNature أو كذلك The Lancet، والتي عادةً ما تتقاضى رسومًا قبل الوصول إلى مقالاتها، أتاحت النفاذ إلى المنشورات حول فيروس كورونا (كوفيد - 19) مجاناً.

ويتمُّ تحديث البيانات حول تطوُّر الوباء يوميًا - على سبيل المثال، بيانات جامعة جون هوبكنز هي نتيجة للعمل المفتوح والتعاونيّ، وقد تمَّت إعادة استخدامها بالفعل ما يقرب من 9000 مرّة على منصة التعاون Github من خلال مشاريع الطرف الثالث. ويتمُّ نشر النتائج على الفور على خوادم ما قبل النشر المفتوحة أو على مواقع المختبر بحدِّ ذاتها. وتتوفّر خوارزميات ومرئيات تفاعليّة عبر الإنترنت على GitHub؛ ومقاطع فيديو تعليميّة وإرشادية على YouTube. الأرقام مذهلة، حيث تمَّ نشر أكثر من 45000 مقالٍ أكاديميّ حول هذا الموضوع حتى الآن.

وفي الآونة الأخيرة، ظهرت مبادرات علنية تجمع بين مختلف الأطراف الفاعلة خارج الأطر المؤسَّسية، باستخدام المنصات عبر الإنترنت. على سبيل المثال، ظهر مجتمع من علماء الأحياء والمهندسين والمُطوِّرين على منصة التعاون (Just One Giant Lab (JOGL لتطوير أدوات مفتوحة المصدر ومنخفضة التكلفة ضد الفيروس. تهدف هذه المنصة، التي صمّمناها مع (Léo Blondel) بهارفارد، ومؤسَّسة Thomas Landrain على مدار السنوات الثلاث الماضية، لتكون معهد أبحاث افتراضيًا، مفتوحًا وموزَّعًا حول الكوكب.

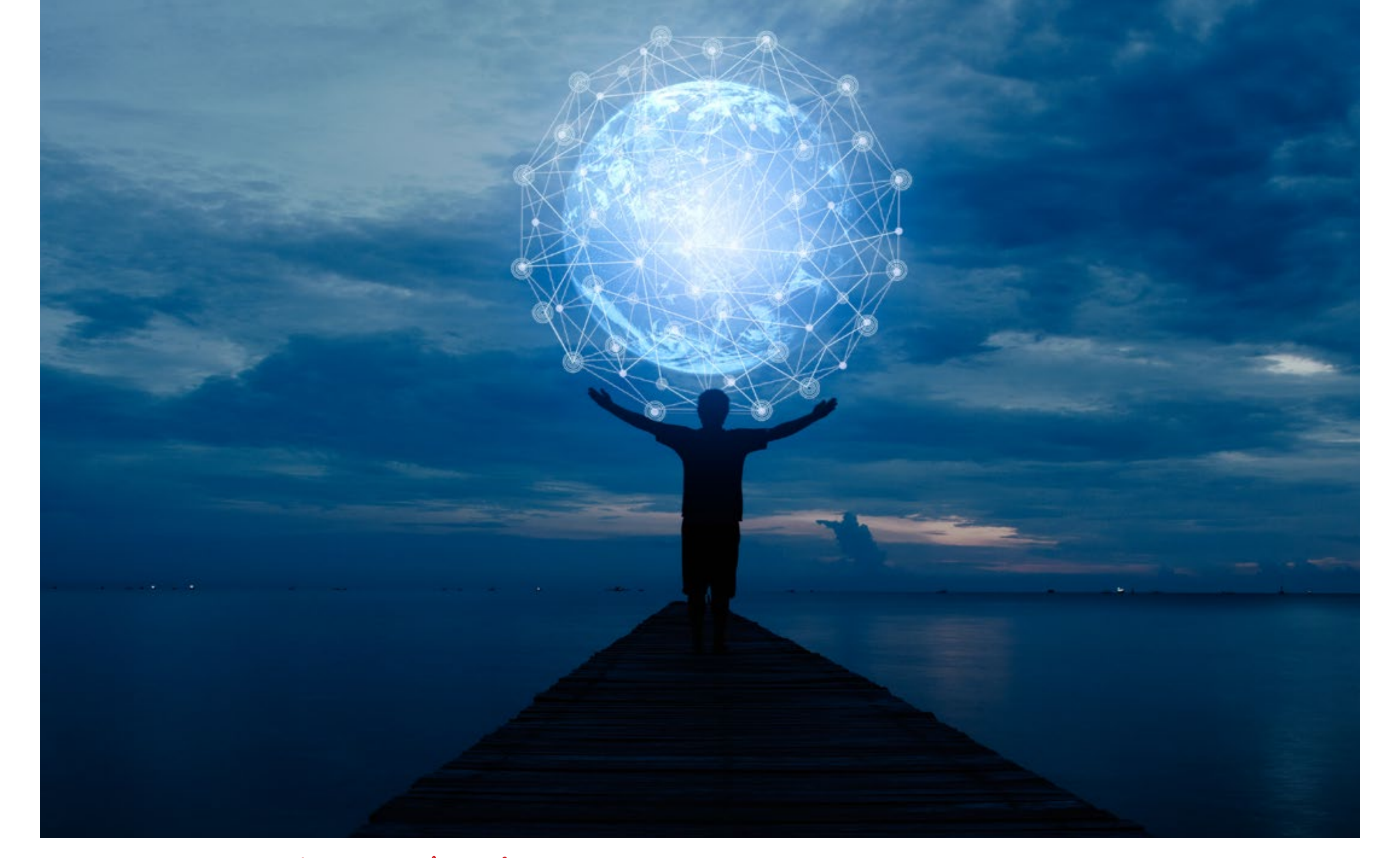
تسمح المنصة للمجتمعات بالتنظيم الذاتي لتقديم حلول مبتكرة للمشاكل الملحة التي تتطلب مهارات متعدِّدة التخصُّصات بشكل أساسي، بالإضافة إلى المعرفة «الميدانيّة». وهي بمثابة حجر الأساس لتسهيل التنسيق من خلال الجمع بين الاحتياجات والموارد داخل المجتمع، وتنظيم برامج البحث، ورفع التحدّيات. على وجه الخصوص، فإن استخدام خوارزميات التوصية يسمح بترشيح المعلومات حتى يتمكّن المساهمون من متابعة نشاط المجتمع الأكثر صلة واحتياجاته، وتبسيط التعاون وتسهيل صناعة الذكاء الجماعيّ.

عندما وُلِدَ أول مشروع في علاقة بـ(كوفيد - 19)، وهو اختبار تشخيصيّ مفتوح المصدر ومنخفض التكلفة، كان هناك اندفاعٌ حقيقيٌّ على المنصة. استمرّت المساهمات في الزيادة كل دقيقة: مئات التفاعلات، ومبادرات لإنشاء المشاريع، والتبادلات... لدرجة أن الخادم الذي يستضيف المنصة لم يعد قادراً على تحمُّل الضغط! في شهرٍ واحد فقط، سجل أكثر من 60.000 زيارة من 183 دولة، بما في ذلك 3000 مساهم وأكثر من 90 مشروعًا، بدءاً من تصميمات الأقنعة الواقية إلى نماذج أوليّة منخفضة التكلفة للتنفس.

وقد تمّ تنظيم هذا المجتمع الضخم بسرعة في مجموعات عمل فرعيّة، ومزج المهارات والعوالم المُتنوِّعة: علماء البيانات من الشركات الكبيرة، باحثو الأنثروبولوجيا، المهندسون وعلماء الأحياء يتعاونون في هذا الكون الافتراضيّ.

لكن أكثر شخصٍ نشيط في المجموعة، منسق المجتمع الناشئ، تبين في النهاية أنها... طالبة في المدرسة الثانوية وتبلغ من العمر 17 عامًا من سياتل! هذه المبادرة تشكّل الآن برنامج بحث كامل، OpenCOVID19، بتمويل قدره 100000 يورو من صندوق Axa Research Fund لتتمّ إعادة توزيعه على المشاريع الناشئة وفقًا لنظام المراجعة من قِبَل المجتمع، بالشراكة مع AP-HP لتسهيل التقييم والتصديق على التصاميم المُعدَّة للاستخدام في المستشفى، والعديد من المحاور

من النقاط الشائعة للمجتمعات التي تصبح ضخمة بسرعة أننا نضيع البوصلة بسرعة! من الذي يجب الاتصال به لحلّ مشكلة معيّنة أو الإجابة عن سؤال محدّد؟ الحلّ: اعتماد «هندسة الاهتمام» التي تسمح بتوجيه الأفراد، حيث تكون مواهبهم أكثر ملاءمة



الرئيسيّة: التشخيص والوقاية والعلاج أو تحليل البيانات والنمذجة.
كان التنظيم الذاتي للمجتمعات امتياز عالم المصدر المفتوح ومصدر المشاريع الضخمة مثل Linux. واليوم أصبح دوره واضحًا في حلّ المشكلات العالميّة متعدَّدة التخصُّصات، عبر وضع تنوُّع المهارات في خدمة التعقيد.

ما هو الذكاء الجماعيّ؟

إذا تمكنا من قياس الذكاء الفرديّ من خلال أداء مختلف المهام، وبالتالي اشتقاق «حاصل الذكاء» الفردي (حاصل الذكاء IQ الشهير)، فلماذا لا نقيس ذكاء مجموعة من الأفراد من خلال أدائهم في المهام الجماعيّة؟؟؟ أظهر الباحثون في عام 2010 وجود «عامل c» للذكاء الجماعيّ يتنبأ بأداء مجموعة ما في مهام مختلفة.
لكي تزيد المجموعة من ذكائها الجماعيّ إلى أقصى حدٍّ، ليست هناك حاجة لتجميع الأشخاص من ذوي معدل الذكاء المُرتفع. ما يهم هو الحساسية الاجتماعيّة للأعضاء، أي قدرتهم على التفاعل بشكلٍ فعَّال، وقدرتهم على إدارة التحدُّث بشكلٍ عادل خلال المناقشات، أو تنوُّع الأعضاء، ولا سيما نسبة الإناث في المجموعة.
بعبارةٍ أخرى، المجموعة الذكيّة ليست مجموعة مكوَّنة من أفراد أذكياء، بل مجموعة متنوِّعة من الأفراد الذين يتفاعلون بشكلٍ صحيح. ويخلص المُؤلِّفان «يبدو أن زيادة ذكاء المجموعة أسهل من زيادة ذكاء الفرد. فهل يمكننا زيادة الذكاء الجماعيّ، على سبيل المثال، بفضل أدوات التعاون الأفضل عبر الإنترنت؟».
كانت الروح الجماعيّة التحفيزيّة حاسمة في إنشاء منصة JOGL: يمكننا في الوقت الحقيقيّ قياس تطوُّر المجتمع وتقدُّم المشاريع، مما يسهل التنسيق بشكلٍ أفضل للبرامج المختلفة، بما في ذلك بالطبع برامج (كوفيد - 19).
تقدِّم البيانات أيضًا معيارًا كميًا لـ«الممارسات الجيدة» التي تسهل الذكاء الجماعيّ، مما يسمح بتقدُّم البحث الأساسي حول التعاون الذي نقوم به ضمن فريقي البحثي في مركز الأبحاث متعدِّد التخصُّصات في باريس. في الواقع، باستخدام أدوات علم الشبكات، ندرس كيف تدعم هذه الديناميكيّات التعاونيّة تقدُّم المعرفة.

صحوة مؤقتة أم تحوُّل طويل الأمد؟

لكن المُهمّ الآن أن نبحث كيف يمكن أن تستمر هذه الثورات الإيجابيّة. إذا كان هناك ما نتعلّمه من «الهاكاثونات»، هذه الأحداث التي توظّف مبادئ الذكاء الجماعيّ لتوليد المشاريع على مدار يوم أو يومين، فإنه من الصعب تثبيت نشاط هذه المشاريع في الزمن، بعد فورة الحدث. حتى لو كان من المُبكّر استخلاص استنتاجات حول هذا الموضوع في حالة Open COVID19، توجد عِدّة طرق للتفكير في مستقبل مثل هذه المشاريع التعاونيّة الضخمة. من النقاط الشائعة للمجتمعات التي تصبح ضخمة بسرعة أننا نضيع البوصلة بسرعة! من الذي يجب الاتصال به لحلّ مشكلة معيّنة أو الإجابة عن سؤال محدّد؟ الحلّ: اعتماد «هندسة الاهتمام» التي تسمح بتوجيه الأفراد، حيث تكون مواهبهم أكثر ملاءمة لتقدُّم المشروع. بمعنى آخر، في أنظمة التوصيات، في نفس الخوارزميات التي ساعدت في نجاح الشبكات الاجتماعيّة مثل تويتر أو انستغرام أو فيسبوك، يكمن جوهر هذه المجتمعات واستمرارها.
هذا النهج، القائم على أساسيّات علم الفريق وعلم الشبكة، يمكّن من استخدام الآثار الرَّقميّة للمجتمع (التفاعلات، المناقشات، المشاريع المكتملة، المهارات المُعلنة) التي تمكننا في خضم تدفُّق النشاط من تحديد أفضل جهة أو شخص يمكن الاتصال به، أو المشروع الأكثر ملاءمة للمساعدة، أو المُهمّة الأكثر منطقيّة للإنتاج بعد ذلك. في قلب هندسة JOGL، تسمح هذه الخوارزميات بالترويج لهذه اللقاءات الحاسمة التي تبيِّن أنها مفيدة بشكلٍ غير متوقع للمشروع.
إنّ تطوير خوارزميات التوصية هذه لصالح التعاون الضخم يتطلَّب مساهمة مختلف التخصُّصات، بدءاً من علوم الكمبيوتر إلى العلوم الاجتماعيّة، مروراً بالرياضيّات أو الأخلاقيّات. والأهم من ذلك أخيراً أن مستقبل الذكاء الجماعيّ يدور على نفسه: لأنه ذكاء جماعيّ يجب أن يضع نفسه في خدمة مستقبله.

■ **مارك سانتوليني** □□

المصدر:

The conversation.com

مارك سانتوليني المُؤسس المشارك ومدير الأبحاث في مختبر Just One Giant Lab.

البيانات الضخمة تنقذ أرواح البشر

في سياق تحليله للوضع الصِّحيّ العالميّ، حذَّر الفيلسوف بيونج تشول هان الأوروبيين الذين يرحبون بالاستراتيجيات الرَّقميّة التي تطبِّقها الدول الآسيويّة لمكافحة الأمراض المستجَدة، إذ غالباً ما يكون الثمن باهظاً. ويرى بأن (كوفيد- 19) لم يكبح جماح الرأسماليّة، لكنه أخضعها لفترةٍ من السبات. فهل ستتبنّى أوروبا نظام مُراقبة رقميّة دائماً على الطريقة الصينيّة؟

الثورة الفيروسيّة لن تحدث

أصبح التعامل مع كورونا أفضل اختبار لبرامج الدولة. يبدو أن آسيا أفضل بكثير في احتواء الوباء من جيرانها الأوروبيّين: في هونغ كونغ وتايوان وسنغافورة، هناك عددٌ قليل جدّاً من المصابين، أمّا في كوريا الجنوبية واليابان، فقد انتهت الفترة الصعبة. حتى في الصين، مصدر الوباء، بدأت تلوح بوادر الانفراج. وشهدنا مؤخَّراً هجرة الآسيويّين الفارين من أوروبا والولايات المتحدة: فالصينيّون والكوريّون يريدون العودة إلى بلدانهم الأصلية، حيث يشعرون بأمانٍ أكبر. وارتفعت أسعار الطيران بسرعةٍ كبيرة، وأصبح العثور على تذكرة طائرة إلى الصين أو كوريا مهمّة مستحيلة.

ماذا عن أوروبا؟ إنها تخسر المعركة. تتعثر تحت تأثير الوباء. وكبار السن قد يُترَكون لمواجهة مصيرهم لوحدهم. لكننا نرى أيضاً قرارات لا معنى لها. يبدو إغلاق الحدود مجرَّد تعبير يائس عن سيادة الدولة، في حين أن التعاون المُكثَّف داخل الاتحاد الأوروبيّ كان أفضل بكثير من الانطواء الأعمى. في المُقابل، اعتمد الآسيويّون بشكلٍ كبير على المراقبة الرَّقميّة واستغلال البيانات الضخمة. اليوم، في آسيا، ليس علماء الفيروسات أو علماء الأوبئة مَنْ يقاتلون ضد الوباء، إنهم علماء الكمبيوتر والمُتخصّصون في «البيانات الضخمة» - تحوُّل نموذجي لم تستوعبه أوروبا بعد. «البيانات الضخمة تنقذ أرواح البشر!»، يكتب أبطال المراقبة الرَّقميّة.

بين جيراننا الآسيويّين، لا يوجد تقريباً أي شكلٍ من أشكال الوعي النقدي لهذه المراقبة للمواطنين. حتى في الدولتين الليبراليتين، أي اليابان وكوريا، توقّف الجدل عن التحكم في البيانات تقريباً، لا أحد يعارض السُّلطات في جمعها للمعلومات بشكلٍ وحشي ومحموم. لقد ذهبت الصين إلى حدِّ إنشاء نظام «نقاط اجتماعيّة»- الاحتمال الذي لا يمكن تخيّله بالنسبة لأي أوروبيّ- ممّا يجعل من الممكن وضع «تصنيف» شامل للغاية لمواطنيها، وبموجبه يجب أن يكون الموقف الاجتماعيّ لكلّ شخص تقيماً منهجياً. يتمُّ التحكُّم في كلّ عمليات الشراء أو أي نشاط على الشبكات الاجتماعيّة بنقرةٍ واحدة. كلّ مَنْ لا يحترم إشارات المرور، ويلتقي بأشخاصٍ معادين للنظام، وينشر تعليقات نقديّة على الإنترنت يُسند «نقاط سلبية». إنه أسلوب العيش «الخطير». وعلى العكس من ذلك، أولئك الذين يشترون الطعام الصِّحيّ عبر الإنترنت أو يقرؤون الصحف القريبة من الحزب سيكافأون بـ«نقاط جيدة». وكلّ مَنْ يحصل على عددٍ معيَّن من النقاط الجيّدة سيُمنَح تأشيرة خروج أو قروض بأسعار مغرية. وفي المقابل، كلّ شخص يقلّ رصيده عن عددٍ معيّن من النقاط قد يفقد وظيفته.

«200» مليون كاميرا

في الصين، أصبحت هذه المُراقبة الاجتماعيّة التي تديرها الدولة ممكنة بفضل مشاركة غير مشروطة للبيانات مع مزودي خدمات الهاتف المحمول والإنترنت. لا يكاد يوجد مفهوم لحماية البيانات، وفكرة «المجال الخاص» غائبة عن المفردات الصينيّة. قامت الصين بتركيب 200 مليون كاميرا على أراضيها، بنظام متطوِّر للغاية للتعرُّف على الوجه، يمكنه الكشف حتى عن الشامات. ولا أحد يمكنه وقف تشغيلها. في كلّ مكان، في المتاجر، في الشوارع، في المحطات والمطارات، تقوم هذه الكاميرات الذّكيّة بفحص كلّ مواطن و«تقييمه».

الآن، أثبتت هذه البنية التحتية الضخمة المنتشرة لضمان المراقبة الإلكترونية للأشخاص فعالية كبيرة في القضاء على الوباء. يتمُّ التعرُّف على أي شخص يغادر محطة بكين على الفور بواسطة


بيونج تشول هان ▲



الكاميرا. يقيس الجهاز درجة حرارة الأفراد، ويقوم بالإخطار على الفور إذا كانت الحرارة مرتفعة بشكلٍ غير طبيعي عبر الهاتف المحمول. على الشبكات الاجتماعيّة، نتحدَّث حتى عن الطائرات بدون طيار مستخدمة لمراقبة الحجر الصِّحيّ. بمجرَّد أن يحاول شخصٌ تخطي الحاجز، تقترب منه طائرة بدون طيار ويأمره صوتٌ تلقائي بالعودة إلى منزله. مَنْ يدري، ربَّما هذه الآلات تقوم حتى بطبع الغرامات التي تنزل إليه من السماء ببطء. صورة بائسة للأوروبيين، ولكن يبدو أنها لا تواجه أي معارضة في الدول الآسيويّة.
الصين ليست الدولة الوحيدة التي ترفض الانتقادات بشأن المُراقبة الرَّقميّة أو البيانات الضخمة: كوريا الجنوبية وهونغ كونغ وسنغافورة وتايوان واليابان تتبع الإجراءات نفسها، حرفياً كلّ شيء رقميّ. هذه الحالة لها سببٌ ثقافيّ دقيق: في آسيا، تسود الجماعيّة، ومنطق الفرديّة ضعيف للغاية هناك. ومع ذلك، من الواضح أنه في مكافحة الفيروس، يبدو أن البيانات الضخمة أكثر فعالية من إغلاق الحدود. إذ إنه من الممكن أن تتحكّم الدولة مستقبلاً حتى في درجة حرارة الجسم والوزن ومستويات السكر في الدم، من بين بياناتٍ أخرى. سياسة بيولوجيّة رقميّة تعزِّز السياسة النفسيّة الرَّقميّة الموجودة بالفعل، بهدف التأثير بشكل مباشر على أفكار المواطنين وعواطفهم.
لكن لماذا يخشى عالمنا من الفيروس؟ «الحرب» على شفاه الجميع، وهذا «العدو غير المرئي» الذي يجب التغلُّب عليه. نحن كنّا نعيش بدون أعداء لفترةٍ طويلة جدّاً. منذ عشر سنوات بالضبط، دافعت عن الأطروحة التي نعيشها في وقتٍ لم يعد فيه النموذج المناعي القائم على سلبية العدو صالحاً. إنّ المجتمع المُنظم على مبدأ الحصانة محاط بحدود وأسوار، كما كان خلال الحرب الباردة. الحماية التي تمنع في الوقت نفسه التدفق المُتسارع للسلع ورأس المال.
ترفع العولمة هذه الدفاعات المناعية لتمهّد الطريق لرأس المال. وهذا ينطبق على كلّ من الاختلاط والحركة، في كلّ مكان في حياتنا اليوم: إنهما ينفيان سلبية الغريب - أو العدو. اليوم، لا تأتي الأخطار من سلبية العدو، بل من الوفرة الإيجابية الذي يتمُّ التعبير عنها في شكل إفراطٍ في الإنتاج، وإفراطٍ في الاتصال، وتفوُّق في الأداء. الحرب، في مجتمع الأداء الذي نعيشه، هي قبل كلّ شيء ضد أنفسنا.
اليوم ينقضّ الفيروس بشكلٍ وحشي على المجتمعات ضعيفة المناعة بسبب الرأسماليّة المُعولمة. في قبضة الخوف، تحاول هذه المجتمعات استعادة دفاعاتها المناعية، فتغلق الحدود. لم نعد نشن الحرب ضد أنفسنا، إنما ضد العدو غير المرئي من الخارج. وإذا كان ردُّ الفعل المناعي لهذا المعتدي الجديد عنيفاً جدّاً، فذلك على وجه التحديد لأننا عشنا لفترةٍ طويلة جداً في مجتمع بدون أعداء، مجتمع إيجابي.
لكن الخوف المُبالغ فيه هو قبل كلّ شيء انعكاس لمجتمع البقاء، حيث يتمُّ استخدام جميع القوى الحيويّة لإطالة أمد الحياة. البحث عن حياة جيّدة أفسح المجال لهستيريا البقاء. ونتيجة القلق من وجودنا المُهدَّد، نحن نضحي بكلّ ما يجعل الحياة تستحق العيش. في هذه الأيام، يتصاعد النضال بلا هوادة من أجل البقاء بشكلٍ سريع: نحن نخضع دون تردُّد لحالة الطوارئ، نقبل دون اعتراض بتقييد حقوقنا الأساسية. فتحوّل المجتمع كلّه إلى حجرٍ صحيٍّ واسع. بعد تفشي الوباء، أظهر مجتمعنا وجهه غير الإنسانيّ. أصبحنا ننظر إلى الآخر كناقل محتمل يجب أن نبتعد عنه. الاتصال يساوي العدوى، والفيروس يعمِّق الوحدة والاكتئاب. «كآبة كورونا»، مصطلح استخدمه الكوريون لوصف الاكتئاب الناجم عن مجتمع الحجر الصِّحيّ اليوم.

البقاء المحموم

إذا لم نقابل السعي من أجل حياة جيّدة بالنضال من أجل البقاء، فإن فترة ما بعد الوباء ستتميّز بالبقاء المحموم أكثر ممّا كانت عليه قبل الأزمة. ثم، سنبدأ في التشبه بالفيروس، هذا الميت الحي الذي يتكاثر، ويتكاثر ويبقى. البقاء على قيد الحياة دون عيش.
يقول الفيلسوف السلوفيني سلافوي شيشك إن الفيروس سيوجّه ضربةً قاتلةً للرأسماليّة. يستشهد بشيوعيّة مشؤومة، يذهب إلى حدِّ الاعتقاد بأن الفيروس سيجعل النظام الصينيّ يتهاوى. سلافوي شيشك في المسار الخطأ: لن يحدث ذلك. بناء على نجاحها في مواجهة الوباء، ستروِّج الصين لفعالية نموذجها الأمنيّ في جميع أنحاء العالم. بعد الوباء، ستنهض الرأسماليّة وستكون أكثر صلابةً. سيستمر السياح في الدوس على الكوكب وتدميره. لم يبطئ الفيروس الرأسماليّة، بل أخضعها للسبات للحظة. الآن يسود الهدوء - الهدوء الذي يسبق العاصفة. كما تؤكِّد نعومي كلاين: «هذه الصدمة» تمثّل لحظةً مناسبةً قد تسمح لنا بتأسيس نموذج جديد للسُّلطة. غالباً ما كان تطوُّر النيوليبرالية مصدر الأزمات التي ولَّدت مثل هذه الصدمات. كان هذا هو الحال في كوريا، وفي اليونان. لكن بمجرَّد استيعاب صدمة الفيروس، يُخشى أن تتبنّى أوروبا أيضاً نظاماً للمُراقبة الرَّقميّة الدائمة، على الطريقة الصينيّة. وقد تتحوّل حالة الطوارئ، كما يخشى المُفكّر الإيطالي جورجيو أغامبين، إلى حالةٍ طبيعيّة.
إن الثورة الفيروسيّة لن تحدث. لا يوجد فيروس يمكن أن يُحدث ثورة. الفيروس يمزِّقنا، لا يخلق تماسكاً كبيراً - كلّ واحد منّا لا يهمّه أكثر من بقائه. في أعقاب الوباء، نأمل في قيام ثورة إنسانيّة. إن الأمر متروك لنا، أيها الإنسان العاقل، الأمر متروك لنا لإعادة التفكير في رأسماليّتنا المُدمِّرة، وحركيتنا المُؤذية، لإنقاذ أنفسنا والحفاظ على كوكبنا الجميل.

■ **بيونغ تشول هان** □□□

المصدر: «Libération.fr»، أبريل 2020.

إشارات لنهاية عصر ساد طويلا

عندما تتربَّص الطبيعة بالحداثة المُتعجرِفة

يعيش العالَمُ اليوم حدثاً تاريخيّاً مهمّاً قد لا نستطيع قياس قدر المعاني التي يتضمَّنها، ولعلّها إشارات لنهاية عصر ساد طويلاً، وبداية عصر جديد سبق وأطلقنا عليه اسم عصر «الحداثة العابرة - Trans-modernity».

الطبيعة تتحدّانا اليوم، ولسان حالها يقول: إما أن تحترمني أو أبيدك!!، وأمّا الحدث فإنه يعرض نفسه كعلامة من علامات نهاية الحداثة، وكإعلانٍ عن بزوغ عصر جديد في العالم يخلف هذه الحضارة الحديثة المُتعجرِفة التي أصبحت حضارة انتحارية

إنّ الفيروس الذي يهاجم الإنسانيّة اليوم، لأوّل مرّة خلال ألفية تطوُّرها، وفي لحظةٍ هي قادرة فيه تماماً على إدراك حجم التزامن داخلها والتحقُّق منه عن طريق الوسائل الإلكترونيّة الحديثة، يجعلنا نفكِّر في هذا الصمت وهذه العزلة اللذين فرضهما كلّ إنسان على نفسه تلقائيّاً لمواجهة خطرٍ أظهر حقيقة عيشنا داخل قصر من ورق بعدما كنّا نعتقد أن العالم هيكل بالغ التحصين. وقد أثار الحدث ردود فعل لا تُحصى من الزملاء الفلاسفة والعلماء؛ ردودٌ جديرة بالاهتمام العميق، وسنحاول بدورنا أن نضيف حبة رمل صغيرة لجملة هاته التأمُّلات المُتعلِّقة بهذا الحدث الصادم.

لقد تمكَّنت البشريّة على الأقلّ في نسخة «الإنسان العاقل - homo sapiens» ولمدة مئتي ألف عام تقريباً أن تتطوَّر عبر التغلُّب على عقبات لا حصر لها على مدى التاريخ حفاظاً على بقائها، وقد دخلت- إن شئنا أن نبدأ من الأصل- في مشروع كان قد بدأ من قَبل مع ما يسمَّى بالانفجار العظيم (Big Bang) (منذ حوالي خمسة عشر مليار سنة) في لحظة تجمُّد الكرة الأرضية (منذ حوالي خمسة ملايير سنة)، ثم بدأت الحياة في التحوُّل إلى غايا[1] (Gaya) (منذ حوالي ثلاثة ملايير ونصف المليار عام)، حيث قامت الحياة تحت غلاف جوي ومحيط حيوي لا تقدر الأشعة فوق البنفسجية على تدميره، وقبل حوالي سبعين مليون عام ظهرت الرئيسات، وأخيراً الهوموسابيان (مجال العقل Noosphere عند بيير دي شاردان، والذي يُدعى الآن بالأنثروبوسين أو عصر الوجود الإنسانيّ فوق الأرض).

ومع العصر الحجري (Neolithic) (قبل حوالي خمسة عشر ألف عام) بدأت الإنسانيّة في التحوُّل من مرحلة عيش الرُّحَّل إلى مرحلة الاستقرار بمناطق حضريّة، وبدأت في إنشاء أولى القرى والمدن بفضل تنظيم ما يُعرف بـ«التطفيل المزدوج - DoubleParasitism» (من الخضراوات مع الزراعة ومن الحيوانات مع الرعي)، وهكذا كان علينا كبشر أحياء أن نتغذّى على الخضراوات للحصول على البروتينات ومواد أخرى لا توجد إلّا فيها، فكانت تلك هي البداية الحتمية للانتروبيا (الانتقال من الاستعمال الجيّد لشيء عديم الفائدة إلى تبديده عشوائياً مع عدم القدرة على استرجاعه واستغلاله)، ويعدُّ تدمير الغابات التي تنتج الأوكسجين لتحويلها إلى حقولٍ زراعية مثالاً عليها. وكمخلوقات لاحمة فإننا معشر البشر نقتلُ لنتغذّى بالحيوانات غير البشرية (كان أوّل طابو وضعه الإنسان هو تحريم أكل لحم البشر)، هكذا نشأت وتطوَّرت الحضارات المدنية الكبرى في العصر الحجري الحديث بأوراسيا وإفريقيا وأميركا.

في حدود عام 1492 بعد الميلاد، سيحاول كريستوفر كولومبوس، وهو شخصٌ ينحدر من أوروبا اللاتينية الجرمانية استكشاف المحيط الأطلسي، وسيغزو أرض الهنود الحمر ليولَد معه عصر الأنثروبوسين الأخير، أي عصر الحداثة، حيث ساهمت في إنتاج ثورة علميّة وتقنية ستترك خلفها باقي حضارات الماضي وتصنفها كحضاراتٍ متأخِّرة ومتخلِّفة وحِرَفية، هي التي نطلق عليها الآن مصطلَح (الجنوب)، كلّ هذا التحوُّل حصل منذ ما يُقارب الخمسمئة عام.

منهجياً، سيتمُّ ربط هذا العصر المُبهر بالطبيعة مع فرانسيس بيكون (1626 - 1662) في عمله Novum Organum، وكذلك انطلاقاً من البيان الفلسفيّ لرينيه ديكارت (1596 - 1650)، الذي أورده في (مقال في المنهج 1677)، حيث سيتمُّ النظر لهذه الطبيعة كشيءٍ قابل للمُلاحظة والاستغلال، وأن مواردها لا نهاية لها باعتبارها جسماً قابلاً للتحكُّم فيه من قِبل ديميورغوس بشري تمَّ تصويره كذاتٍ لا حدود لمعارفها ولقدراتها على التحكُّم في هذا الجسم / الطبيعة.

إن الكائن الإنسانيّ حسب ديكارت هو «روح ليست بحاجة للجسد»، مؤكِّداً بذلك على ثنائية راديكالية، فالجسدُ كما الطبيعة يمتاز بخاصية الامتداد، بمعنى أن حقيقته كميّة، ولا أهمِّية تُعطى للماهية أو الحياة، بل يتم تفسيره كآلة كان للرياضيات امتياز التعرف عليها. وبهذا الاعتبار فإن الطبيعة هي شيء قابل للإدراك وللتحكُّم والاستغلال، وستتحوَّل الفيزياء إلى علم أساسي بعد أن بنى الكائن الإنساني تميزه



على أساس مبدأ (أنا أفكر)، الذي يجعله نظرياً في مقابل الأشياء الطبيعيّة القابلة للقياس الكميّ، والتي تخضع لتصرُّفنا بالكامل، وبهذه الافتراضات مرَّت القرون التالية، إذ أثار مبدأ (أنا أفكر) ثورة علمية في القرن السابع عشر، وثورة تكنولوجيّة في القرن الثامن عشر بعد أن كان قد بدأ منذ القرن السادس عشر الشروع في إنشاء نظام رأسماليّ يتمحور منطقه الغائي على الزيادة الكميّة في معدّل الربح في أي استثمار داخل السوق عبر الاستئثار بفائض القيمة التي يخلقها العمَّال، مع تغليفه بأيديولوجيّة حداثية ذات نزعة مركزية أوروبيّة (التفوُّق الثقافيّ والجماليّ والأخلاقيّ والسياسيّ.... إلخ)، وطابع كولونيالي (كانت أوروبا مركز النظام الدوليّ بفضل عنفها العسكري الذي أعطاها الحقّ في السيطرة على باقي الشعوب)، وكذا بحِسٍّ باترياركي (حيث سُمح للذكر الأبيض أن يسيطر على المرأة في أوروبا أوّلاً، ثم على باقي النساء المُلوَّنات)، وكنتيجة تراكمية لكلّ ذلك فإن الأوروبي قد تموضع كمستغلٍ مطلق للطبيعة.

في الواقع فإن القيم الإيجابية للحداثة، والتي لا يمكن لأحد أن ينكرها قد تعرَّضت للفساد وللتنكُّر من خلال التعامي الممنهج عن الآثار السلبية لاكتشافاتها ولتدخلاتها المستمرة في الطبيعة، ويرجع ذلك في جزءٍ منه إلى التبخيس من القيمة النوعية للطبيعة، وبالأخص القيمة التأسيسيّة العليا التي تنظر للطبيعة كشيءٍ حي وعضوي وليست مجرَّد شيءٍ ميكانيكي، فالطبيعة ليست مجرَّد جسم له خاصية الامتداد وقابل للقياس الكميّ.

لم تعد الفيزياء هي المتربّعة على عرش العلم وأخذت البيولوجيا مكانها، وفي هذه اللحظة المركزية كونياً يتزايد الاهتمام بعلم الأحياء العصبي، أي بالدماغ البشريّ، هذا الأخير هو أشدُّ الكائنات الحيّة تعقيداً في العالم، لكن بالرغم من ذلك فإن الطبيعة ليست مجرَّد مادة للمعرفة، إنها الكلّ (الشامل)، ونحن ككائنات إنسانيّة نُشكِّل جزءاً من هذا الكلّ، إننا إذن ثمرة لتطوُّر حياة الطبيعة التي تتموضع كأصلٍ لنا وتحملنا كمجدٍ لها، وقد أوجدتنا كنتيجة لعمليّة داخلية (نحن أبناؤُها وبناتها) ولذلك، ومن غير مجازية، قامت الأخلاق في مبدأها الأوّل المطلق والكوني على تأكيد الحياة بشكلٍ عام والحياة الإنسانية كأمجد ما فيها، لأن ذلك هو شرط الإمكانية المُطلقة والكونية لكلّ ما تبقى، أي لإمكانية الحضارة، السعادة، العلم، التكنولوجيا وحتى الدين، إذ يستحيل أن يستمر إجراءٌ ما أو مؤسّسةٌ ما إذا ماتت الإنسانيّة.

لقد تمرَّدت أمنا الطبيعة- بصيغة مجازيّة وحقيقيّة الآن- وها هي تتربَّص على شاكلة «كش ملك» في الشطرنج بابنتها الإنسانيّة، مستخدمة عنصراً بسيطاً في الطبيعة (الفيروس جزء من الطبيعة، ويتشارك في هذه الحقيقة مع الإنسان). إنه حدث يجعل الحداثة في موضع مساءلة، ويفعل ذلك من خلال «الفيروس» الذي هو كائن حي أصغر بكثير من البكتيريا، ومن الخلية، وأبسط إلى ما لا نهاية من الكائن الإنسانيّ الذي يمتلك مليارات الخلايا ذات الوظائف المختلفة والمُعقَّدة (تصل للملايين).

هي الطبيعة إذن مَنْ تتحدَّانا اليوم، ولسان حالها يقول: إما أن تحترمني أو أبيدك!!، وأمّا الحدث فإنه يعرض نفسه كعلامة من علامات نهاية الحداثة، وكإعلانٍ عن بزوغ عصر جديد في العالم يخلف هذه الحضارة الحديثة المُتعجرفة التي أصبحت حضارة انتحارية، وكما نبّه فالتر بنيامين، فإنه كان يتعيَّن علينا أن نستخدم الفرامل وليس دواسة السرعة، حتى نوقف المسير نحو الهاوية.

يتعلَّق الأمر إذن بمحاولة فهم للوباء الحالي كما لو كان بوميرانغ[2] رمته الحداثة من قبل في وجه الطبيعة (طفرات الجراثيم المُسبِّبة للأمراض هي تأثير غير مقصود أنتجته أبحاث علوم الطب وصناعة الأدوية)، وبدأ يرجع ضدها على شكل فيروس ينطلق من المختبرات أو يولد نتيجة التكنولوجيا العلاجية.

إن هذه القراءة تحاول التنبيه إلى أن هذا الحدث الذي لم نشهده من قبل بطريقته المعولمة التي نعايشها الآن، هو شيء يتجاوز فكرة التعميم السياسيّ لحالة الطوارئ (على النحو الذي اقترحه ج.أغامبين)، أو اختزاله في ضرورة تجاوز الرأسمالية (كما هو موقف سلافوي جيجيك)، والاكتفاء بالمطالبة بإظهار فشل نيوليبرالية الدولة المختزلة التي تترك صحة الشعب في يد السوق والرأسمال الخاص، وغير ذلك من الآراء المُهمّة. إننا نعتقد أننا نشهد لأوّل مرّة في تاريخ الكون والإنسانيّة أعراض الإنهاك الشديد على الحداثة باعتبارها مرحلة أخيرة من عصر الأنثروبوسين، وهو ما يسنح لنا بإلقاء إطلالة على عصرٍ عالميّ جديد، هو عصر الحداثة العابرة، والذي عرضنا لبعض خصائصه في مقالاتٍ وكُتبٍ أخرى، حيث يتحتَّم على الإنسانية أن تتعلَّم من أخطاء الحداثة لولوج عصر جديد للعالم، يفترض علينا خلالها أن نستفيد من ثقافة الموت (necro-culture) التي سادت خلال القرون الخمسة الأخيرة، لنؤكّد قبل كلّ شيء على أولوية الحياة على الرأسمال والكولونيالية والباترياركية، وباقي التحديات المُدمِّرة للشروط الكونية لإعادة إنتاج الحياة على الأرض، وهذا تحدٍّ يتطلّب نفَساً طويلاً لتحقيقه خلال القرن الحادي والعشرين الذي بدأناه للتو.

إننا في غمرة هذا الصمت الذي يُطبق على عزلتنا التي طالبتنا بها الحكومات كي لا تصيبنا عدوى علامة القيامة، في أمسّ الحاجة لأخذ وقتٍ كافٍ للتفكير في مصير الإنسانيّة مستقبلاً.

■ **إنريكي دوسيل □ ترجمة: البشير عبدالسلام**

هوامش:

1 - حسب فرضية غايا Gaya فإن أي نشاط بشريّ يؤثّر في البيئة في أي مكان من الكرة الأرضية يولّد ردّة فعل تلقائيّة معاكسة في المنظومة البيئيّة تهدف إلى إعادة التوازن.

2 - لعبة على شكل مثلث يتمُّ إطلاقها في الهواء لترجع في حركة تتطلّب تمرينات، وقد كانت تُستخدَم في الصيد أيضاً.

العُزلة الاجتماعيّة..

وجهٌ آخر للموت

ربَّما كان الوقت أحد أخطر التحدّيات التي تعترض سبيل العالم في مواجهة جائحة كورونا، لما يفرضه من عبءٍ مزدوج على المواطنين والحكومات في ظلّ التدابير القاسية التي تتَّبعها أغلب دول العالم أملاً في الحدِّ من أعداد الوفيات والمصابين. ربَّما كان هذا هو الدافع خلف الدعوات التي تعالت مؤخَّراً لوقف هذه الإجراءات الاحترازية، مثل حظر التجوال والتباعد الاجتماعيّ، وغيرها من الإجراءات التي تعيق مظاهر الحياة اليومية، الأمر الذي صار يطرح تساؤلاً حرجاً، ألا وهو: هل يتوجَّب علينا حماية أنفسنا من الفيروس المميت مهما كلفنا الأمر، أم أن العدوى ستصبح، عمّا قريب، جزءاً لا يتجزَّأ من الخطر اليومي الذي يُهدِّد الحياة؟

أصبح جليّاً للعيان أن الحياة لن تعود، دفعةً واحدة، لما كانت عليه قبل كورونا، ممّا سيضطرنا إلى الاستغناء عن العديد من مظاهر الرفاهية في حياتنا السابقة، ولو بصورةٍ مؤقّتة، كإقامة الحفلات الموسيقيّة والمهرجانات أو القيام برحلاتٍ طويلة.. سيقتصر طموحنا البشريّ في الوقت الراهن على محاولة استعادة بديهيات الحياة

معضلة باتت تترعرع إلى جوار ذلك الفيروس القاتل، فكلّما جرى تمديد إجراءات احتواء الأزمة، اتّسعت هوة الصِّراع الأخلاقي وتولّدت المخاطر التي لا تقلّ ضراوة في فتكها بحياة الآخرين. تلجأ الحكومة الألمانيّة وأغلب حكومات دول العالم إلى تطبيق إجراءات التباعد الاجتماعيّ وحظر التجوُّل لتقليص عدد الإصابات اليومية الجديدة بفيروس كورونا. فلا يزال من غير المؤكَّد في الوقت الراهن متى سيتم تخفيف تلك التدابير وبأي كيفية؟ خاصّةً وأن منحنى الإصابات والوفيات لا يزال متصاعداً في القارة الأوروبية، ومن ثمَّ قرَّرت الحكومة الفيدرالية في ألمانيا أن يظلّ حظر التجوال ساري المفعول حتى بعد عطلة عيد الفصح.

على الجانب الآخر، تسبَّبت هذه الإجراءات الاحترازية في خسائر ليست هيّنة، حيث تَقدَّم مئات الآلاف من أصحاب الأعمال التجاريّة الصغيرة والفئات المُتضرِّرة مادياً، جرَّاء فرض حظر التجوُّل، بطلب الحصول على مساعدات حكوميّة، إذ لم يَسبِق تقليص ساعات العمل، بهذا الشكل، لعددٍ كبيرٍ من الشركات والإشغالات العامّة مثلما حدث خلال الأسابيع القليلة الماضية. كذلك تتسبَّب تدابير الاحتواء المُتبعة في الإضرار المُباشر بالصِّحة النفسيّة ونوعية الحياة لكثيرٍ من المواطنين، إذ تسوق العديد من الدراسات الوبائية أدلةً على أن الأزمة الاقتصاديّة التي شهدها العالم في عام 2008 فاقمت من معدَّلات الانتحار والمشاكل النفسيّة لدى بعض الفئات السكّانية. كذلك يمكن أن يكون للحجر الصحي تأثيرٌ سلبيٌّ على الصِّحة العقليّة للأفراد، فقد أظهر استطلاع إلكترونيّ حديث أجرته جامعة «إرفورت» أن الشباب في ألمانيا يعانون بالفعل من أعراض إجهادٍ نفسيٍّ حادّ، فضلاً عن إصابة أكثر من ثلثي المواطنين الألمان بالقلق والتوتر الشديدين من جائحة الفيروس التاجي القاتل.

والواقع أن الأمور تسير بالفعل على نحوٍ أكثر سوءاً مع الأشخاص الذين يعيشون، بالفعل، تحت وطأة ظروف حياتيّة صعبة من ذوي الدخول المنخفضة أو ممَنْ يعانون العنف الأُسري. وقد يكون الأمر أشدّ خطورةً بالنسبة لبعض الأطفال، إذ تشكِّل العُزلة المنزلية عنصر تهديد مباشر لحياتهم. كما أطلق ما يربو على 100 باحث رسائل تحذيرية مفتوحة للمواطنين تشير إلى أن «مقدِّمي خدمات رعاية الشباب حالياً ليست لديهم خيارات كافية لحماية المُراهقين من مشاعر الإهمال، أو سوء المعاملة، أو الإساءة».

ينبغي تعديل المسار في لحظة ما

كلما طال أمد هذه الإجراءات، اتّسعت هوة التساؤل.. ففي ظلّ ما تخلقه الإجراءات الحالية من مشكلاتٍ نفسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة ملموسة، هل يمكن محاربة فيروس كورونا باستدامة هذه القيود على حياة المواطنين خلال الأشهر القادمة لحمايتهم من الموت، أم أننا سنضطر في لحظةٍ ما لتغيير هذه الإجراءات؟

في هذا السياق أصدر «مجلس الأخلاقيات الألماني/ Der Deutsche Ethikrat» بياناً يحث الحكومة الاتحادية على ضرورة المُوازنة بين حماية الحياة من ناحيةٍ، والحرّيات من ناحيةٍ أخرى، فيما اعتبر مجلس مستشاري الحكومة الألمانية أن «إجراءات الحماية الضروريّة لحياة البشر لا يمكن تطبيقها بصورةٍ مطلقة، كما لا ينبغي أن تخضع كافة حقوق المُشاركة الاجتماعيّة لإجراءات الحماية المُتبعة. وعلى الجميع تَقبُّل



المخاطر التي تفرضها الحياة العامّة».

يقول فرانك ديتريش، أستاذ الفلسفة بجامعة هاينريش هاين لـ«مركز الإعلام العلميّ الألمانيّ»: «يواجه المواطنون، بصورةٍ يومية، مواقف تهدِّد حيواتهم. ومع ذلك، لا تحاول الدول حمايتهم منها بأي ثمن. وأفضل مثال على ذلك، حركة المرور التي لا تهدأ في المدن الألمانيّة، إذ يقدَّر ضحايا حوادث الطرق بنحو أكثر من 3000 شخص سنوياً. ومع ذلك لم تبدِ الدولة استعدادها لفرض قيود جذرية على حرّية الحركة المرورية، لما يترتَّب على ذلك من ضررٍ اقتصاديّ بالغ». هكذا تتجلَّى أهمّية الحركة الشخصيّة الخاصّة بالأفراد أيضاً، فربَّما تصل رغبة البعض في فك حصار التباعد الاجتماعيّ ما يتجاوز بكثير أهمِّية الحماية غير المشروطة ضد الفيروس المميت.

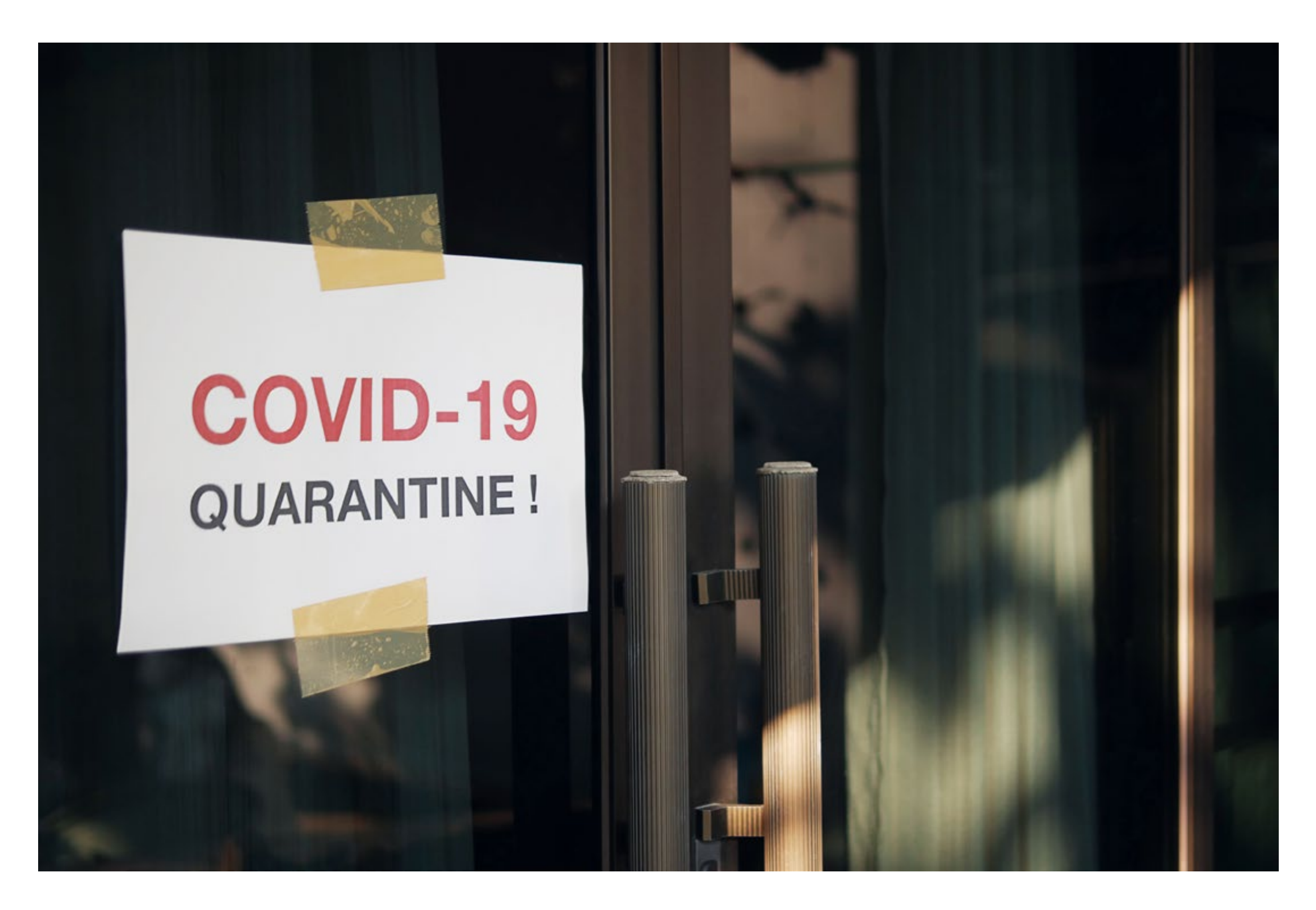
هناك أيضاً أمرٌ بالغ الأهمِّية، وهو صعوبة الجزم إذا ما كانت الإجراءات المُتعلِّقة بحظر التجوُّل والتباعد الاجتماعيّ هي الأجدر على الحدِّ من تداعيات الأزمة بغض النظر عن الخسائر التي تترتَّب عليها. يقول «بيتر دابروك»، عضو في مجلس الأخلاقيات الألمانيّ: «إن الضرورة تفرض علينا، حتى الآن، اتباع هذه الإجراءات. ولكن، كلّما مرَّ الوقت، توجَّب الوصول سريعاً لإجراءات بديلة لحماية التجمُّعات من خطر انتشار الفيروس، مع الإبقاء على الحدِّ الأدنى من الحرّيات المدنية للأفراد بهدف الحفاظ على حالتهم النفسيّة المُتأثرة جرَّاء العزل وتدهور أوضاعهم الاقتصاديّة».

تابع «دابروك» قوله: «ستبقى الإجراءات التي اتخذتها الحكومة الفيدراليّة وحكومات الولايات سارية حتى 19 أبريل/نيسان لمنع النظام الصّحيّ من الانهيار وحماية أكبر عدد ممكن من الأرواح من الفيروس التاجي الجديد. لكننا ندعو السياسيين إلى تبنّي استراتيجيّة مزدوجة، والاستعداد فعلياً لخلق هذا التحوُّل في مسار إدارة الأزمة، تمهيداً لإنهاء إجراءات الحظر فيما بعد».

في ذات السياق تقول «كريستيان ووبين»، رئيسة مجلس الأخلاقيات الأوروبيّ، وهو الهيئة الاستشاريّة للمفوضيّة الأوروبيّة: «الوضع الاجتماعيّ والسياسيّ الحالي في العالم يمكن مقاربته بما يشبه حالة الطوارئ داخل الجسم البشريّ. فإذا تعرَّض جسم الإنسان إلى صدمة جرَّاء توقُّف أحد أعضائه عن العمل، سيلجأ إلى تحفيز كافة الأعضاء الأخرى للإبقاء على عمل الوظائف الأساسيّة في الجسم، حتى وأن تعرَّضت أشياء أخرى في الجسم للإهمال من أجل الحفاظ على الحياة، وهو التشبيه الأقرب لما تقوم به حالياً أغلب الدول لمواجهة هذه الجائحة»، فيما لفتت «ووبين» إلى نقطة مهمّة للغاية، وهي، احتياج الأشخاص الذين يعانون من الحظر إلى دافع يجعلهم يستطيعون مواصلة هذه المعاناة. فمن الضروري أن تلوح في الأفق «حلول بديلة» عِوضاً عن هذه التدابير القاسية.

أي الدول أمكنها تقديم حلول مغايرة؟

تتوجَّه أنظار العالم قاطبة، هذه الأيام، إلى البحث عن حلٍّ مغاير. ولكن، تبدو الأوضاع هنا وهناك متشابهة ولا مجال للمُقامرة بأفعالٍ غير محسوبة النتائج. فعلى سبيل المثال، تسعى إيطاليا، فحسب، إلى الإبقاء على قيد الحياة، مع إيقاف عجلة الاقتصاد- مؤقتاً- وفقاً لموافقة الغالبية العُظمى من السكّان، الذين اضطروا إلى البقاء في المنزل لعدّة أسابيع، خشية الموت الجماعي. بينما اتّبعت بريطانيا العُظمى في البداية نهجاً مغايراً



تماماً، ما سُمي بـ«مناعة القطيع»، حيث لم تفرض السُلطات أي قيود على الحياة الاجتماعيّة، ما سمح بانتشار الفيروس بسهولة بين جموع المواطنين، كي يكتسبوا حصانةً سريعة ضد الفيروس. ولكن في ضوء ارتفاع أعداد الوفيات التي قاربت مئات الآلاف، اضطرَّت الحكومة البريطانيّة أن تتبنّى نهجاً مشابهاً لما يتبعه أغلب دول العالم من حظر اجتماعيّ.

أمّا السويد، فلم تفرض، في البداية، أي قيود على الحياة العامّة وأبقت على النمط المُعتاد للحياة اليومية في ظل وجود فيروس كورونا، لم يتم إغلاق المدارس أو الجامعات أو مراكز الرعاية النهارية، وكذلك المطاعم والمحلّات التجاريّة. يقول «غيرت هيلغيسون»، أستاذ في مركز ستوكهولم لأخلاقيّات الصِّحة: «تم تقييم التبعات الناجمة عن فرض قيود على أوجه الحياة في البلاد، وما يترتَّب على ذلك من ازدياد لحالات الانتحار والعنف المنزلي، ومن ثَمَّ، وضعنا ذلك في الاعتبار كجزءٍ أساسيّ ضمن استراتيجيّة التعامل مع أزمة كورونا». وتابع «هيلغيسون» قوله: «لدينا قناعة أنه من الأفضل تمكين المواطنين من مواصلة حياتهم اليوميّة، فالإنسان كائن اجتماعيّ بطبعه، وهناك استحالة في الإبقاء على إجراءات التباعد الاجتماعيّ على المدى الطويل. ولكن على أي حال، ربَّما اضطررنا لفرض مزيد من القيود حال تفاقمت الأوضاع».

علينا إيجاد استراتيجيّة للخروج من الدائرة المفرغة

عند النظر بصورة أكثر شمولية للعالم بأسره، يبدو أنه ليس هناك استراتيجيّة واحدة صحيحة متفق عليها للتعامل مع أزمة فيروس كورونا، خاصّة وأن الظروف التي تفرضها مقتضيات عودة الاقتصاد وما يترتَّب على ذلك من انتشار للوباء، تفرض أيضاً ضرورة التفكير في سبيلٍ آمن لإنهاء هذا الحظر، الأمر الذي يتطلَّب تشجيع المواطنين على مناقشة الأمر، بل وخلق نقاش مجتمعيّ موسَّع حول كيفية عودة الحياة إلى طبيعتها. كذلك يجب على كافة المُتخصّصين التفكير في ذلك، ليس فقط الأطباء، ولكن أيضاً علماء الاجتماع والاقتصاديّين وعلماء النفس والأخصائيّين الاجتماعيّين والفلاسفة سعياً لإيجاد مخرج «منطقي» وليس «اضطرارياً» يصعُب استدامته في حال لم تنتهِ الأزمة سريعاً. ففي النهاية تبدو جميع القرارات ليست كافية، إذ ينبغي التنسيق المشترك ما بين الباحثين والخبراء، وكذلك السياسيّين قبيل وضع استراتيجيّات جديدة للتعامل مع الأزمة.

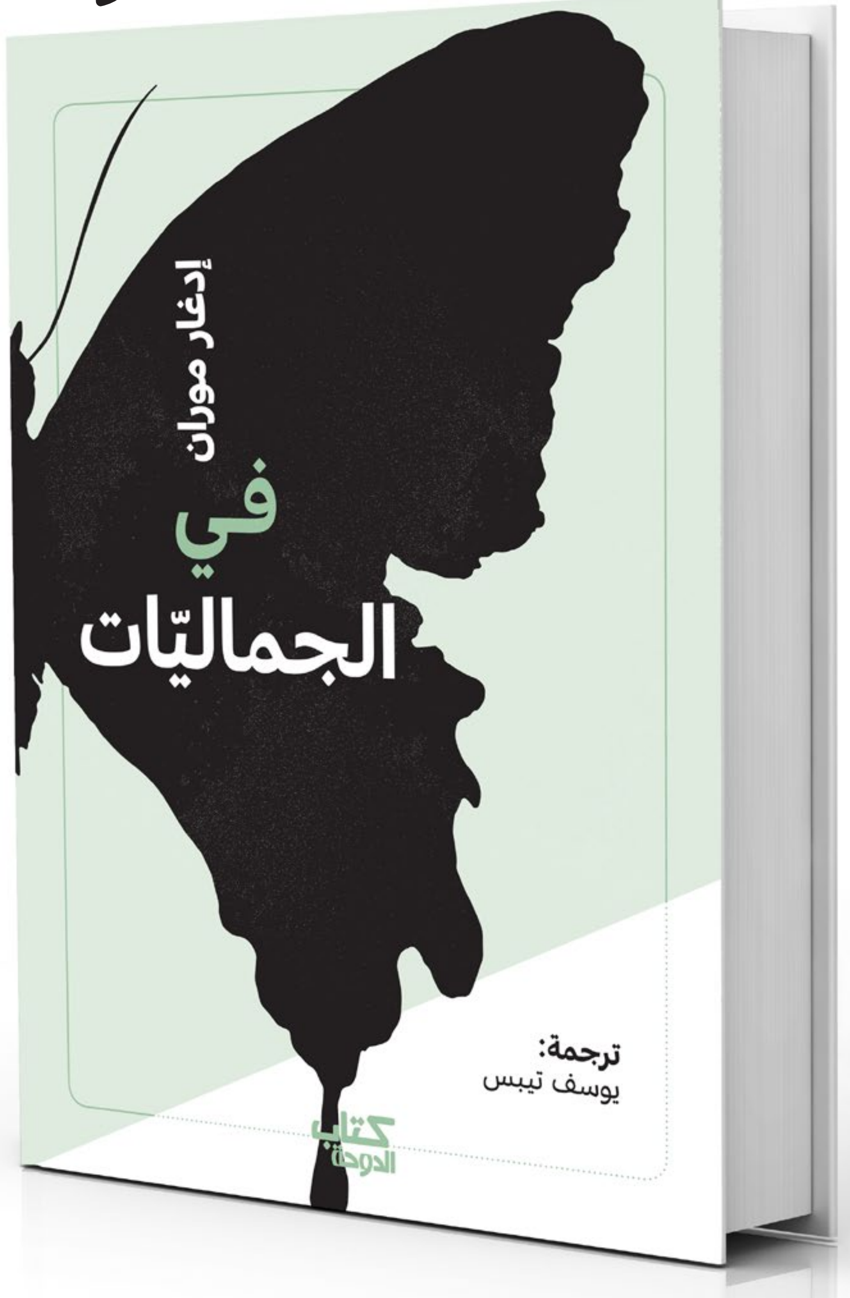
من الضروري أيضاً تشكيل لجان استشارية تقدِّم المشورة للحكومات، للعمل بشكلٍ ثنائي على المستوى التنفيذي، فلابد أن تعكف كلّ دولة على تقييم وضعها الراهن، واضعةً في الاعتبار كافة أشكال المخاطر، سواء الطبيّة، أو الاجتماعيّة، أو الاقتصاديّة. وبناءً على هذا التقييم البانورامي، يتمُّ وضع أكثر من خطة للتصدّي للفيروس داخل الدولة الواحدة بحسب التقديرات الخاصّة بـ«بؤر الإصابة» الأعلى والأقلّ خطورة. مثلاً، يمكن السماح بعودة مظاهر الحياة العامّة، بشكل تدريجي، في المناطق التي تسجل إصابات منخفضة. يُمكن، في البدايةً، استئناف الدراسة بالمدارس والجامعات، يليها فيما بعد استئناف العمل بالمتاجر والمطاعم، وذلك بالتوازي مع مراقبة حثيثة لمردود هذه الإجراءات على معدَّل الإصابات.

لقد أصبح جليّاً للعيان أن الحياة لن تعود، دفعةً واحدة، لما كانت عليه قبل كورونا، ممّا سيضطرنا إلى الاستغناء عن العديد من مظاهر الرفاهية في حياتنا السابقة، ولو بصورةٍ مؤقَّتة، كإقامة الحفلات الموسيقيّة والمهرجانات أو القيام برحلاتٍ طويلة.. سيقتصر طموحنا البشريّ في الوقت الراهن على محاولة استعادة بديهيات الحياة على نحوٍ تدريجيّ.

■ **بينتا لوبان وليندا فيشر □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر: موقع «Die Zeit/ دي تسايت» الألماني 2020/4/5.

كتاب الدوحة


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب
الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


UNE CERTAINE
IDÉE DE
L'EUROPE

إدغار موران:

علينا أنْ نتعوَّد على العيشِ باللايقين

حتى وهو في معزله الصِّحيّ ببيته بمدينة مونبلييه، يبقى الفيلسوف إدغار موران وفيّاً لنظرته الشموليّة للمجتمع. إنّ هذه الأزمة الوبائيّة، حسب تصريحه لنا، يجب أن نتعلَّم منها كيف نفهم العِلمَ بشكلٍ أفضل، وأن نعيشَ باللايقين، وأن نستعيدَ شكلاً من الأنسنة.

يجب أن يذكِّرنا هذا الفيروس بأن اللايقين يبقى العنصر الذي لا يمكن التغلُّب عليه في حالنا كبشر. كلّ التأمينات الاجتماعيّة التي يمكن أن نكتتبها، ليس بوسعها أن تضمن لنا عدم الإصابة بالمرض

ألقت جائحة الفيروس التاجيّ فجأة بالعِلم في قلب المجتمع. فهل سيخرج هذا الأخير مختلفاً من هذه الأزمة؟

- ما يثيرني هو أن قسماً واسعاً من الجمهور كان يعتبر العِلم سجلاً للحقائق القطعيّة واليقينيات غير القابلة للدحض. فقد كان الجميع مطمئناً وهو يرى الرئيس (الفرنسي) وقد أحاط نفسه بمجلس علمي. لكن ما الذي حصل؟ لقد انتبهنا بعد برهة إلى أن هؤلاء العُلماء يدافعون عن وجهات نظر متباعِدة جدّاً، بل أحياناً متناقِضة. سواء تعلَّق الأمر بالإجراءات الواجب اتخاذها، وبالعلاجات الجديدة المُحتمَلة للتعاطي مع حالة الطوارئ، ونجاعة هذا الدواء أو ذاك، والمدة الزمنيّة التي تستغرقها التجارُب العلاجيّة التي سيقع اعتمادها... كلّ هذه القضايا الخلافية تزرع الريبة في أذهان المواطنين.

هل تقصدون بأنه من المُحتمَل أن يفقد الجمهور الثقة في العِلم؟

- أبداً، إذا فهم (الجمهور) بأن العلوم تحيا وتتطوَّر بالجدل. فالنقاشات حول الكلوروكين، على سبيل المثال، سمحت لنا بالتساؤل حول الاختيار ما بين الاستعجال والاحتياط. لقد شهد الحقل العِلميّ فيما سبق خلافات حادة عند ظهور «السيدا» في الثمانينيات. والحال أن ما أَوضحه لنا فلاسفة العلوم، هو أن القضايا الخلافية بالذات مسألة لا محيد عنها في البحث، وأن هذا الأخير يحتاج إلى هذه القضايا الخلافية ليتطوَّر.

مع كامل الأسف، قليلون هم العلماء الذين قرأوا (أعمال) كارل بوبر، الذي برهن على أن النظريّة العلميّة لا تستحق هذه الصفة إلّا إذا كانت قابلة للدحض، وغاستون باشلار، الذي طرح قضيّة المعرفة المُركَّبة، وكذلك توماس كون، الذي بيَّن أن تاريخ العلوم عبارة عن سيرورة متقطِّعة. كثير من العلماء يجهلون عطاءات هؤلاء الإبستمولوجيين الكبار ويواصلون عملهم بمنظورٍ وثوقي.

هل ستكون الأزمة الحالية من النوع الذي يغيِّر هذه النظرة إلى العِلم؟

- ليس بوسعي التكهن بهذا الأمر، لكنني أتمنى أن تساهم (الأزمة) في إبراز أن العِلم مسألة أكثر تركيباً ممّا نودُّ اعتقاده، سواء كنا في جهة مَنْ يتصوَّرونه كسجلٍ لليقينيات، أو مَنْ لا يرون في العلماء سوى مجموعة من الدّجالين (على غرار ديافواروس في مسرحية المريض المتوهم لموليير) يناقضون

أنفسهم بشكلٍ دائم.
إن العِلم معطًى بشريّ، مثله مثل الديموقراطية يستند إلى الجدل الفكريّ، هذا مع العلم بأن طرق التحقُّق أكثر صرامة. ولكن مع ذلك فإن النظريّات الكبرى المقبولة تنحو نحو اليقينية، ودائماً ما وجد كبار المُجدِّدين صعوبةً في الحصول على اعتراف باكتشافاتهم. إن الفترة التي نعيشها اليوم يمكن أن تكون الوقت الأنسب لتوعية المواطنين، والباحثين أنفسهم، بالحاجة إلى إدراك أن النظريّات العلميّة ليست مطلقة، بل قابلة للتحلل طبيعياً.

بالمقارنة بين الكارثة الصِّحيّة وحالة العزل الصِّحيّ غير المسبوقة التي نعيشها حالياً، أي الوضعيتين هي الأكثر تأثيراً؟

- لا مجال لإقامة تراتبية بين الوضعيتين ما دام أن هناك تعاقباً كرونولوجياً بينهما، يفضي إلى أزمة يمكن أن نقول إنها حضاريّة، لأنها تفرض علينا أن نغيِّر سلوكاتنا، كما أنها تغيِّر حياتنا على المستوى المحلّي، كما على المستوى الكوني. إن هذا كلّه مجموع مُركَّب. وإذا شئنا التعرُّض لها من وجهة نظر فلسفيّة، يجب أن نحاول الربط بين كلّ هذه الأزمات وأن نفكر قبل كلّ شيء في اللايقين الذي هو الخاصيّة الأساسيّة المشتركة بينها.
والمُهمّ جدّاً في أزمة الفيروس التاجي، أنه ليس لدينا لحدّ الآن أدنى يقين حتى حول أصل الفيروس، ولا حول أشكاله، ولا حول الفئات السكّانية التي يُهدِّدها، ودرجات خطورته... فنحن نجتاز مستوى عالياً من اللايقين حول كلّ تبعات الوباء في جميع المجالات، الاجتماعيّة والاقتصاديّة...

بأي معنى تشكّل هذه اللايقينيات، من وجهة نظركم، الرابط بين كلّ هذه الأزمات؟

- لأنه صار علينا أن نتعوَّد على تقبُّلها والعيش معها، علماً أن حضارتنا غرست فينا الحاجة إلى يقينيات لا تفتأ تتزايد حول المستقبل، وهي غالباً ما تكون وهمية، وأحياناً تافهة (حدث هذا) عندما وصفوا لنا بدقة ما سيقع لنا سنة 2025. يجب أن يذكِّرنا هذا الفيروس بأن اللايقين يبقى العنصر الذي لا يمكن التغلُّب عليه في حالنا كبشر. كلّ التأمينات الاجتماعيّة التي يمكننا أن نكتتبها، ليس بوسعها أن تضمن لنا عدم الإصابة بالمرض أو أن نتمتع بالسعادة في بيوتنا! نحن نسعى إلى إحاطة أنفسنا بأقصى ما يمكن من اليقينيات، لكن الحياة هي إبحار في محيط من الشكوك، تتخله جزر وأرخبيلات من اليقين التي نتزوَّد منها (لمواصلة الإبحار).

أهذه هي فلسفتكم في الحياة؟

- إنها بالأحرى حصيلة تجربتي. لقد عاينت في حياتي عدداً من الأحداث غير المُتوقَّعة بدءاً من المقاومة السوفياتيّة سنوات الثلاثينيات إلى انهيار الاتحاد السوفياتيّ، لكي نكتفي فقط بهذين الحدثين اللذين كانا غير متوقَّعين قبل حدوثهما- إلى درجة أن هذا الأمر أصبح جزءاً من كينونتي. أنا لا أعيش في قلقٍ دائم، ولكني أتوقَّع حصول أحداث كارثيّة بدرجةٍ ما. لا أقصد أنني توقَّعت حدوث الوباء الحالي. ولكني أقصد بأنه منذ سنوات، ومع تدهور محيطنا الحيويّ، كان علينا أن نستعدَّ للكوارث. وفعلاً هذا جزء من فلسفتي «توقّع ما ليس متوقَّعاً».
وفضلاً عن هذا فإنني منشغل بمصير العالم منذ أن استوعبت- أثناء قراءتي (لأعمال) هيدغر سنة 1960 - بأننا نعيش عصراً كونياً، ثم بعد سنة 2000 عندما استوعبت أن العولمة يمكنها أن تفضي إلى مزايا بنفس قدر ما تفضي إليه من رزايا. وألاحظ أيضاً تسارعاً مفرطاً للنمو التكنو - اقتصاديّ يُحرِّكه تهافت على الربح مدعوم من قِبَل سياسة نيوليبرالية مُعَمَّمة أصبحت هدَّامة وتفضي إلى أزمات من كل الأصناف... منذ تلك اللحظة أصبحت مستعداً فكريّاً لمواجهة ما هو غير مُنتظَر، والتصدِّي للتقلُّبات.

حتى نبقى في فرنسا، كيف تُقيِّمون تدبير الوباء من طرف السُّلطات العموميّة؟

- يؤسفني أنه تمَّ إنكار بعض الاحتياجات، مثل استعمال القناع الطبيّ، فقط... للتستر على عدم توفره! كما قِيل أيضاً إن الاختبارات الطبيّة لا تفيد في شيء لإخفاء حقيقة عدم توفرها لدينا أيضاً. سيكون من الطبيعي الإقرار بأن أخطاءً قد ارتُكبت، وأننا سنقوم بتصحيحها. فالمسؤوليّة تقترن بالإقرار بالأخطاء. ومع ذلك فقد لاحظت بأنه منذ أوّل خطاب للأزمة لم يكتفِ الرئيس ماكرون بالحديث عن المقاولات، بل تحدَّث كذلك عن الأُجراء والعُمَّال.

ليس بوسعنا الحديث عن صحوة التضامن الإنسانيّ أو الكونيّ، علماً أننا ككائنات بشريّة في مختلف الأقطار كنا نواجه نفس المشاكل أمام تدهور البيئة أو الاستهتار الاقتصادي. واليوم، ونحن في حالة عزلٍ صحيّ من نيجيريا إلى نيوزيلاندا، يجب أن ندرك أن مصائرنا مرتبطة





وهذا أوّل تحوُّل. ونتمنى أن يتحرَّر في نهاية الأمر من عالم المال: والأكثر من ذلك أنه أثار إمكانية تغيير النموذج التنموي.

هل نسير إذن نحو تغيير اقتصاديّ؟

- إن نظامنا القائم على التنافسية والربح يفضي في الغالب إلى تأثيرات وخيمة على ظروف العمل. فالاعتماد المُكثف على العمل عن بعد الذي فرضه العزل الصِّحيّ من شأنه أن يساهم في تغيير طريقة اشتغال المقاولات التي لا زالت شديدة التراتبية، أو استبدادية. كما أن الأزمة الحالية من شأنها أن تُسرِّع العودة إلى الإنتاج المحلّي والتخلّي عن الصناعات التي تنتج مواد غير قابلة لإعادة الاستعمال. وتعيد فرص الشغل للحرفيين، وفي ذات الوقت لتجارة القرب. ففي هذه الفترة التي ضعفت فيها النقابات العُمَّاليّة، فإن هذه المبادرات الجماعيّة هي التي بمقدورها أن تضغط لتغيير ظروف العمل.

هل نحن بصدد تحوُّل سياسيّ تتغيَّر فيه العلاقات بين الفرد والجماعة؟

- لقد كانت المصلحة الفرديّة تهيمن على كلّ شيء، وها هي المُبادرات التضامنية تنهض من جديد. لننظر إلى مجال المستشفيات، لقد كان هذا القطاع في حالة من التصدُّع والاستياء العميقين، ولكنه أظهر أمام تدفُّق المرضى تضامناً منقطع النظير. وقد استوعب الناس ذلك جيّداً، حتى وهم في عزلٍ صحيّ، بالتصفيق كلّ مساء لكلّ هؤلاء الأشخاص الذين يتفانون في خدمتهم. وهذا يُعدُّ من دون أدنى شكّ لحظة تقدُّم، على الأقلّ على المستوى الوطنيّ.

لكن بكلّ أسف ليس بوسعنا الحديث عن صحوة التضامن الإنسانيّ أو الكونيّ، علماً أننا ككائنات بشريّة في مختلف الأقطار كنا نواجه نفس المشاكل أمام تدهور البيئة أو الاستهتار الاقتصادي. واليوم، ونحن في حالة عزل صحيّ من نيجيريا إلى نيوزيلاندا، يجب أن ندرك أن مصائرنا مرتبطة، شئنا ذلك أم أبيناه. وهذه هي اللحظة المناسبة لبعث الحيويّة في إنسانيتنا، فما دمنا لا ننظر إلى البشريّة كجماعة ذات مصير مشترك فلا يمكننا أن ندفع الحكومات في اتجاه منحى التجديد.

ماذا يمكن أن نستفيد منكم كفيلسوف لكي نقضي هذه الفترة الطويلة من العزل الصِّحيّ؟

- فعلاً، بالنسبة للكثيرين منّا- نحن الذين نقضي معظم الوقت خارج بيوتنا- هذا العزل الصِّحيّ المُباغت يمكن أن يشكِّل إزعاجاً لايحتمل. أعتقد أن هذه يمكن أن تكون مناسبة للتدبُّر، ولمراجعة الأمور التافهة، والتي لا فائدة منها في حياتنا. يجب أن لا يُفهَم من كلامي أن الحكمة تقتضي أن يبقى المرء حبيس غرفته طيلة حياته. أنا أقصد أن يعيد المرء التفكير في طريقة استهلاكه وفي تغذيته. لعلّها فرصة مناسبة للتخلص من كلّ هذه الثقافة الاصطناعيّة التي نعرف عيوبها، إنه الوقت الملائم للتخلص من الإدمان. وهي مناسبة سانحة لكي ندرك هذه الحقائق الإنسانيّة التي نعرفها جميعاً، والتي توارت في لا وعينا، ألا وهي الحبّ والصداقة والتلاحم والتضامن، وهي التي تمنح للحياةِ معنى.

■ **حوار: فرانسيس لوكونت □ ترجمة: عبداللطيف القرشي**

المصدر: صحيفة المعهد الوطني للبحث العلمي (CNRS)، تاريخ 6 أبريل 2020.

إدغار موران:

العولمة تشابك يفتقد للتضامن

في هذا الحوار يُحلّل إدغار موران أزمة الصِّحة العالميّة الراهنة، ويشرح، كيف أن «الحجر الصِّحيّ العام يمكن أن يكون مفيداً للتخلّص من السموم العالقة بأسلوب حياتنا المعاصِر».



ما هو الدرس الرئيسيّ الذي يجب تعلّمه في هذه المرحلة من جائحة فيروس كورونا؟

- تبيّن لنا هذه الأزمة أن العولمة مجرَّد تشابك يخلو من كلّ تضامن. لقد أنتجت حركة العولمة بالتأكيد وحدة تقنية واقتصاديّة للكوكب، لكنها لم تعزّز التفاهم بين الشعوب. منذ بداية العولمة في التسعينيات، اشتعلت الحروب وتفاقمت الأزمات المالية. المخاطر الكونية- البيئة والأسلحة النووية والاقتصاد غير المنظّم- جعلت الشعوب أمام مصير مشترك، لكن البشر لم يدركوا ذلك بعد. اليوم وضعنا الفيروس على الفور وبشكلٍ مأساوي أمام هذا المصير المشترك. فهل استوعبنا الدرس أخيراً؟ بسبب فقدان التضامن الدوليّ وغياب الهيئات المشتركة التي تسمح باتخاذ تدابير على نطاق الجائحة، نرى اليوم هذا الانغلاق الأناني للدول على نفسها.

تحدّث الرئيس الفرنسي ماكرون في خطابه عن خطر «الانطواء القومي»...

- لأوّل مرّة، هذا خطاب رئيس حقيقيّ. لم يكن الأمر يتعلّق بالاقتصاد والأعمال فحسب، بل أيضاً بمصير جميع الفرنسيين، المرضى والعاملين في المستشفيات، والعُمَّال الذين أجبروا على البطالة الجزئيّة. إن تلميحه إلى ضرورة تغيير نموذج التنمية بداية لمرحلة جديدة. ومع ذلك، مقابلة الانطواء القوميّ بالانطواء الأوروبيّ ليس القرار المناسب، لأن أوروبا غير قادرة على التوحد في هذا الشأن. ما نشهده هو بداية تشكُّل تضامن دوليّ كان قد بدأه أطباء وباحثون من جميع القارات.

ما هي التغييرات التي يجب إدخالها برأيك؟

- يبيّن لنا فيروس كورونا بوضوح أن البشريّة جمعاء يجب أن تبحث عن مسار جديد يقطع مع المذهب الليبرالي الجديد من أجل مشروع سياسيّ واجتماعيّ وبيئيّ جديد. مهمّته حماية المسار الجديد وتطوير الخدمات العامّة مثل المستشفيات في أوروبا التي عانت من تخفيضات مجنونة في ميزانياتها لسنوات. سوف يصحّح هذا المسار الجديد آثار العولمة من خلال إنشاء مناطق غير معولمة من شأنها حماية الاستقلال الذاتي الأساسيّ...

ما المقصود بـ «الحكم الذاتيّ الأساسيّ»؟

- أوّلاً، الاكتفاء الذاتي من الغذاء. في وقت الاحتلال الألماني مثلاً، كانت لدينا زراعة فرنسيّة متنوّعة جعلت من الممكن إطعام جميع السكان دون خوف من الجوع رغم الهجمات الألمانيّة. اليوم نحن بحاجة إلى إعادة التنويع. ثم نتحدَّث عن استقلالية صحيّة. اليوم، يتمُّ تصنيع الكثير من الأدوية في الهند والصين ونحن معرّضون لخطر نقص الإمدادات. يجب علينا إعادة كلّ ما هو حيويّ للأمة.

هل تؤدِّي العولمة إلى تفاقم الأزمة الصِّحيّة إلى أزمةٍ عامّة؟

- نحن نعيشها بالفعل. عندما يقرِّر بوتين الحفاظ على إنتاج النفط الروسيّ، هذا يؤدِّي إلى انخفاض الأسعار في المملكة العربيّة السعوديّة والولايات المتحدة، حيث من المُحتمل أن تواجه تكساس صعوبات خطيرة، وربَّما تتسبَّب في خسارة ترامب للانتخابات الرئاسيّة...
يؤثر الذعر أيضاً على المُمولين، ممّا يتسبَّب في انهيار سوق الأسهم. نحن لا نتحكّم في هذه التفاعلات المُتسلسلة. إن الأزمة التي سبّبها الفيروس قد فاقمت الأزمة العامّة للمجتمعات التي جرفتها القوى غير المحكومة بأي سلطة.

إذا قارنا الوضع الراهن «بالأنفلونزا الإسبانيّة» 1918 - 1919 التي كانت موضوعاً لأومرتا حقيقية من جانب السُّلطات، اختار حكّام اليوم التعامل مع الأزمة بشفافية... أليس هذا تأثيراً إيجابياً للعولمة؟

- في زمن الأنفلونزا الإسبانيّة، لم نكن نريد أن يعلم الناس، وخاصّة المقاتلين، بخطورة الآفة. هذا التعتيم مستحيل اليوم. حتى النظام الصينيّ لم يتمكن من حجب المعلومات من خلال معاقبة البطل الذي أطلق ناقوس الخطر... لقد مكّنتنا شبكات المعلومات من أن نكون على علم بتطوُّر الحالة الوبائية حسب البلد. لكن ذلك لم يفضي إلى تعاون على مستوى أعلى. هناك مبادرات تعاون دولية عفويّة من الباحثين والأطباء فقط. لا تستطيع منظَّمة الصِّحة العالمية أو الأمم المتحدة توفير وسائل المقاومة لأكثر البلدان حرماناً.

«نحن في حالة حرب»: غالباً ما تُستعمل هذه العبارة لوصف الوضع في إيطاليا وفرنسا. باعتباركم شاهداً على هذه الفترة. ماذا يلهمك هذا التشبيه؟

- في ظل الاحتلال، كانت هناك ظواهر من العزل والحجر الصِّحيّ في المنازل، كانت هناك غيتوات... ولكن الاختلاف الكبير هو أن إجراءات العزل فرضها العدو، بينما الآن يفرضون تلك الإجراءات على العدو، أي الفيروس. بعد بضعة أشهر من الاحتلال الألمانيّ، بدأت القيود على حركة التموين والتزوُّد. لم نصل إلى تلك المرحلة بعد، على الرغم من أن هناك بوادر ذعر. ولكن إذا استمرت هذه الأزمة، مع انخفاض نقل البضائع على المستوى الدولي، يمكننا أن نتوقَّع عودة تقنين الغذاء. هناك ينتهي التشابه. نحن لسنا في حرب من هذا النوع.

لأوّل مرّة منذ عام 1940 يتم إغلاق المدارس والجامعات...

- نعم، ولكن في ذلك الوقت، كان الإغلاق مؤقتاً للغاية. وقع إلحاق الهزيمة بفرنسا في يونيو/حزيران، عندما بدأت الإجازات الصيفية. وفي أكتوبر/تشرين الأول، أعيد فتح المدارس.

ماذا يمكن أن نتوقَّع من إجراءات العزل والتباعد الاجتماعيّ؟ الخوف؟ عدم الثقة بين الأفراد؟ أو، على العكس من ذلك، تطوير علاقات جديدة مع الآخرين؟

- نحن في مجتمع يشهد تدهور هياكل التضامن التقليديّة. من بين التحدّيات الكبيرة استعادة التضامن، بين الجيران، بين العُمَّال، بين المواطنين... ومع القيود التي نمرُّ بها، سيتمُّ تعزيز التضامن بين الآباء والأبناء الذين لم يعودوا إلى المدارس، بين الجيران... حاجياتنا الاستهلاكيّة سوف تتأثر، ويجب علينا الاستفادة من هذا الوضع لإعادة التفكير في النزعة الاستهلاكيّة، وبعبارة أخرى الإدمان، «الاستهلاك المخدر»، أي التسمُّم بمنتجات بدون فائدة حقيقيّة، وتجنُّب استهلاك الوفرة على حساب الجودة.

ربَّما ستتغيّر علاقتنا بالزمن أيضاً...

- نعم بفضل المكوث في المنازل، وبفضل هذا الوقت الذي يتوفّر لدينا، والذي لم يعد مجزئاً، وعلى مدار الساعة، هذا الوقت الذي أفلت من تدافع مترو العمل، ذهاباً وإياباً، يمكننا أن نجد أنفسنا، ونرى ما هي احتياجاتنا الأساسيّة، أي الحب والصداقة والحنان والتضامن وشعر الحياة... البقاء في المنزل للضرورة يمكن أن يساعدنا على التخلّص من السموم التي علقت بنمط حياتنا وأن ندرك أن العيش الأفضل يكمن في تحقيق الـ «أنا»، ولكن دائماً داخل «نحن» المُتنوِّعة.

البقاء في المنزل للضرورة يمكن أن يساعدنا على التخلّص من السموم التي علقت بنمط حياتنا وأن ندرك أن العيش الأفضل يكمن في تحقيق الـ «أنا»، ولكن دائماً داخل «نحن» المُتنوِّعة

وأخيراً، هل يمكن أن تكون هذه الأزمة مفيدة بشكلٍ عكسي؟

- لقد تأثرت للغاية لرؤية هؤلاء النساء الإيطاليّات، على شرفاتهن، يغنين ترنيمة الأخوة «Fratelli d'Italia» («إخوة إيطاليا»). يجب أن نؤسّس للتضامن الوطنيّ، بعيداً عن الانغلاق والأنانية، المنفتح على وحدة مصيرنا «الدنيوي» ... قبل ظهور الفيروس، كان البشر من جميع القارات يعانون من نفس المشاكل: تدهور المحيط الحيوي، انتشار الأسلحة النووية، والاقتصاد غير المُنظَم الذي يزيد من حالة عدم المساواة... وحدة المصير موجودة، ولكن بما أن العقول متلهفة، وبدلاً من أن تدرك قيمتها، فإنها تلجأ إلى الأنانية الوطنيّة أو الدينيّة. بالطبع، التضامن الوطني ضروري، ولكن إذا لم ندرك أننا بحاجة إلى وعي مشترك بمصير الإنسان، إذا لم نعزِّز التضامن، إذا لم نغيّر التفكير السياسيّ، فإن أزمة الإنسانيّة ستسوء بالتأكيد. رسالة فيروس كورونا واضحة، ومن المؤسف أننا لا نريد سماعها.

■ حوار: ديفيد لو بايلي وسيلفان كوراج □ ترجمة: عبد الله بن محمد

المصدر: مجلّة «L'OBS» عدد 19/03/2020.

ألان تورين:
نعيش في عالم بدون فاعلين

ألان تورين، عالم الاجتماع الفرنسيّ من جيل بصم الفكر الغربي بشكلٍ واضح، كما كان له كبير التأثير على العلوم الاجتماعيّة ابتداءً من النصف الثاني من القرن العشرين وصولاً إلى بداية القرن الحادي والعشرين. مجال اهتماماته ودراساته امتدَّ ليشمل المعامل بعد الحرب العالميّة الثانية، والتي أوصلت البلد إلى المجتمع ما بعد الصناعي، وأيضاً دراسة الحركات الاجتماعيّة في ظلّ أزمة الحداثة. لقد أصبح ألان تورين مرجعاً أساسيّاً في إطار ما يُسمَّى في فرنسا «اليسار الثاني» ذو الطابع الاجتماعي - الديموقراطي والمناهض بكل وضوح للأنظمة الشموليّة أو الكلّيانية، وذلك بفعل مداخلاته في النقاش العموميّ، ليس فقط في فرنسا، وإنما أيضاً في دول أوروبيّة أخرى مثل إسبانيا، وكذلك في أميركا اللاتينيّة. عالم الاجتماع هذا، الحاصل على جائزة «Prince d'Asturies» للتواصل والإنسانيّات سنة 2010، خصّ جريدة «إلباييس - El Pais» الإسبانية بهذا الحوار عبر الهاتف، من مقرِّ حَجْره الصِّحيّ بباريس.

يقول «ماكرون Macron» و«بيدرو سانشيز Pedro Sanchez» و«دونالد ترامب Donald Trump» بأننا في حرب.. هل هذا صحيح؟

- بالمعنى التقنيّ للكلمة، تضع الحرب الجيش «أ» وجهاً لوجه أمام جيش البلد «ب» الذي تمَّ احتلاله. لا بد من توفُّر بلدين على الأقلّ، وأن تكون المُواجهة بين كائنات بشريّة. في حين، أن ما نشهده هنا هو مواجهة بين ما هو إنسانيّ، وما هو غير إنسانيّ. أنا لا أنتقد استخدام كلمة حرب، إلّا أن هذه الحرب هي من دون مقاتلين. لا يوجد خبير استراتيجيّات: الفيروس ليس رئيس حكومة. ومن جانب ما هو إنسانيّ، أعتقد أننا نعيش في عالم بدون فاعلين.

بدون فاعلين؟

- الولايات المتحدة الأميركية تخلّت عن دورها كقائدٍ عالميّ. اليوم، لا يوجد أي شيء من هذا. وإذا ركّزنا على الدول الأقوى في أوروبا، نجدها غائبةً كلّياً. لم يعد هناك أحدٌ في قمة الهرم.

وفي الأسفل؟

- لا توجد حركة شعبويّة، وما لدينا الآن هو سقوط ما كان يخلق المعنى إبّان المجتمع الصناعيّ: إنها الحركة العماليّة. يعني هذا أنه لا يوجد اليوم فاعلون اجتماعيّون، ولا فاعلون سياسيّون، سواء على المستوى العالميّ أو الوطنيّ أو الطبقيّ. لذلك فإن كلّ ما يحدث الآن هو مناقض للحرب، حيث لدينا من جهةٍ، آلة بيولوجيّة، ومن جهةٍ أخرى أشخاص وجماعات بدون أفكار، بدون اتجاه، بدون برنامج، بدون استراتيجيّة، بدون لغة. إنه الصمت.

كلّ ما يحدث الآن هو مناقض للحرب، حيث لدينا من جهةٍ، آلة بيولوجيّة، ومن جهةٍ أخرى أشخاص وجماعات بدون أفكار، بدون اتجاه، بدون برنامج، بدون استراتيجيّة، بدون لغة. إنه الصمت

هل تتذكَّرون لحظةً شبيهةً بهذه في حياتكم؟

- ربَّما وُجِدَ نفس الإحساس خلال أزمة سنة 1929، وكنت قد وُلدتُ قبلها بقليل: الكلّ كان يختفي ولم يكن هناك أحدٌ، لا في إطار اليسار ولا داخل الحكومات. لكن، يصح القول بأن هذا الفراغ سرعان ما سيملؤه السيد «أدولف هتلر Adolf Hitler». وما أستغرب له أكثر اليوم، هو أنني لم أحس بفراغ كهذا منذ زمن جد بعيد. هناك نقص في الفاعلين إن لم نقل غيابهم كلّياً، وكذلك غياب الأفكار وحتى الاهتمامات: أفضل ما يستهوي الفيروس هم الأشخاص المُسنّون. لا يوجد دواء ولا لقاح حتى. ليست لدينا أسلحة، نحن عُزّل، سجناء الوحدة، معزولون، مهملون. يُمنع الاتصال ويُفرض علينا التزام البيوت. هذه ليست حرباً!

في سنة 1940، مع بداية الحرب الحقيقيّة، الحرب العالميّة الثانية، كنتم تبلغون من العمر أربعة عشر عاماً.. هل تتذكَّرون هذه اللحظة؟

- لا. في تلك اللحظة، بالنسبة لفتى فرنسي في عمري آنذاك، لم يكن هناك أمر أكثر ابتذالاً من حرب فرنسية - ألمانية. حدثت مواجهات بينهما مرّات عديدة في السابق. بعد ذلك، نعم، ترك الاحتلال آثاره على مرحلة شبابي كاملة. اليوم، الأمر مختلف: نعيش في ظلّ الفراغ، وقد تمَّ اختزالنا إلى مجرَّد عدم محض. لا نتكلَّم، لا يجب أن نتحرَّك ولا أن نفهم.

كيف وصلنا إلى هذه الحالة؟



- لقد عشنا قرنين كاملين في إطار المجتمع الصناعيّ، في عالم يهيمن عليه الغرب منذ حوالي خمسمئة عام. اليوم اعتقدنا، وهذا كان صحيحاً طيلة الخمسين سنة الماضية، أننا كنا نعيش في عالم أميركيّ. ربّما الآن سنعيش في عالم صينيّ، لكنني لست متأكّداً تماماً من ذلك. أميركا تغرق، والصين في وضعية متناقضة، لا يمكن أن تدوم للأبد: إنها تريد ممارسة الشمولية أو الكلّيانية الماوية لتسيير النظام العالميّ الرأسماليّ. نجد أنفسنا في عمقٍ وسط اللاشيء، في انتقال عنيفٍ ومفاجئ لم نستعد له بما يلزم ولم نفكر فيه مسبقاً.

هل تتحدَّثون عن اللحظة الحالية، في ظلّ الحَجْر الصِّحيّ، أم عن عصرنا بشكلٍ عام؟

- أتحدَّث عنهما معاً. إلّا أنني أودُّ تقديم وجهة نظر شخص سجين. أنا نفسي لا أعرف أين أنا، ما دمت لا أملك حقّ الخروج إلى الشارع.

هل هذه الوضعية تبعثكم على القلق؟

- لا، لأن حياتي تقوم على البقاء بالبيت من أجل العمل. أشعر نوعاً ما، أنني محمي في ظلّ نفس الشروط، تماماً مثل الأيام الأخرى.

وأوروبا، أين هي من كلّ هذا؟

- هل سمعتم رسائل أوروبية كثيرة خلال هذه الأيام الأخيرة؟ أنا شخصيّاً لم أسمع. أنا من المُدافعين عن فكرة أوروبا حتى النخاع، وأحياناً بشكلٍ لا يخلو من مبالغة. إن انسحاب المملكة المتحدة ليس بالأمر الهيّن. وكذلك صعود معارضي الليبراليّة مثل «ماطيو سالفيني Matteo Salvini» في إيطاليا. هذا الوباء يأتي في مرحلة نجهل فيها أي شيء عن الـ«كيف» والـ«لماذا». ولعلّه من السابق لأوانه، معرفة ما يجب فعله فيما يخص الاقتصاد والسياسة، لا يُطلب منّا سوى أن نلزم بيوتنا. إننا نعيش في إطار اللامعنى، وأعتقد أن الكثير من الناس سيصبحون مجانين بسبب هذا اللامعنى.

في نظركم، هل ستكون هناك عودة للقوميّة والشعبويّة؟

- لكن كلّ هذا كان موجوداً سلفاً. اليوم، أمام أوروبا قراران أساسيّان. أوّلاً، التحرُّر من جانب النساء. يعني سقوط العقل في مركز الشخصيّة وإعادة تشكيل الانفعالات حول العقل والتواصل، أي مجتمع العناية (care). ثانياً، استقبال المهاجرين، والذي أعتبره مشكلاً وازناً. ذلك أن دولنا الأوروبيّة تتحدَّد اليوم بالنظر إلى موقفها من المهاجرين.

ألم يقلب الفيروس كلّ الأشياء رأساً على عقب؟ النتائج الاقتصاديّة، العادات الاجتماعيّة الجديدة مع المزيد من المسافة، أولويات أخرى...

- لا أعتقد. ستكون هناك كوارث أخرى. سيكون من المثير للاستغراب حقّاً عدم وقوع كوارث إيكولوجيّة على درجةٍ كبيرة من الخطورة خلال السنوات العشر القادمة، وهذه السنوات العشر الأخيرة كانت ضائعة. لننتبه، الأوبئة ليست هي كلّ شيء. وأعتقد أننا نلج مجتمعاً جديداً للخدمات، على حدِّ تعبير رجال الاقتصاد، لكنها خدمات بين البشر. هذه الأزمة ستبوّئ فئة المُعالجين مرتبةً أعلى: لا يجب الاستمرار في تلقيهم رواتب صغيرة ومتدنية. في نفس الوقت، ومع هذه الأزمة، هناك إمكانيات أو احتمالات كبيرة لأن تُحدث الصدمة الاقتصاديّة ردود فعل أصفها بأنها ذات طبيعة فاشيّة. لكنني لا أريد الحديث مطوّلاً وبإسهاب عن المستقبل، أُفضِّل، بدل ذلك، التركيز على الحاضر.

الآن، الفيروس هو الذي يحكمنا.

- لا، ليس الفيروس، وإنما عجزنا عن محاربته؛ إلّا أن ذلك سينتهي بمجرّد أن نوفّر لقاحاً مضاداً له.

□ ترجمة: محمد مروان

المصدر:

Nouveaux Latinos, 07 avril 202, traduit par Kaissa Aite.

فوكوياما:

سنعود إلى ليبرالية (1950 - 1960)

يحلل عالم السياسة الأميركي فرنسيس فوكوياما، استجابة الدول للجائحة، ونتائجها على مستقبل الديموقراطيّات. يعيش صاحب الكتاب الشهير «نهاية التاريخ»، في كاليفورنيا؛ أوّل ولاية أميركيّة وضع حاكمها في العزل الصِّحيّ. «فرنسيس فوكوياما Francis Fukuyama»، 68 سنة، كان في السابق مُقرَّباً من إدارة ريغان، يجر معه الشهرة المرهقة من كتابه الأوّل، نهاية التاريخ وخاتم البشر (1992)، الذي وُلِدَ من مقالٍ نشره غداة انهيار حائط برلين واختفاء الشيوعيّة. موضوعه يحتوي على تبسيطات متعدِّدة، واجهها صامويل هنتنغتون، الذي أجابه في 1993 بواسطة المقال «صدام الحضارات؟» الذي يحمل وجهة نظر مؤلمة وثقافيّة للتاريخ. لم يقدِّم نصّ فوكوياما مستقبلاً غريباً جدّاً وثابتاً كما قِيل: فقد أعلن فيه أن نموذج الديموقراطيّات الليبراليّة سيكون أفقاً من الصعب تجاوزه. في هذا الحوار، سنرى أنه ليس من المتحمسين لما تقدِّمه الصين من عروض أو ممَّنْ يرميهم بالحجارة. في كتابه الأخير: بداية التاريخ: في جذور السياسة إلى يومنا هذا، ألحَّ على البناء التدريجيّ للدولة: هذه هي عقيدته التي يؤكِّدها الوباء، وهي رؤية سياسيّة في الأساس مصحوبةً برفض النيوليبراليّة على طريقة الأب فريدمان.

قمتم بتشخيص انتصار الديموقراطيّات الليبراليّة بعد انهيار حائط برلين. ما الذي حدث لها لتقاوم الفيروس بشكلٍ سيئ؟

- لا أعتقد أن هناك ارتباطاً بين نوع النظام وجودة الاستجابة للفيروس. الاستثناء الوحيد هو الصين، التي خرجت منه بشكلٍ أفضل، لكن هناك شكّاً في الأرقام التي قدَّمتها، كما تركت الفيروس ينتشر خارج أراضيها. في داخل الأنظمة الديموقراطيّة، سيخرج البعض بشكلٍ جيّد، مثل كوريا



الجنوبيّة، ألمانيا أو الدول الإسكندينافيّة، ودول أخرى بشكلٍ أسوأ، مثل إيطاليا، إسبانيا أو فرنسا. إذا كان من الضروري أن نبحث عن ارتباط، فيكون- بالأحرى- من جانب البلدان الشعوبيّة...

هل أنت متفاجئ من أن العدو الذي أضعف الغرب حقّاً هو «أنفلونزا»؟

- لا أعتقد أن الأمر مفاجئ، الأمر يتعلَّق- بالأحرى- بالأحداث المفاجئة التي لا نعلم متى تحدث، لكن حدوثها ممكن. يمكن مقارنة هذا النوع من الأحداث بالتغيُّر المناخي، حتى وإنْ كان إيقاع هذا الأخير أكثر بطئاً. يمكن أن نتخيَّل أن كلَّ بلد سيواجه صعوباتٍ كبيرة في معالجتها، مع العلم أنها جزءٌ من أفقنا.

أليس المعيار الأكبر في الاستجابة لهذه الجائحة هو قوة الدولة؟

- في الواقع، هذه هي النقطة الأساسيّة، كلُّ شيء يعتمد على قدرة الدول على تقديم إجابة تتعلَّق بالصِّحة العامّة والطوارئ، وأيضاً الثقة التي يضعها الشعب في هذه الدولة، في مسؤوليه وفي حكمتهم. يصبح السؤال من الآن فصاعداً: لماذا كانت بعض الديموقراطيّات سريعةً وفعَّالة، وأخرى لا؟ خط الانقسام الحقيقيّ سيرسم بين البلدان التي لها حكومة قويّة وسياسة صحيّة فعَّالة، مهما كان نهجها، والدول التي



لن نرمي من أيدينا النموذج الليبراليّ للاستسلام لصفارات أنظمة أكثر ديكتاتوريّة، لكن يجب تعديل التوازن بين الليبراليّة، الحماية الاجتماعيّة وتدخُّل الدولة مهما كان الثمن

لها حكومة ضعيفة، محرومة من تلك السياسة ستشهد كارثة...

نحن نعيش انتكاسة وحشية للعولمة، أي مستقبل تتوقَّع لها؟

- لقد وصلت العولمة أصلاً إلى حدودها قبل الجائحة، وكان هناك تفكير في كبحها، هذه الجائحة ستسرع هذا التفكير. إذا كانت عدّة مؤسَّسات ستعيد التفكير في سلاسل توريدها المتناثرة في زوايا العالم الأربع من أجل عقلنتها، سيكون سخيفاً الاعتقاد بأن كلّ المجال الاقتصادي سيعاود نشاطه للوصول إلى الاكتفاء الذاتي، العالم سيتراجع إلى مستوى التنمية الذي كان عليه قبل 50 سنة، وهو أمر غير ممكن. إن كان من المحتمل أن تنتكس العولمة، ستكون فقط مسألة درجة.

نشر جوزيف ستيغليتز مقالاً بعنوان «نهاية النيوليبراليّة وولادة جديدة للتاريخ». هل تؤمن بشفق هذا النظام؟

- في هذا المقال هاجمني ستيغليتز بجعلي أحد هؤلاء النيوليبراليّين، الأرجح بسبب كتابي نهاية التاريخ، ليس لأني وصفت هيمنة نظام - كما فعل الليبراليون الذين جعلوا الدولة عدواً لهم. أعتقد العكس، نحن نرى اليوم ذيل مذنب هذه النيوليبراليّة التي ماتت أصلاً، وسنعود إلى الليبراليّة التي وُجِدَتْ سنوات (1950 و 1960)، حيث تعايش اقتصاد السوق واحترام الملكية الخاصّة مع دولة فعَّالة تدخَّلت من أجل تقليص التفاوتات الاجتماعيّة والاقتصاديّة. مرّةً أخرى، ما كشفته هذه الجائحة، هو الحاجة لدولة قوية.

من أجل عكس عنوان كتابكم، سيكون إذن بداية تاريخ جديد؟

- يجب أن يكون الأمر محسوباً. لن نرمي من أيدينا النموذج الليبراليّ للاستسلام لصفارات أنظمة أكثر ديكتاتوريّة، لكن يجب تعديل التوازن بين الليبراليّة، الحماية الاجتماعيّة وتدخُّل الدولة مهما كان الثمن.

في عنوان كتابكم، «الرجل الأخير» إشارة إلى نيتشه، إلى الرجل العدميّ الذي ليست له «إرادة السُّلطة»، الذي يغرق في الملل والرفاهية الأمنيّة. هل نحن نعيش في هذا العالم؟

- هذا صحيح، خاصّة في المجتمعات الأوروبيّة أو الأميركيّة أين تبرز أنظمة أو محاولات شعبويّة. يعدون المجتمع بالوضع الراهن دون الاهتمام فعلاً بمخاوفه وكفاحه من أجل الحصول على وضع أفضل وعلى التقدير. حسب ما أعتقد، هذه الموجات الشعبويّة هي دليل إضافيٍ على أننا نعيش «نهاية التاريخ»، لأنها تكرِّر أفكاراً كانت موجودة أصلاً، كالقوميّة والفاشيّة، بشكلٍ أضعف. لكن تكرار الأفكار هذا ينطبق أيضاً على الديموقراطيّة الاجتماعيّة.

شهدت فرنسا جدلاً واسعاً حول الأقنعة: تبعاً لأوامر منظمة الصِّحة العالميّة. لقد أهملنا سيادتنا في هذه المسألة ووجدنا أنفسنا نفتقر إليها. ماذا عن الو.م.أ؟

- لدينا نفس القلق، بل يبدو أسوأ. تمَّ تشخيص هذا الغياب للأقنعة وأجهزة التنفس منذ يناير/كانون الثاني، لكن لم يُتخذ أي قرار لإنتاجها. هذا دليل على أن الدولة من أجل أن تستمر بحاجة أولاً إلى خبراء، فريق عمل محايد مُخصَّص للصالح العام، ثم مسؤولين يسمعون إليهم ويقرِّرون بناءً على ذلك... □ **ترجمة: عثمان عثمانية**

العنوان الأصلي والمصدر:

Fukuyama: «Nous allons revenir à un libéralisme des années 1950 - 1960».
Propos recueillis par François-Guillaume Lorrain.
Le point, N° 2485 (9 Avril 2020): pp.91-93.

إيمانويل كوكيا:

الفيروس قوة فوضويّة للتحوُّل

منذ بداية وباء (كوفيد - 19)، غزت الفيروسات الأجساد والعقول. لكن أي نوع من الكائنات هي؟ بالنسبة لإيمانويل كوكيا، الفيلسوف والمُحاضر في كلية الدراسات المُتقدِّمة في العلوم الاجتماعيّة بفرنسا، فإن الفيروسات هي قبل كلّ شيء قوة تحوُّل. بانتقالها من مخلوقٍ إلى آخر، تشهد على أن أصل الحياة واحد. في هذه المقابلة، يطرح الفيلسوف فكرته من زاوية مختلفة، ربَّما للتخفيف من القلق جرَّاء العدوى.

في كتابك الأخير «التحوُّلات»، تؤكِّد بأن جميع الكائنات الحيّة تنطلق من حياة واحدة، تتحوَّل إلى ما لا نهاية. أليس هذا ما نشهده جميعاً مع هذا الوباء؟

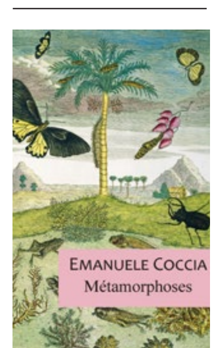
- آخر صفحتين من «التحوُّلات» خصّصتهما للفيروسات. أرى بأن الفيروسات هي الطريقة التي يتحقّق بها المستقبل في الحاضر. الفيروس، في الواقع، قوة نقية من التحوُّل الذي ينتقل من حياة إلى أخرى دون أن يقتصر على حدود الجسم. حر، فوضوي، غير مادي تقريباً، لا ينتمي إلى أي فرد، لديه القدرة على تحويل جميع الكائنات الحيّة ويسمح لها بتحقيق شكلها المُميَّز. أعتقد أن جزء من حمضنا النووي، ربَّما حوالي 8 %، من أصل فيروسي! الفيروسات هي قوة التجديد والتعديل والتحوُّل، ولديها إمكانية للاختراع الذي يلعب دوراً أساسياً في التطوُّر. إنها دليل على أن هويّاتنا الجينية كانت نتيجة لتداخلات متعدِّدة. أستحضر هنا ما ذكره جيل ديلوز، «نحن نصنع جذوراً مع فيروساتنا، أو بالأحرى فيروساتنا تجعلنا نمد الجذور مع الكائنات الأخرى». من وجهة النظر هذه، فإن المستقبل يشبه مرض الهويّة، وسرطان الحاضر: إنه يجبر كلّ الكائنات الحيّة على التحوُّل. عليك أن تمرض، وتسمح لنفسك بالتقاط العدوى، وربَّما الموت، حتى تمضي الحياة في مسارها وتصنع المستقبل.



إيمانويل كوكيا ▲

قد تبدو هذه النظرة إلى الأشياء أكثر إزعاجاً بدلاً من الطمأنة...

- من الواضح أن القوة التحويلية للفيروسات لديها شيء مخيف في الوقت الذي نجح فيه (كوفيد - 19) في تغيير عالمنا بشكلٍ عميق. سيتمُّ التغلب على الأزمة الوبائية في نهاية المطاف، ولكن ظهور هذا الفيروس قد غيّر أنماط حياتنا وواقعنا الاجتماعيّ وتوازناتنا الجيوسياسيّة. ينتج الكثير من الألم الذي نعيشه اليوم عن إدراكنا بأن أصغر كائن حيّ قادر على شلّ أفضل حضارة بشريّة مجهزة من وجهة نظر تقنية. أعتقد أن هذه القوة التحويلية لكائن غير مرئي تثير تساؤلات حول نرجسيّة مجتمعاتنا.



بمعنى؟

- لا أفكر فقط في النرجسيّة التي تجعل الإنسان سيّد الطبيعة، ولكن أيضاً ما يقودنا إلى أن ننسب للإنسان قوة مدمّرة وحصريّة على التوازنات الطبيعيّة. نحن متميّزون ومختلفون واستثنائيون في الكون، هكذا نعتقد، رغم الضرر الذي نلحقه بالكائنات الحيّة الأخرى. ومع ذلك، فإن قوة التدمير هذه، تماماً مثل قوة التوالد، موزَّعة بشكلٍ عادل على جميع الكائنات الحيّة. الإنسان ليس الكائن الوحيد القادر على تغيير الطبيعة. أي بكتيريا أو فيروس أو حشرة يمكن أن يكون لها تأثيرٌ كبيرٌ على العالم.

هل ينبغي أن يدفعنا الوباء الحالي إلى تغيير تفكيرنا في الطبيعة؟

- لا تزال البيئة المُعاصِرة تتغذَّى من خيال تظهر فيه الأرض كمنزل الحياة. هذه الفكرة مُضمَّنة في كلمات علم البيئة والنظام البيئيّ: oikos، باليونانيّة، تعني المسكن، المجال المحليّ المُنظم جيداً. في الواقع، الطبيعة ليست مجال التوازن الدائم، حيث يكون الجميع في مكانهم. إنها مساحة للاختراع الدائم للكائنات الحيّة الجديدة التي تخلّ بالتوازن. تهاجر جميع الكائنات، وتحتلّ جميع الكائنات منازل الآخرين. هذا هو، في الأساس، جوهر الحياة.

أكثر من الخوف من الفيروس، هل يكشف المناخ الحالي عن الخوف من الموت بالنسبة لك؟

- بالتأكيد. من الطبيعيّ أن تخاف من الموت وتتجنّبه قدر الإمكان. ومن الطبيعيّ اتخاذ إجراءات لحماية المجتمع وخاصّةً أفراده الأكثر هشاشة. لكن ما وراء الأزمة التي نمر بها، تميل مجتمعاتنا إلى مكافحة الموت والتفكير في الحياة الفرديّة من حيث المطلق. ورغم ذلك، فإن الحياة التي نعيشها لا تبدأ بلحظة ميلادنا: إنها حياة أُمنا التي امتدَّت إلينا وستستمر مع أطفالنا. نحن نستمد الجسد، والنفس، والذرات من أمنا التي حملتنا في بطنها تسعة أشهر. تنتقل الحياة من جسدٍ إلى آخر، من الأنواع إلى الأنواع، من مملكة



إلى مملكة من خلال الولادة والتغذية، ولكن كذلك والأهم الموت. وبحكم النفس الذي نتقاسمه (البشر، والحيوانات، والنباتات، والفطريات، والفيروسات، وما إلى ذلك)، والموت الذي نفضي إليه: الحياة التي في داخلي يمكن أن تصبح حياة جديدة لكائن آخر بعد أن أفقدها.

إنه نهج تحرُّري، ولكنه مقلق في البداية، أليس كذلك؟

- الحياة بحدِّ ذاتها تثير القلق والغموض! كلّ الحياة هي إمكانية للخلق، والاختراع. كلّ حياة قادرة على فرض نظام جديد، منظور جديد، طريقة جديدة للوجود. لكن هذا الانفتاح على الجديد ينطوي دائماً على جزء مظلم ومدمّر. يكفي التفكير في الحقيقة الأولية للأكل: حياتنا مبنية حرفياً على جثث الأحياء. جسدنا مقبرة لعددٍ لا نهائي من الكائنات الأخرى. ونحن أنفسنا سنستهلك من قِبَل الأحياء الآخرين. مع الفيروس، ندرك أن هذه القوة المذهلة للحداثة لا ترتبط بميزة محدَّدة، على سبيل المثال في الحجم، أو في القدرات الدماغية. بمجرَّد أن تكون هناك حياة، بغض النظر عن مكانها في شجرة التطوُّر، فإننا نشهد على قوة هائلة قادرة على تغيير وجه الكوكب.

لذلك هل يجب أن نتخلّى عن الفكرة التقليديّة لتسلسل الأنواع؟

- بالطبع. نفترض تلقائياً أن الحيوان متفوِّق على النبات، والنبات على البكتيريا، وما إلى ذلك. ومع ذلك، فإن أصغر أشكال الحياة ليست هي الأشكال الأساسيّة أو الأكثر بدائية. لم يحتفظ أي كائن حيّ بالشكل الذي كان عليه منذ ملايين السنين. وراء كلّ كائن حيّ تاريخ الألفية الذي يشمل كائنات أخرى. يرتبط تطوُّر الفيروسات، على سبيل المثال، بتطوُّر الكائنات الحيّة الأخرى، لأنها تتغذّى على أجزاء من الحمض النووي.

ما المُميّز في حالة الفيروسات؟

- بداية، هناك نقاشات أعتقد أنه لن يتمَّ الاتفاق بشأنها أبداً: هل الفيروسات كائنات حيّة؟ هذا النقاش النظريّ، في اعتقادي، سؤال ضعيف طرحه. في الواقع يوجد دائماً غير الأحياء في الأحياء. نحن مخلوقون من نفس مادة الأرض؛ لدينا بنية جزيئية تتكوَّن من عنصر معدني. لذلك فإن كتاباً جميلاً للغاية من تأليف توماس هيمز يقترح التحدُّث عن «ما دون الأحياء» بدلاً من عدم الأحياء. يتم اختزال الفيروسات تقريباً إلى DNA أو RNA - باختصار، هي مادة وراثية. ليس لديها بنية خلية - النواة، الميتوكوندريا، وما إلى ذلك. هذا مدهش، لأن الخلية غالباً ما تمرُّ بالوحدة الأساسيّة المشتركة لجميع الكائنات الحيّة. حتى البكتيريا لها بنية خلويّة، رغم أنها محدّدة للغاية. ومع ذلك، تحتاج الفيروسات إلى الاعتماد على تركيبة بيولوجية أخرى أكبر للتكاثر: «تخترق» خلايا الكائنات الحيّة الأخرى وتعطيها تعليمات جينية جديدة لتتكاثر.

ما رأيك في استعارة فيروس الكمبيوتر؟

- أعتقد أنه يجب أن نقلبها: كلّ معلومة هي فيروس. جميع المعلومات تأتينا من مكانٍ آخر. بنفس المعنى، يمكن القول إن اللّغة والفكر منظمان مثل الجينات: كلّ فكر يمكن تقسيمه إلى عناصر بدرجاتٍ متفاوتة من التعقيد، ويمكن أن ننقلها، تماماً مثل الجينات. هذا يسمح لعقول أولئك الذين يستقبلونها بالتفكير في نفس الشيء، أو القيام بنفس الإيماءة - في سياقٍ جديد.

هل يجب أن نعترف بأن الفيروسات جزءٌ من الكائنات المُتعدِّدة التي تسكننا؟

- أجسامنا تحمل كميّة لا تصدَّق من البكتيريا والفيروسات والفطريات، كائنات غير بشريّة. 100 مليار بكتيريا من 500 إلى 1000 نوع تستقر فينا. أكثر من عدد الخلايا التي يتكوَّن منها الجسم بعشر مرّات. باختصار، نحن لسنا كائناً حيّاً واحداً، بل شعباً، أشبه بحديقة حيوانات متنقِّلة. والأعمق من ذلك، عدد كبير من الكائنات غير البشريّة- بدءاً بالفيروسات- ساهم في تشكيل الكائن البشريّ وشكله وبنيته. وبالتالي فإن ميتوكوندريا خلايانا، التي تنتج الطاقة، هي نتيجة دمج البكتيريا. يجب أن يقودنا هذا الدليل العلمي إلى التشكيك في جوهرية الفرد، والفكرة بأنه كيانٌ منطوٍ على نفسه، ومغلق على العالم والآخر، ولكن يجب علينا أيضاً التخلُّص من تعميم الأنواع...

نحن لسنا كائناً حيّاً واحداً، بل شعباً، أشبه بحديقة حيوانات متنقِّلة. والأعمق من ذلك، عدد كبير من الكائنات غير البشريّة- بدءاً بالفيروسات- ساهم في تشكيل الكائن البشريّ وشكله وبنيته

■ **حوار: أوكتاف لارمانياك - ماثرون □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
مجلّة «Philosophie magazine» (مارس 2020)

في ظلال كوفيد

حق «الحياة العارية»

فيما يقبع ما يُقارب نصف سكّان العالم وراء جدران بيوتهم، وتُقفر الشوارع من سكانها، وتحطُّ الطائرات في مهاجعها، ويكفُّ العالم عن الحركة، تبدو البشريّة وكأنها على أهبة قطيعة تاريخيّة مع ماضيها وحاضرها. لقد أجبرها فيروس كورونا (حاكم الأرض الجديد كوفيد- 19) على تغيير عاداتها، والتنازل عن حرّيّاتها، وإدارة الظهر لمفهوم الحقوق الأساسيّة، الذي أشاعه التنوير الأوروبيّ، وصادقت عليه المبادئ التي وضعتها الأمم المتحدة.



فخري صالح

فما شهدناه، في إيطاليا وإسبانيا وبريطانيا وأميركا، وغيرها من الدول، من ترك كبار السنِّ يموتون في بيوت المُسنين دون مدّ يد العون لهم، لأن النظام الصِّحيّ يعاني من الانهيار، ومن الصعب توفير أجهزة تنفس لكلّ المرضى، يشير إلى حقيقة فاجعة - إضافة إلى حقائق عديدة أخرى على رأسها هشاشة الأنظمة الصِّحيّة في بلدان العالم الأول- هي قدرة العالم المُعاصِر على غض البصر عن الالتزام بالمحافظة على حقِّ الحياة بوصفه الحقّ الأساسيّ الأوّل لكلّ إنسان يعيش على هذه الأرض، بغض النظر عن عرقه أو طبقته أو ديانته، أو معتقده الأيديولوجيّ؛ والأهمّ ممّا سبق كلّه، بغض النظر عن فئته العمرية، فالمُسن مثله مثل الشاب يتمتع بحقّ الحياة، وتُعَدُّ مساعدته للحفاظ على هذا الحقّ إلزاميّة. لكننا نشهد للأسف تضحية بهذا الحقّ في أعرق الديموقراطيّات الغربيّة، وكذلك في الدول التي تحكمها أنظمة ديكتاتوريّة أو شبه ديموقراطيّة. إننا نرى ونسمع عن آلاف المُسنين، وكذلك المُصابين بذبحاتٍ صدريّة حادة، يموتون لأن الجهاز الصِّحيّ في بلدانهم على شفا الانهيار، وهو لا يملك مدّ يد المساعدة إليهم، فهناك مرضى أولى بالمُساعدة، ممَّنْ يقبعون في المشافي أو من الشباب الذين همّ الأقوى، و«الأصلح»، والأكثر قابلية للشفاء. إننا نعبر عصراً يتسلح بمفاهيم وقيم داروينية جديدة تضرب عرض الحائط بكلّ ما دعت إليه فلسفة الأنوار وشرعة حقوق الإنسان. وهو أمرٌ مخيفٌ، بل مثيرٌ للفزع، أن تنحدر الإنسانيّة إلى هذا الدرك من سُلَّم القيم.

يجادل الفيلسوف الإيطالي «جورجيو أغامبين Giorgio Agamben» (مواليد 1942) في مدى أحقية تفضيل ما يسمّيه «الحياة البيولوجيّة» على بقية الحيوات الأخرى، السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، قائلاً إن ذلك يندرج ضمن التصوُّر الغربيّ لما يسمّيه «الاستثناء». يكتب أغامبين معترضاً: «إن أول الأشياء التي تكشف عنها هذه الموجة من الفزع التي أصابت بلادنا بالشلل هي أن مجتمعنا لم يعد يؤمن بأي شيء يتجاوز الحياة العارية... فنحن في هلعنا ذي الطابع الهستيريّ، نمارس جهداً جباراً لتجنُّب الأذى الجسدي. وبذلك عرَّضنا أنفسنا لخسارة نظام أرفع شأناً (من الحياة البيولوجيّة): لقد ضحينا بالعمل، والصداقة، والعائلات الممتدة، والطقوس الدينيّة (وعلى رأسها الجنازات)، والانتماءات السياسيّة. ونحن بذلك قد نحافظ على أنفسنا بيولوجيّاً، لكننا نضحي بكلّ ما يجعل للحياة معنى، بما يجعلها تستحق أن تُعاش».

بغض النظر عن وجاهة ما يقوله أغامبين بخصوص التضحية بأشكال أساسيّة من الوجود الإنسانيّ لصالح ما يسميه «الوجود العاري»، المتمثّل، في الحفاظ على مجرَّد العيش واستمرارية الحياة، فإن ما يقوله يندرج ضمن نوع من الهرطقة النظريّة، التي تُعلي من شأن النظريّة على حساب الحقّ الأساسيّ في العيش. ففي الوقت الذي تتعرَّض فيه البشريّة لتهديد وجودي يتصل بفناء أعدادٍ كبيرة من أفرادها، سواء أكانوا مسنين أم شباباً، مرضى أم أصحاء، لا يكون هناك معنى للحديث عن «الحياة العارية» في مقابل أنواع من الحيوات أكثر غنى وتمثيلاً لمعنى الوجود الإنسانيّ. وإذا استعملنا نظريّة أغامبين نفسه فإن ما تمرُّ به البشريّة هو «الاستثناء» The Exception، فلكي نحافظ على أنواع الحيوات الأخرى «الأكثر غنى» علينا

أن نحافظ على الحياة البيولوجيّة، أو «الحياة العارية» Bare Life، إذ بانتفاء «الحياة العارية» لن تكون هناك حيوات أخرى، ويصبح الحديث عنها نوعاً من الهلوسة النظريّة التي يتَّسم بها النقاش الفلسفيّ في بعض مدارس ما بعد الحداثة.

صحيحٌ أن القوانين الاستثنائية التي تُفرض الآن، في طول العالم وعرضه، بل في أعرق الديموقراطيّات في العالم، تندرج في سمة «الاستثناء»، التي تمثِّل في فلسفة أغامبين طابع الحضارة الغربيّة، حيث تكتسب الأنظمة في أزمنة الأزمات سلطات أكثر قوة وتتعطل الحياة الدستوريّة. ويتمثل هذا «الاستثناء» في إجراءات الحَجْر الصِّحيّ، ومنع التجوُّل، ونزول قوات الأمن والجيوش إلى الشوارع، حيث يجري خنق الحرّيّات الأساسيّة وتقليصها والاعتداء عليها، بصورة من الصور، وإحلال قوانين عرفية محل القوانين الطبيعيّة. وهو الأمر الذي يجعل الفيلسوف السلوفيني «سلافوي جيجيك Slavoj Zizek» (مواليد 1949) يتخوَّف من وباء السلطويَّة وشيوع الاستبداد، متوقعاً أن تنشأ في أوروبا: «بربرية جديدة بوجهٍ إنسانيّ- حيث تُفرض قيودٌ صارمة لا ترحم من أجل البقاء- تلجأ إلى آراء الخبراء لاكتساب مشروعيتها». لكن مع أخذ ملاحظات كلّ من أغامبين وجيجيك في الحسبان، فالبشريّة كلّها، وعلى رأسها الديموقراطيّات الغربيّة، تواجه مرحلةً فاصلةً في تاريخها، والحفاظ على الحياة، بمعناها الأولي العاري المتصل بالوجود البيولوجيّ، يعلو على أي نقاشٍ آخر في هذه الفترة العصيبة التي تعبرها الإنسانيّة. وهو ما يشدِّد عليه الفيلسوف الألماني «يورغن هابرماس jurgen Habermas» (مواليد 1929) قائلاً إن حماية ما يسمّيه «الحياة الضروريّة» تمثّل الآن أولوية كونية تعلو على أي حسابات نفعيّة، أو أضرار اجتماعيّة أو سياسيّة أو اقتصاديّة قد تتسبب بها القوانين الاستثنائيّة التي تتخذها الدول للحفاظ على حياة الناس. «مع اتخاذ القرار بشأن الوقت المناسب لإنهاء الحَجْر الصِّحيّ، فإن حماية الحياة الضروريّة على المستوى الأخلاقيّ، وكذلك على المستوى القانونيّ، قد تبدو متناقضة مع منطق الحسابات النفعيّة، مما يعني أنه عند الموازنة بين الضرر الاقتصاديّ أو الاجتماعيّ من جهةٍ، والوفيات التي يمكن تجنُّبها؛ يجب على السياسيّين مقاومة إغراء الحسابات النفعيّة». من جهةٍ أخرى فإن احتمال تحوُّل حالة الطوارئ إلى قاعدةٍ أمر يهدِّد الأنظمة السياسيّة الديموقراطيّة في العالم، وهو ما يجعل من الحفاظ على الحياة الضروريّة نوعاً من العبور إلى نظم استبداديّة وتوتاليتاريّات تتخذ من حماية حياة الناس جسراً للهيمنة والسيطرة على الحياة السياسيّة والاجتماعيّة لهؤلاء الناس. ولهذا يُنبِّه هابرماس إلى «أن تقييد عددٍ كبيرٍ من حقوق الحرّيّة المُهمَّة يجب أن يظلَّ مرتباً لمدة محدودة جدّاً، ولكنه إجراء مطلوب كأولوية للوصول إلى الحقِّ الأساسيّ في الحياة والسلامة الجسدية، وإنْ كان البعض قد يستغله لغايات سياسيّة».

رغم التحوُّلات السابقة التي يذكرها هابرماس، وهو الفيلسوف اللامع الذي قدَّم نقداً لاذعاً للحداثة، فإنه ينتصر لمبدأ الحياة الضروريّة، ويشدِّد على كون هذا الوضع، الذي تمرُّ به الإنسانية - في زمن انتشار (كوفيد - 19) الأسطوريّ، والكارثيّ، الذي يصعب تخيُّله قبل تصديقه، في جهات الأرض الأربع، عابراً حدود الدول، التي اضطرَّت إلى عزل نفسها وغلق حدودها، وكذلك منع الحركة بين مدنها، من جهةٍ، وبين مدنها وأريافها، من جهةٍ أخرى- هو الاستثناء لا القاعدة. لكن هل يتحقَّق بالفعل توقع هابرماس، أو أمله، أو رغبته، في عودة الإنسانيّة إلى ما كانت تعده «طبيعيّاً»؟ أم أننا نعبر إلى زمن تكون فيه الإنسانيّة قد عادت القهقرى إلى عصورِ الاستبداد التي تُخنَق فيها الحرّيّات وتسود فيها الصراعات التي قد يشعلها الجوع وفقدان الوظائف وازدياد التقاتل على الموارد في عالم تبدو فيه الديموقراطيّة مجرَّد قشرة خارجيّة طوَّح بها وباء كورونا إلى عالم النسيان؟ إنها أسئلة برسم المُستقبل القريب.

إصدارات واكبت الجائحة:



الأوبئة: مخاطر حقيقيّة وإنذارات كاذبة

(ديدييه راوول)

الجمرة الخبيثة، الشيكونغونيا، الإيبولا، أنفلونزا الطيور، السارس، كورونا ... جميع التكهنات في كلّ هذه الأوبئة كانت تشير إلى ملايين الوفيات: لكن لم يسجّل إلّا القليل. فهل الأمر مختلف مع فيروس كورونا الذي يرعب العالم؟ حالة الذعر تعود بالأساس إلى المبالغة والتهويل في الإعلام، الذي يدرك جيّداً أن الخوف «يُباع» بسهولة. لكن عندما نرى قادة العالم يركبون بدورهم موجة الأسوأ، حينها يمكن أن تكون العواقب بعيدة المدى وخيمة. نحن نتعامل مع الأحداث التي يكافح العلم لتفسيرها، مثل الانتقال السريع للأوبئة في بدايتها، واختلافها الموسمي واختفائها التلقائي دون سببٍ واضح. في ظلّ هذه الظروف، فإن التصريح بعدد الحالات الجديدة والوفيات كلّ يوم يكون مثل الفزاعة، لا يؤدّي إلّا إلى إثارة ردود فعل غير متناسبة مع المخاطر الحقيقيّة التي، رغم ذلك، لا يجب تجاهلها في نفس الوقت.



أميركا في زمن الكورونا

(جان إريك برانا)

في 20 يناير/كانون الثاني 2020 نشرة الأخبار تُذاع ولا أحد تقريباً يبالي بما يحدث: في مدينة ووهان وسط الصين القارية، والتي يبلغ عدد سكّانها 11 مليون نسمة، فيروس غامض يقتل شخصاً ثالثاً. ورغم ذلك، لا أحد ينتبه للخطر. والمسؤولون يؤكّدون بأن خطر انتقال الفيروس من شخص لآخر «منخفض».

تبدأ شرطة الحدود الأميركية إجراءات الرقابة على الرحلات الجوية من الصين، خاصّة إلى سان فرانسيسكو ومطار كينيدي في نيويورك. ولكن بالنسبة لعامّة الأميركيين، فإن الوباء الناشئ في الصين ليس موضوع حديث، ودونالد ترامب بعيد جدّاً عن المواضيع الصّحيّة أو الطبيّة في دافوس، مشيداً بنجاحاته الاقتصاديّة، ومفاخراً بكونه على رأس بلد «اقتصاده يزدهر أكثر من أي وقتٍ مضى». وبسرعة تصبح الأرقام جديّة، ثم مقلقة، حيث ينتشر الفيروس الغامض في جميع أنحاء الكوكب. إيران، وإيطاليا، وفرنسا، وإسبانيا، وقادة جميع الدول غارقون، الواحد تلو الآخر، وبدأ القلق يتصاعد أيضاً بين الأميركيين. وأخيراً غرَّد دونالد ترامب برسالة وحيدة: «لا تقلقوا!» لكن الأحداث المتسارعة قد تجاوزته. الخوف في كلّ مكان، والعالم أيقن أخيراً أن (كوفيد- 19) لن تكون له عواقب صحيّة فقط: يمكن أن يغيِّر خارطة المجتمع الأميركي بالكامل، ومستقبل القوّة في النهاية...



الربيع سوف يعود، أعدكم

(بابسي بيزيو)

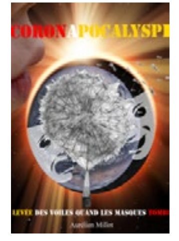
وباء من الصين يستقرُّ في أركان العالم الأربعة، وفي خضم سوء الفهم العام، معظم سكّان العالم في منازلهم محاصرون. كلّ ذلك بسبب بانجولين أو ثلاثة خفافيش؟ لا أحد يصدق ذلك... نحن نواجه وباء الأكاذيب والرقابة... بين حرب الأسهم والأذهان العام، تواجه البشريّة حالة لا مثيل لها في المئة سنة الأخيرة... التكهنات التآمرية في كلّ مكان، هل هذا الوباء القاتل اختبار؟ تجربة؟ عرض للقوة؟ هل صنع هذا الفيروس في المختبر؟ هل نحن تحت تهديد هجوم كيميائي حيوي؟ هل ضغط الإرهابيون البيولوجيون على الزر؟ هل انطلقت الحرب العالمية الثالثة؟ كلّ أوجه عدم المساواة بين البشر في مواجهة هذه الأزمة... شيء واحد مؤكَّد، لهذا الوباء نهاية كارثية. هل من خلاص؟ هل هو درس لكوكب الأرض؟ أم انتقام من الطبيعة؟ تدرك الشعوب أخيراً أن الإنسانية تركب في نفس القارب... صفعة للرأسمالية، حتى في الدول العظمى يفتقرون إلى كلّ شيء... إعادة التفكير في عالم جديد أمر لا مفرّ منه... عجز الدول الكبرى والمختبرات الكبرى... لا خطة «ب»، لا خطة ملموسة، ماذا لو كان هذا الفيروس متحوِّلاً بشكل أكثر ضراوة... ثم السؤال الحقيقي: مَنْ سيدفن آخر القتلى؟



«كوفيد - 19».. الأكاذيب والحقائق

(ميشيل مولر)

في نهاية عام 2019، ظهر فيروس كورونا في سوق للحيوانات في ووهان. غزا مقاطعة صينية ثم آسيا. بعد شهرين، انتشر الوباء إلى إيطاليا وتحوَّل إلى جائحة. ثلاثة مليارات شخص محاصرون. إنها واحدة من أكبر الفضائح الصّحيّة التي عرفتها البشريّة. تتسبَّب الحيوانات البرية التي يتمُّ تربيتها أو بيعها في أسواق غير صحيّة في انتشار الأوبئة المُتكرِّرة في الصين. لم تتعلَّم الحكومات الغربية من الأوبئة الماضية ولم تعد لها ما يلزم. في فرنسا، أكّدت السُّلطات أن الأقنعة عديمة الفائدة للمرضى، ولا يمكنها حماية الشرطة والمصرفيين وحرَّاس الأمن وجميع المسؤولين الحكوميين الذين يتواصلون مع العامّة. الأمل الوحيد يكمن في اكتشاف البروفيسور ديدييه راوول عن علاج تعطيل الفيروس. لكن البروفيسور كان بدوره ضحية تشويه من بعض زملائه ممَّنْ يرغبون في إثبات عدم جدوى العلاج. وأخيراً تدخَّل إيمانويل ماكرون لبدء التجارب السريرية على الحالات المُبكِّرة. يستنكر المؤلِّف قصر نظر صُنَّاع القرار وتردّدهم في بداية الوباء. أدَّت القرارات المتأخِّرة إلى اندفاع المواطنين إلى المتاجر وازدحام في المحطات، حتى انتقل هذا الفيروس، بسبب حركة النزوح، إلى المناطق النائية التي تفتقر للنظم الصّحيّة.

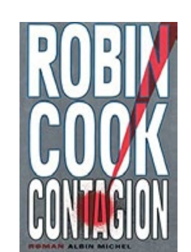


رفع الحجاب بسقوط الأقنعة

(أورليان ميلو)

العالم في حالة توقُّف مؤقَّت، لكن الكوكب يواصل الدوران. لقد حان الوقت لفترة من

التأمُّل في ما لا يبدو أنه يسير على ما يُرام. يحمل فيروس العولمة الآن اسماً مشهوراً: كورونا. ورغم ذلك، فهذه مجرَّد أعراض مرتبطة بمجتمع يبدو أنه يتأثر بالسرطان المُعمّم في مرحلته النهائية. بمساعدة الطب الصينيّ التقليديّ، سننشئ تشخيصاً عالمياً بسبب اختلال في التوازن على جميع المستويات: الاقتصاديّ والاجتماعيّ والبيئيّ. «نهاية العالم» تعني «النبوءة»، ورفع الحجاب، يعني الوهم. ويرى أوريليان ميلو أن التفكير بوضوح في الواقع خطوة أولى على طريق التعافي. يستهل المؤلِّف كتابه باندفاعة عميقة للأمل، يتمنّى الكاتب أن تكون معدية قدر الإمكان. اليوم، أصبح للإنسانية تاريخٌ مع إنسانيتها.



عندما ينتشر الوباء غير المُبرَّر

(روبن كوك وبرنارد فيري)

عدوى: عندما ينتشر الوباء غير المُبرَّر بسبب واضح، يجعلنا نعيش حرباً لا ترحم، حرباً لا تتردّد فيها بيئة المستشفى، المهووسة بالربحية، في استخدام أساليب المافيا، حيث يتخذ البحث عن المرضى باهظي الثمن أشكالاً مقزّزة حقّاً. حرب الطب التي ربّما بدأت مع هذا الوباء أيضاً...

روبن كوك مؤلّف الروايات الأكثر مبيعاً- مثل «المرحلة النهائية» أو «علاج قاتل» أو «خطر مميت»- أثبت أنه سيد التشويق الطبيّ بلا منازع، من خلال المُغامرات المُثيرة المُتعلّقة بالتحدّيات الهائلة للطب الحالي، الفاسد بسبب فساد وحماقات علم بلا ضمير. لكنه اليوم، يدق ناقوس الخطر محذِّرا للمرّة الأخيرة.

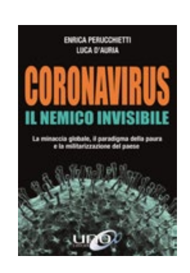
■ مروى بن مسعود



فيروس كورونا. ما هو؟، كيف يهاجمنا؟

(ماريا كابوبيانكي)

ما هو الفيروس التاجيّ؟ ما هي المخاطر التي تنطوي عليه؟ كيف يمكنك الدفاع عن نفسك؟ لماذا الصين القويّة لشي جين بينغ تعود لتكون بؤرة لاندلاع مرض خطير، بعد سنوات قليلة من كارثة السارس؟ هذه بعض الأسئلة التي تُجيب عنها ماريا كابوبيانكي، الإخصائيّة في علم الأحياء، التي تمكّنت مع فريقها في مختبر الفيروسات التابع لمعهد «سبالانتساني» في روما من عزل الفيروس التاجيّ ، ووضعه تحت الاختبار من أجل إيجاد دواء ناجع ضده. تحاول «كابوبيانكي» في هذا الكتاب إلقاء الضوء على الجائحة الجديدة والمُهدِّدة، بوضوح ودقة علميّة، وتشرح مخاطر المرض، وكيف يمكننا مكافحته، وفي نفس الوقت تدحض العديد من المعلومات والأخبار المُزيَّفة المُتداولة عن الفيروس التاجيّ التي أثارت، وما تزال تثير الذعر والارتباك بين الناس.



العدو غير المرئي

(إنريكا بيروكييتّي ولوكا داوريا)

من الجائحة الإسبانيّة في عام 1918 إلى يومنا هذا، لم يتمكّن أي عدو غير مرئي أن يكون له كل هذا التأثير على حياة البشريّة. فخلال بضعة أشهر فقط، تسبَّب فيروس (كوفيد - 19) في إصابة ووفاة آلاف الأشخاص، ودفع منظَّمة الصِّحة العالميّة إلى إعلان الجائحة العالميّة. منذ البداية، ساهمت وسائل وشبكة الإنترنت في انتشار الذعر، فقد تمكّن الذهان على نطاقٍ واسع من سكّان العالم، ووضع عاداتهم وحياتهم على المحك، إلى حدِّ أنهم ارتضوا بالعزل والتخلّي عن حرّيّاتهم مقابل الوقاية الصِّحيّة.

على عكس الدول الأخرى، اختارت الحكومة الإيطاليّة فرض العُزلة الذاتيّة، مُقسِّمة الرأي العام إلى قسمين، بين مؤيدي ومعارضي هذا الإجراء الذي لم يسبق له مثيل في تاريخ البلاد. في الماضي، كانت ثمَّة حالات مماثلة مع فيروسات السارس والطيور والخنازير، الحصبة أو الإيبولا: ظواهر تمَّ تحديد مواقعها في بعض الجغرافيّات المُعيَّنة التي تحوَّلت إلى «زلازل كوكبية» حقيقيّة. إنما لا شيء يماثل جائحة الفيروس التاجيّ الحالي: لقد تحوَّلت حياتنا جميعاً، ربما إلى الأبد، إلى واقع «افتراضيّ» ألغى ألفي عام من التاريخ البشريّ. مع هذا الكتاب نكتشف النظريّات البديلة لمنشأ وانتشار فيروس (كوفيد - 19)، تأثيره على طريق الحرير واتهامات الصين للولايات المتحدة، نظريّة الصدمة و«تصور» لتهديد عالميّ مُحتمَل، التدابير المختلفة في أوروبا وقيود الحرّيّة الشخصيّة لأسبابٍ صحيّة، خطر هجوم طائش، وانتقال الإنسان من مرتبة الحيوان الاجتماعيّ إلى مرتبة الكائن الافتراضيّ... وأكثر من ذلك بكثير.



ليلى والفيروس التاجيّ

(نيكول فاسكوتّو)

تشرح نيكول فاسكوتّو في مقابلة صحافيّة كيف نشأت فكرة كتاب «ليلى والفيروس التاجيّ»، قائلة: «في بداية الجائحة، نشرت منشوراً بالصدفة تقريباً، على فيسبوك، بغرض شرح فيروس كورونا للأطفال. وقد نشأت هذه الحاجة، لأنه عند البحث عن معلومات عبر الإنترنت، لم أعثر سوى على إرشادات للبالغين، مقالات جميلة ومثيرة للاهتمام، موجَّهة إلى آباء الأطفال الأكبر سنّاً، ولكن لم أجد شيئاً حول كيفيّة التعامل مع الأطفال.

هناك الآن العديد من المبادئ التوجيهيّة لشرح ما هي، وما تفعله قواعد النظافة التي يجب اتّباعها. لديّ ابنة لم تكمل عامها الثاني بعد، لكنني أتساءل في كثير من الأحيان، كيف يمكنني التحدُّث إليها حول بعض القضايا عندما تبدأ بطرح الأسئلة. هكذا وُلدت قصّة ليلى المُصوَّرة، التي أتخيَّل فيها ابنتي في غضون سنواتٍ قليلة، متوقِّدة النشاط وفضوليّة، تطرح أسئلةً حول ما يحيط بها».

حقَّق المنشور نجاحاً كبيراً، وتمَّت مشاركته، طوال فترة التمهيد، من قِبل البلديات والمدارس والصيدليّات وعلماء النفس والجمعيّات الرياضيّة والعاملين في عالم الطفولة.

تمَّت كتابة النصوص بناءً على إرشادات وزارة الصِّحة وبمشورة علميّة من مجموعة من الباحثين من معهد الرعاية الطبيّة يوجينيو ميديا دي بوسيسيو باريني، الذين يتعاملون مع تحليل جينومات الفيروسات المُرتبطة بالأمراض البشريّة. الكتاب مؤلَّف من 48 صفحة، مع توسيع المواضيع التي تمَّت معالجتها في البداية، وإدراج مفاهيم مثل التضامن والضمير الجماعيّ.



50 سؤالاً حول فيروس كورونا

(سيمونا رافيتسا)

«طغت حالة فيروس كورونا على الدولة ووسائل الإعلام، مما تسبَّب في ردود أفعال معاكسة ونشر المُعتقدات التي لا تتماشى في كثير من الأحيان مع البيانات العلميّة. بين شبكات التواصل الاجتماعيّ والأخبار المُزيَّفة وصدامات الآراء، من الصعب الاعتماد على أحد، حتى على شيءٍ بالغ الأهميّة في حياة الأفراد والبلاد»، تقول سيمونا رافيتسا، التي تابعت أنباء الوباء لحساب صحيفة «الكوريري ديللا سيرا». ستة خبراء موثوقين، تعامل كلّ واحد منهم مع الوباء في نشاطه السريريّ والبحثيّ، وذلك بطرح أسئلة تدور في رؤوس المواطنين، وتتعلّق بالوقاية والعلاج، ومنطق تدابير السياسة العامة.

والنتيجة هو مجلد رشيق بإجاباتٍ واضحة وموثّقة، تقدّم لنا في النهاية صورةً كاملة للظاهرة التي تؤثّر على حياة الجميع. التنسيق العلميّ لسيرجيو هراري، ومساهمات كلّ من: الدكتور رفائيل برونو، أخصائيّ الأمراض المُعدية في مستشفى سان ماتيو في بافيا. البروفيسور سيرجيو هراري، أخصائيّ أمراض الرئة في مستشفى القديس يوسف في ميلانو. الدكتور ألبرتو مانطوفاني، أخصائيّ المناعة، في مستشفى هومانيتاس. الدكتور جوزيبي ريموتسي، مدير معهد البحوث الدوائية ماريو نيغري، عضو المجلس الصّحيّ الأعلى. الدكتور ميكيل ريفا، باحث في تاريخ الطب، خبير الوقاية في جامعة ميلانو بيكوكّا. الدكتور جان فينتشينسو زوكّوتّي، طبيب أطفال في مستشفى الأطفال في بوتسي في ميلانو.



الفيروس - التحدي الكبير

(روبرتو بوريوني)

في نهاية عام 2019، واجه أطباء المستشفيات في ووهان، بوسط الصين، متلازمة تنفسيّة غريبة تبدو أنها مرتبطة بسوق السمك الكبير في المدينة، حيث، بالإضافة إلى الأسماك، يتمُّ فيه بيع جميع أنواع الحيوانات الصالحة للأكل، حيَّة أو ميِّتة. وبينما كان عدد المرضى يتضاعف ويعاني بعضهم من التهابٍ رئويّ فيروسيّ حاد، قامت المُختبرات بعزل المسؤول عن المرض بسرعة، ليتبيَّن أنه فيروس تاجيّ جديد، شبيه بفيروس السارس الذي نشر الذعر في العالم عامي 2002 - 2003. بالمقارنة مع السارس، فإن المرض الجديد أقلّ فتكاً، ولكنه أكثر عدوى. سرعان ما اضطرت الصين للتعامل مع ذاك الذي بدا للسُّلطات «أخطر حالة صحيّة في تاريخ الجمهوريّة الشعبيّة»، بينما اعتبرتها منظمة الصِّحة العالميّة «تهديداً أسوأ من الإرهاب». وأمام العدوى والوفيات الناجمة عن الفيروس التاجيّ ، اضطرت إيطاليا أيضاً إلى اتخاذ إجراءات غير مسبوقة لوقف الوباء.

في هذا الكتاب، يعتمد روبرتو بوريوني، جنباً إلى جنب مع خبير الأوبئة بيير لويجي لوبالكو، على خبرته الطويلة كطبيب وباحث لإظهار طبيعة وعمل الفيروسات، وفيضها أو انتقالها (Spillo-ver) من الحيوانات إلى البشر، تطوُّر المعرفة العلميّة، الآثار المُدمّرة للأوبئة في تاريخ البشريّة، والمعارك التي خاضتها في القرن الماضي ضد أصغر أعدائنا وأكثرهم شراسة.



الصِّحة بلا حدود

(باولو فينييس)

في ظلِّ العولمة التي تتغيَّر باستمرار، حيث بات من السهل التنقُّل، ولكن بفوضى وصعوبة أكبر في السيطرة، بدأت مفاهيم الصِّحة والمرض تتغيَّر أيضاً: فلم تعد عمليّات بيولوجيّة بسيطة، ولكن ظواهر مُعقَّدة تؤثِّر على البيئة وعلى الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والثقافيّة في جميع أنحاء العالم. اليوم، يعتبر تغيُّر المناخ، وتدفقات الهجرة، والأزمة الاقتصاديّة، وتصنيع إنتاج الغذاء، من العوامل الأساسيّة لفهم حالة رفاهية (أو توعُّك) السكّان. يرسم باولو فينييس، عَالِم الأوبئة في «Imperial College» في لندن، صورةً كاملة للجوانب التي تشكِّل الصّحة العالميّة، ويقترح أطروحةً قويّة على المستوى السياسيّ: في مثل هذا المشهد المُتنقل والمُعقَّد، يمكن للصِّحة العالميّة أن تعاني من تدهور مماثل لما يحدث في الاقتصاد. صدر هذا الكتاب قبل سنوات من انتشار وباء فيروس كورونا، وستصدر منه نسخة جديدة مُحدَّثة في الخريف القادم.

■ **يوسف وقاص**

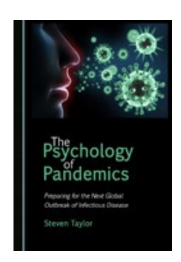


قرن الأوبئة: مئة عام من الذعر

(مارك هونيغسبوم)

منذ جائحة الأنفلونزا الإسبانيّة عام 1918، حلم العلماء بالتصدِّي للأمراض المُعدية والأوبئة. لكن رغم التقدُّم النسبيّ، إلّا أن الكوارث الفيروسيّة والبكتيريّة لا تزال تفاجئنا. من الأنفلونزا الإسبانيّة إلى الطاعون الرئويّ عام 1924 إلى «حمى الببغاء» في 1930، وأوبئة (سارز، وإيبولا، وزيكا)، اتّسمت المئة عام الماضية بسلسلةٍ من الإنذارات الوبائيّة غير المُتوقَّعة.

في «قرن الأوبئة»، يجمع «مارك هونيغسبوم» بين الريبورتاج وتاريخ العلوم وعلم الاجتماع الطبيّ لإعادة فهم الألغاز الوبائيّة وإيكولوجيا الأمراض المُعدية مع عددٍ من المُحقِّقين المُتخصِّصين في الأمراض، وقادة عاجزين أو غير أكفاء في مجال الصِّحة العامّة، وعلماء غالباً ما تعميهم معرفتهم بالبكتيريا والفيروسات عن الفهم الدقيق. ويكشف، في جانب آخر، أن الخوف من العدوى غالباً ما يؤدّي إلى تفاقم التوترات العرقيّة والدينيّة - رغم تأكيد علماء الوبائيّات، مثل مالك بيريس وبي جوان، أن «الطبيعة تظلّ أكبر تهديد إرهابيّ بيولوجيّ للبشريّة». كأسماك قرش تتصيَّد الإنسان، تظلّ مسببات الأمراض المُفترسة كامنة دائماً في الطبيعة، تنتظر ساعة الهجوم. عندما يُهزَم أحدها، تظهر أخرى. تذكّرنا الأوبئة بحدود معرفتنا العلميّة، ودور سلوك البشر في تفشّي الأمراض الميكروبيّة.

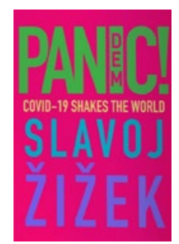


سيكولوجيّة الأوبئة

(ستيفن تايلور)

يتوقَّع علماء الفيروسات أن يخلّف الوباء التالي، ربما شكل من أشكال الأنفلونزا،

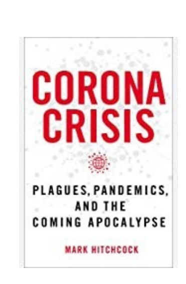
آثـاراً مُدمِّـرة. التلاقيـح، إن توفـرت، والسـلوكيات الصحيحـة ضروريـة لوقـف انتشـار العـدوى. لكن العوامل النفسـيّة التي تؤثِّـر علـى انتشـار العدوى الوبائيّـة وما يرتبط بهـا مـن اضطرابـات اجتماعيّـة وعاطفيّـة لـم تنـل سـوى القليـل مـن الاهتمـام. العوامـل النفسـيّة مهمَّـة لأسـبابٍ عديـدة. بـدءاً بعـدم الالتـزام ببرامـج التّطعيـم والنظافـة، واسـتخفاف البعـض بخطـر العـدوى ومـا ينتـج عـن ذلـك مـن خسـائر. وفـي جانـب آخـر، العوامـل النفسـيّة مهمَّـة لفهـم وإدارة المشـاكل المجتمعيّـة المُرتبطـة بالأوبئـة، مثـل انتشـار الخـوف المُفـرط والوصـم وكراهيـة الأجانـب التـي تـزداد مـع تهديـدات العدوى. يقدِّم هذا الكتاب أوّل تحليل شـامل لعلـم نفـس الأوبئـة، ويصـف ردود الفعـل النفسـيّة للأوبئـة، بمـا فـي ذلـك السـلوكيات غيـر المُتكيِّفـة، والعواطـف، وردود الفعـل الدفاعيّـة، ويسـتعرض عوامـل الضعـف النفسـيّ التـي تسـاهم فـي انتشـار المـرض والشـعور بالضيـق. كمـا يُعـدِّد الأسـاليب المُجرَّبـة لمعالجـة هـذه المشـاكل، ويحـدِّد الآثار المُترتبة على سياسـات الصِّحة العامة.



وباءة «كوفيد- 19» يهزّ العالم!

(سلافوي جيجك)

عنـد الحديـث عـن جائحـة عالميّـة غيـر مسـبوقة تجتـاح الكوكـب، مَـنْ أفضـل مِـن الفيلسـوف السـلوفينيّ، سـلافوي جيجـك للكشـف عـن معانيهـا العميقـة، والتأمُّـل فـي مفارقاتهـا المُحيِّـرة، والتكهـن بعمـق عواقبهـا، وكلّ ذلـك بأسـلوبٍ مثيـر ومقنـع. نحـن نعيـش فـي لحظـة يكـون فيهـا أعظـم عمـل للحـبّ بالابتعـاد عـن مَـنْ تحـب. عندمـا تقـرِّر الحكومـات، التـي عُرِفَـت بتخفيضـات غيـر مسـبوقة فـي الإنفـاق العـام، إنفـاق التريليونـات فجـأة. عندمـا يصبـح ورق التواليـت سـلعةً ثمينـةً مثـل المـاس. وعندمـا يكـون شـكلٌ جديـدٌ مـن الشـيوعيّة الطريقـةَ الوحيـدة لتجنُّـب الانحـدار إلـى البربريّـة العالميّـة. فـي هـذا الكتـاب، يقـدِّم سـلافوي جيجك، بحماسـته المُعتادة وحبه للقياسات فـي الثقافـة الشـعبيّة، صورةً موجـزة ومثيرة للأزمـة المُسـتفحلة، والتـي لا تـكاد تسـتثني أحـداً.

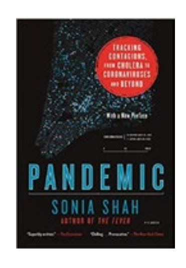


أزمة كورونا: ونهاية العالم القادمة

(مارك هيتشكوك)

لم يشـهد العالم مثـل هـذا الوبـاء منـذ أجيـال. وبينمـا يحـارب العالـم (كوفيـد - 19)، يحفّـز تفشـي الفيـروس الحالـي بعـض النبـوءات عـن نهايـة العالـم. فـي «أزمـة كورونـا»، يشـرح البروفيسـور مـارك هيتشـكوك كيـف يرتبط تفشي الفيـروس الحالي بالنبـوءات الكتابية حول الأوبئة والكـوارث.

يعتقـد الكثيـرون أن الأوبئـة تأتـي مـن الحيوانـات، كمـا رأينـا فـي العقـود الأخيـرة مـع الإيـدز، والسـارس، ومتلازمـة الشرق الأوسـط التنفسـيّة، وأنفلونـزا الطيـور، وأنفلونـزا الخنازيـر، والآن (كوفيـد - 19). لكـن هيتشـكوك لا يعتبـر فيـروس كورونـا نتيجـةً لأعمالنـا اليـوم، بـل علامـةً لمـا ينتظرنـا مسـتقبلاً. انطلاقـاً مـن الوضـع الراهـن، يعـود كتـاب «أزمـة كورونـا» للتذكيـر بالأوبئـة السـابقة، مثـل الأنفلونـزا الإسـبانيّة، ويقـدِّم العلامات الرئيسـيّة لنهاية العالـم. ويناقش، في جانب آخـر، أثر العولمة في انتشـار الأوبئة. في بيئتنـا العالميّـة، يمكـن أن نشـهد أحداثـاً مفاجئـة سـتكون لهـا موجـات صادمـة حـول العالـم.



الوباء: تتبع العدوى

(سونيا شاه)

يقدِّم الكتـاب فحصـاً مذهـلاً للأوبئـة التـي دمَّرت البشـريّة - وتاريـخ الإنسـان فـي مواجهـة أخطـر حـالات الطـوارئ الصِّحيّـة تطرفـاً فـي عصرنـا. على مـدى الخمسـين عامـاً الماضيـة، ظهـر أكثـر مـن ثلاثمئـة نـوع من الأمراض المُعدية. وقبل سـنوات مـن انتشـار (كوفيـد - 19) المفاجـئ، تسـعون فـي المئـة مـن علمـاء الأوبئـة كانـوا يتوقعـون ظهـور وبـاء قاتـل فـي وقـتٍ مـا خـلال الجيليـن القادميـن، قـد يكـون الإيبـولا، أو أنفلونـزا الطيـور، أو جرثومـة فائقـة مقاومـة للأدويـة، أو شـيئاً جديـداً تمامـاً، مثـل فيـروس (كوفيـد - 19)، الـذي نشـهده اليـوم. فـي «الوبـاء: تتبـع العـدوى، مـن الكوليـرا إلـى الإيبـولا ومـا بعدهـا»، يجمـع المُؤلِّـف بيـن التاريـخ، والتقاريـر الأصليّـة، والسـرد الشـخصيّ لاستكشـاف أصـول الأوبئـة، ورسـم أوجـه التشـابه بيـن الكوليـرا- واحـدة من أكثـر مسـببات الأمراض فتـكاً وإثـارة للأوبئـة- والأمـراض المُسـتجَدة التـي تطـارد البشـريّة اليـوم.

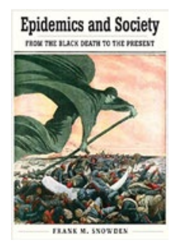
بالخـوض فـي العلـوم المُعقّـدة، والسياسـة الغريبـة، والتاريـخ المُتقلِّـب لأكثـرِ الأمـراض فتـكاً فـي العالـم، يُعَـدُّ «الوبـاء» عمـلاً متميِّـزاً في التاريـخ الوبائـيّ، وغنيّـاً بالدروس العاجلة لواقعنا.



فيروس كورونا: الفوضى

(إريك لويس)

فـي الأسـابيع الأخيـرة مـن عـام 2019، ذُهِـلَ العالـم مـن تفشّـي عـدوٍ غيـر مرئـيّ، غامـض فـي أصولـه ولا يتوقَّـف فـي تدميـره. أقوى بعشـر مرات من الأنفلونـزا، ويبـدو أنـه محصَّـن ضـد العـلاج، (كوفيـد - 19)، أو فيـروس كورونـا المُسـتجَد كمـا يُعـرَف، تسـبَّب في جائحـةٍ عالميّـة ويدفع بكوكب الأرض إلـى حافـةِ الكارثـة. يمثّـل هـذا الكتاب رواية مـن منظـورٍ شـخصيّ عـن الأزمـة التـي تكشَّـفت لنـا، مـع تعليـقٍ واسـع علـى القضايا والأطـراف الفاعلة فـي الوقـت الحالـي. «فيـروس كورونـا: الفوضـى»، روايـة شـاهد عيـان علـى حـدث ألهـم تحـوُّلات غير مسـبوقة، وغيَّـر حياتنـا بطـرقٍ لا يمكننـا تخيُّلهـا.



من الموت الأسود إلى اليوم

(فرانك م. سنودن)

يتضمَّـن الكتـاب دراسـةً واسـعةَ النطـاق تكشـف العلاقـة بيـن الأمـراض الوبائيّـة والتغييـرات المجتمعيّـة، مـن المـوت الأسـود إلـى الإيبولا. كما يدرس أثر الأمراض الوبائيّة في تشـكيل الفاشـيات المُعدية فـي المجتمعـات عبـر التاريـخ. بأسـلوب خالٍ من التعقيد، لا يكشـف فرانك م. سـنودن عن الطُرق التـي تؤثِّر بها الأمراض علـى العلوم الطبيّة والصِّحة العامّة فحسـب، بـل حتى التغيُّرات في مجـالات الفنـون والدين والتاريخ الفكريّ والحرب.

الكتاب في شكل تحقيق متعدِّد التخصُّصات والمُقارنات للتاريخ الطبيّ والاجتماعيّ للأوبئة الرئيسيّة، يتطرَّق لمواضيع مثل تطوُّر العلاج الطبيّ، وأدب الطاعون، والفقر، والبيئة، والهستيريا الجماعيّة، بالإضافة إلى شرحٍ تاريخيّ للأمراض، مثل الجدري والكوليرا والسل، ودراسة تداعيات الأوبئة الأخيرة كفيروس نقص المناعة المُكتسبة، والسارس، والإيبولا، ومدى استعدادنا للجيل القادم من الأمراض.

■ عبدالله بن محمد



كورونا: كلّ ما تحتاج إلى معرفته

أحد أهمّ الكُتب الصادرة في ألمانيا عن فيروس كورونا، الذي تحوَّل إلى جائحةٍ عالميّة في غضون أسابيع قليلة، حيث صدرت النسخة الإلكترونيّة منه في الثاني عشر من مارس/ أذار عن دار نشر «Gräfe & Unzer» بعد أن تعاظمت أهمية وجود نوعية من الكتب القائمة على التوعية والتأهيل المعلوماتي. الكتاب بمثابة دليل طبيّ يستند إلى فحوى مقابلة مطوَّلة مع الأستاذ الدكتور «هندريك ستريك»، أحد أشهر علماء الفيروسات في ألمانيا ومدير معهد أبحاث الفيروسات وفيروس نقص المناعة البشريّة في كلّية الطب بجامعة بون، حيث يجيب خلالها عن أهم الأسئلة التي قد تدور في الأذهان حول الفيروس وكيفيّة الحماية منه. يضمُّ الكتاب أيضاً مُقدّمة تشمل معلومات تعريفيّة عن الأمراض الفيروسيّة، فضلاً عن مجموعة من النصائح العلميّة حول كيفية تعزيز جهاز المناعة بوسائل طبيعيّة وتحفيز الخلايا المناعية المُسمَّاة بـ«قاتلي الفيروسات الطبيعيّة»، وهو ما أسماه «ستريك» بالاستعداد الأمثل لمواجهة مثل هذه الأمراض المجهرية. يشمل الكتاب أيضاً وصفات عمليّة لكيفية تصنيع المُطهرات في المنزل بطريقةٍ علميّة وآمنة.



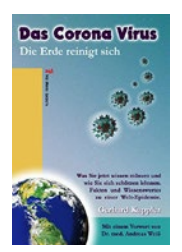
خطة طوارئ للتعايش مع الأوبئة والأزمات»

للدكتور «إينو فورسير»، أخصائي الحماية المدنيّة، الذي يستعرض مفهوم الكوارث بصورةٍ أكثر شموليّة بغض النظر عن نوعها، سواء كانت طبيعيّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة، فهي في النهاية تشبه زلزالاً حياتيّاً يقلب عالمنا رأساً على عقب. لا يتطرَّق الكتاب بصورةٍ مباشرة إلى المُحفِّزات المختلفة للكوارث، وإنما يبلور القاسم المشترك الأدنى بينها مع التركيز على البعد النفسي والتأهيلي في مثل هذه الأوقات، كما أنه يسلط الضوء على الأزمات التي تتولَّد إلى جوار الكارثة الأصليّة، والتي لا تقلّ ضراوة عنها، خاصّة، عندما تبدأ الأنظمة في الانهيار، وتغرق الحكومات في الأعباء التي ربَّما عرَّضت الأفراد أنفسهم لخطرٍ يفوق خطر الكارثة الفعليّة. يقدِّم الكِتاب خطواتٍ تساعد الأفراد على حماية أنفسهم وذويهم، والخروج بأقلّ خسائر ممكنة عبر تبنِّي خطة طوارئ يتمُّ خلالها تطويع العقل للتعامل مع الوضع الراهن، وتهيئته- فقط- لإدارة الأمر على نحوٍ جيِّد.



كورونا الموت الخفي

في السابع عشر من فبراير/ شباط عن دار نشر (Epubli) للكاتب «Rene Piechowski»، حيث يستعرض خلاله حالة الإثارة التي بات يعيشها العالم مع هذا الفيروس، والتهديدات اللامتناهية التي تنذر بسيناريو أسوأ في حال حدوث طفرة جينيّة للفيروس وظهور وباء جديد إذا لم يتحرَّك العالم سريعاً لاحتواء الأمر. يرى الكاتب أن الأرقام الواقعيّة للمصابين والموتى جرَّاء فيروس كورونا ليست معروفة بدقة على مستوى العالم، كما يعتقد أن الحالات الفعليّة تفوق المعلنة بصورةٍ كبيرة. الكتاب يحمل طابعاً توثيقيّاً بالأكثر، وهو مدعَّم بأحدث الإحصائيات والمعلومات والبيانات المتاحة عن الفيروس حتى وقت صدوره.



كورونا يجعل الأرض تتطهَّر

عن دار نشر «WerbeAgentu, InternetA-gentur» للكاتب «جيرهارد كوبلر» بالتعاون مع دكتور ميد. أندرياس فايس، أستاذ طب التخدير والعناية المركزة. يقدِّم الكتاب كلّ ما يجب معرفته عن فيروس كورونا، وكيفية الحماية منه بشكلٍ فعَّال. كما يفنِّد مجموعة من الحقائق التوثيقيّة الجديرة بالمعرفة عن مفهوم «وباء عالمي» استناداً إلى أحداث سابقة شهدها العالم كـ«الأنفلونزا الإسبانيّة» لتضييق مساحة الصدمة لدى البعض ممَّنْ وجدوا ما نعيشه اليوم أمراً بعيداً عن التوقُّع بالنظر للذاكرة الجمعية القريبة. يتناول الكتاب أيضاً الجانب الأيكولوجي الإيجابي للكارثة، والمتمثِّل في تعافي الطبيعة من بعض وعكاتها بعد أن توقَّف النشاط الاقتصاديّ والبشريّ خلال فترات الحَجْر الصِّحيّ، مما أدى لانخفاض معدل الانبعاثات الكربونيّة وعودة الحياة البحريّة من جديد في بحيرة فينيسيا، وغيرها من المُؤشّرات التي انطوت على جوانب إيجابيّة للكارثة، انعكست على الطبيعة رغم شقاء الإنسان.

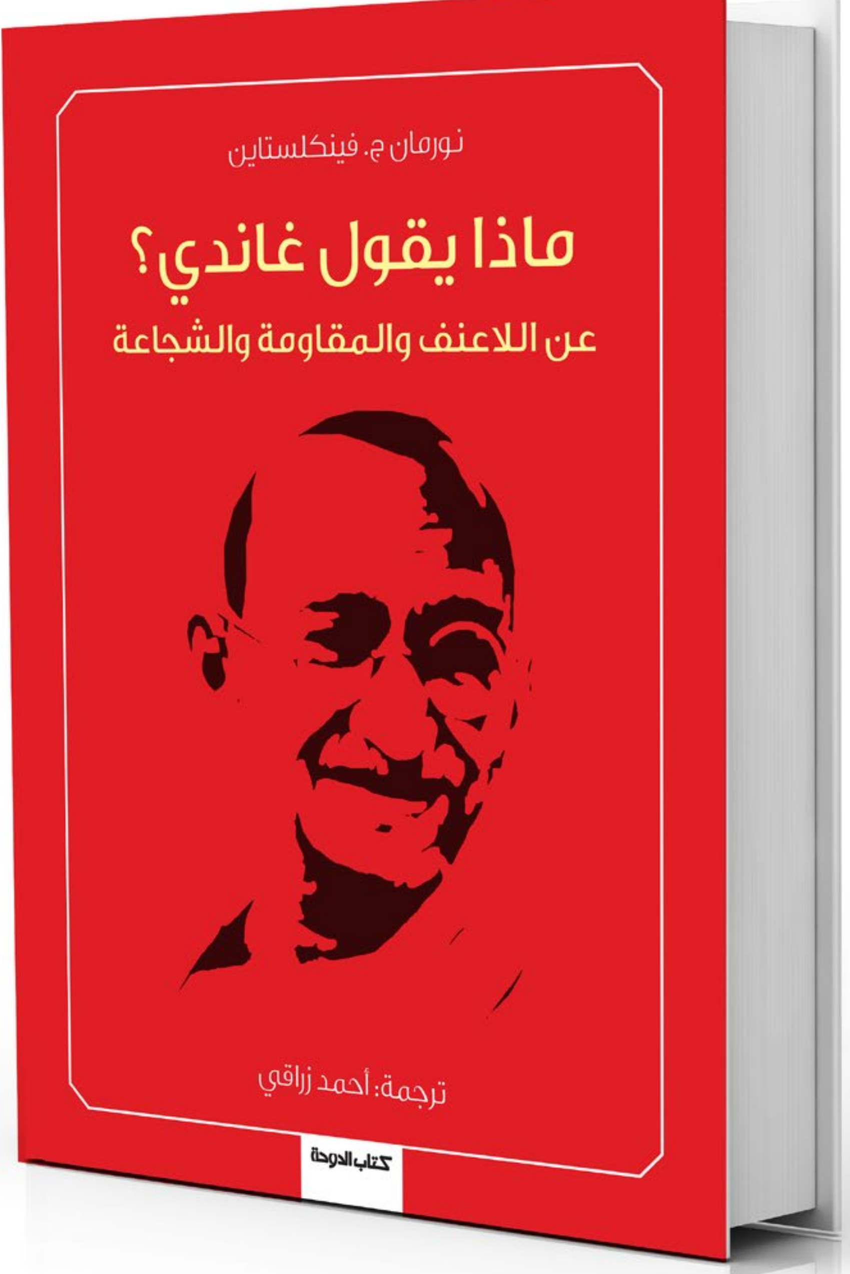


دليل فيروس كورونا: كيف تحمي نفسك بشكلٍ صحيح؟

عن دار نشر «ريفا»، وهو من تأليف مجموعة من الأطباء والمُتخصِّصين؛ من أهمِّهم، الأستاذ الدكتور ميد زو وانج، خبير في مجال علم الأوبئة والسيطرة على الأمراض المُعدية وكبير الأطباء في مركز ووهان لمكافحة الأمراض والوقاية منها. والأستاذ الدكتور ميد زونغ نانشان، مكتشف فيروس سارس، الذي طوَّر أوّل علاج فعَّال للفيروس في عام 2003.

يلخِّص هذا الدليل، الوضع الحالي للوباء في صورة كتالوج واضح وموجز مكوَّن من 128 صفحة، تضم كل ما يجب معرفته حول سُبل الحياة مع الوباء بطريقةٍ صحيحة، مثل كيفية الانتقال والتشخيص والحَجْر الصِّحيّ ومسار المرض وفرص الشفاء والمخاطر والالتهابات غير العرضيّة وتدابير الحماية مع الإصابات النشطة والسلبيّة في المنزل.. وكيفيّة العمل الآمن في الأماكن العامة وأثناء السفر وفي العمل. باختصار هو دليل لا غِنى عنه لأي شخصٍ يريد حماية نفسه من الفيروس دون الدخول في حالة من الفزع.

■ شيرين ماهر

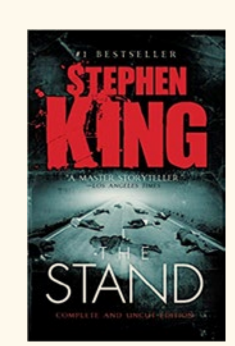

كتاب الدوحة
نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

الخيال الوبائي

روايات لمستقبل بشري محتمل

في سياق حالة الحجر، والحظر، والطوارئ الصحية، التي يعيشها العالم اليوم، طفت على سطح المشهد الثقافي، في الآونة الأخيرة، بعض الأعمال الروائية التي أثارت اهتمام المنابر الإعلامية والثقافية الدولية، بقدرتها العجيبة على توقّع واستشراف ما يُشبه الجائحة الوبائية الحالية، منذ سنوات وعقود، قبل أن يشهد الناس هذه «الكورونا» التي تزحف على العالم وتحاصره منذ شهور. وليس المقصود هنا ذلك الصنف من الروايات التي تناولت أوبئة وجوائح «حقيقية» عمّت البشرية ذات فترة من تاريخها العليل، كرواية (الجبل السحري)، 1924، للألماني «طوماس مان»، و (الطاعون)، 1947، للفرنسي «ألبير كامو»، و(حب في زمن الكوليرا)، 1985، للكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ فمثل هذه الروايات الخالدة، إنما تقدّم واقعاً داهمته- بالفعل- أوبئة حقيقية، كالسلّ والطاعون والكوليرا. بينما الروايات التي يتناولها هذا المقال تحكي عن مستقبل بشري يُحتمل أن يعمّه مثل هذا الوباء، لذلك فهي روايات لا «تحاكي» واقع الوباء، وإنّما «تستبق» وقوع الوباء، وتستشرفه، وتُنذر بحصوله. إنها روايات الخيال «الوبائي»، على غرار قصص وحكايات الخيال «العلمي» التي دأبت على تخييل أحداث ووقائع محتملة قد تصير، في المستقبل، حقائق واقعية.



تأتي رواية (نهاية العالم) للكاتب الأميركي الشهير «ستيفن كينغ»، في مقدِّمة هذه الروايات الاستشرافية التي لفتت انتباه القرّاء عبر العالم في هذه الأيام، نظراً لما لمحوه فيها من تشابه واضح بين ما ترويه أحداثها، وبين ما يجري الآن؛ فعلى غرار ما يفعله بالعالم اليوم فايروس «كوفيد 19»، تحكي الرواية عن جيل رهيب من فيروس الإنفلونزا، يتسرّب من إحدى المختبرات العسكرية، ليفتك بأكثر من تسعين في المائة من سكان العالم.

(نهاية العالم) الصادرة سنة 1979، رواية ضخمة بصفحاتها التي تصل الألف وخمسمئة صفحة، وتشابك حبكاتها الرئيسية والفرعية، وتعدّد شخصياتها وفضاءاتها. وهي من الكلاسيكيات السردية الرائدة لـ«ستيفن كينغ»، ومن الروايات الاستباقية لما يعيشه العالم اليوم من وباء. إنها بمثابة «كوريغرافيا» لانهيار عالم لا يحتلّ فيه البشر سوى موقع أقلّ من فيروس قذر.

(نهاية العالم) التي أصبحت مطلب القرّاء ومبتغاهم في هذه الأيام، من أجل استكشاف مجاهل الوباء، وكسر روتين الحجر المنزلي. اعتُبرت (نهاية العالم) من أكثر الروايات اقتراباً وتطابقاً، في بعض مظاهرها، مع واقع الوباء الحالي. وهذا ما دفع بـ«ستيفن كينغ» إلى التدخل عبر حسابه الشخصي على التويتر، لينفي كلّ تشابه مطلق بين الفيروس الذي تخيّله في روايته، وبين الذي يدمّر العالم اليوم، منبّهاً قرّاءه بقوله: (لا، الكورونا ليس كما الوباء الذي أحكي عنه في «نهاية العالم»، فهو لا يصل بتاتاً إلى خطورته. الوباء الحالي يمكن تجاوزه قريباً، فلا تجزعوا، وخذوا ما يلزم من حذركم). نفس الرأي، سبق أن عبّر عنه «كينغ» خلال مقابلة تليفزيونية، خصّ بها شبكة CNN، قال فيها: (منذ سنوات، كتبت «نهاية العالم»، وهي رواية تحكي عن وباء أباد غالبية الجنس البشري. نحمد الله، أن الوباء الحالي ليس بهذه الدرجة من الشراسة، ولكن منذ أن كتبتُ ذلك في العام 1979، لم نفعل شيئاً غير أن ننتظر؛ ليأتينا الوباء). وهو بهذا الكلام، إنما يتوجَّه بالنقد إلى خصمه اللدود، الرئيس الأميركي «دونالد ترامب»، محمّلاً إياه مسؤولية التردّد والتأخّر في تدبير أزمة الكورونا بالولايات المتحدة.

سنتان بعد ظهور (نهاية العالم)، ينشر «دين كونتز»،

المنافس العنيد لـ«ستيفن كينغ» في مجال الكتابة السردية التي تتلاعب بهواجس القارئ ومخاوفه، روايته المثيرة (عيون الظلام)، الصادرة سنة 1981. وهي رواية لا يملك حيالها القارئ سوى أن يفغر فاه، وهو يتابع وقائعها التي تجري عند نهاية 2019 وبداية 2020. تقول الرواية في بعض فقراتها: (عالم صيني يفرّ من بلده، ويلجأ إلى الولايات المتحدة، حاملاً معه أسرار أخطر سلاح بيولوجي صيني، تمّ ابتكاره في العقود الأخيرة يُدعى «يوهان 400». وإنما سُمّي كذلك لأن تطويره تمّ داخل مختبرات تقع بضواحي المدينة التي يحمل اسمها). وتضيف الرواية: («يوهان 400» سلاح فتّاك، لا يُصيب غير الجنس البشري، ولا يُمكن لكائن آخر أن يحمل عدواه. وهو شبيه بداء «الزهري»، إذ لا يستطيع فيروس هذا الوباء أن يعيش خارج الجسم الإنساني أكثر من دقيقة واحدة). بل إن رواية (عيون الظلام) استطاعت أن تستبق حتى أطروحة «المؤامرة» التي تتردّد بقوة هذه الأيام على هامش الأزمة الصحية العالمية التي تسبّب فيها فايروس «كوفيد 19»، إذ يرد على لسان أحد شخصيات الرواية قوله: (حسب ما فهمت، يمكن للصينيين، بواسطة «يوهان 400»، أن يدمّروا مدينة أو دولة بكاملها. وعندها لن يحتاجوا في غزوهم للعالم إلى عمليات ترميم، وإعادة بناء مكلّفة، وطويلة المدى).



ومع ذلك، لم تحظَ (عيون الظلام) منذ صدورها، سنة 1981، بأدنى اهتمام قرائي أو نقدي، إلى أن حلّت بنا جائحة «كورونا» لتضع الرواية على واجهة العناية الإعلامية، وعلى رأس ما تتداوله مواقع التواصل الاجتماعي من مواد فنّيّة وأدبيّة تلبّي تطلعات الجمهور في ظروف الاجتياح الوبائي والحجر الصحي. وهكذا أصبحت (عيون الظلام)، التي لم تكن مصنفة من ضمن لوائح الروايات المرغوب في اقتنائها، هاجس ملايين القرّاء عبر العالم، ممّا رفع من ثمن النسخة الواحدة منها إلى مئات الدولارات، بعدما كانت بعض طبعاتها الاقتصادية لا تتعدّى الدولارين أو الثلاثة دولارات. وقد بلغت إحدى نسخ طبعتها الأولى، الموقَّعة بخط يد كاتبها، ألف دولار، في حين تجاوز ثمن نسخة نادرة من الرواية، منشورة سنة 1989، وملفوفة داخل علبة خشبية أنيقة، الألفي دولار.

الكاتب الأميركي «دين كونتز»، وإن لم يكن من الأسماء المتداولة بكثرة خارج الولايات المتحدة، إلّا أنّه أحد العلامات الرائجة داخل سوق النشر الأميركي في صنف روايات الرعب والخيال العلمي. ومن أشهر أعماله، رواية (الأشباح) التي تم تحويلها، على يد السيناريست والمُخرج الأميركي «جو شابيل»، إلى فيلم سينمائي عام 1998. وهي من الأعمال التي يتكهّن فيه «كونتز»- أيضاً- بوباء خطير من فصيلة بيولوجية كيميائية.

أمّا رواية «حجر صحّي»، للصحافي والسيناريست الإسكتلاندي «بيتر ماي»، التي كُتبت قبل خمس عشرة سنة، ولم تُنشر إلّا قبل أيام قليلة فقط في نسخ إلكترونية متوفِّرة على كبريات مواقع المكتبات الرقمية، فلربَّما كانت أكثر هذه الروايات إثارة وتشويقاً للقرّاء عبر ربوع العالم، ليس لأنها تتجاوز سابقتيها في توقّع الوباء، والاقتراب بسردها وأحداثها إلى ما يعيشه العالم اليوم، وإنما لحكايتها الغريبة مع مغامرة النشر والطباعة.

ففي سنة 2005، كتب «بيتر ماي» رواية حول جائحة وبائية تعيث في الأرض موتاً وخراباً، وخلالها تبدو مدينة «لندن» كبؤرة للوباء الذي يغزو العالم. وقتها، وُصِفَت مخطوطة الرواية بأنها «لا واقعية» و«غير منطقية»، وبالتالي رفضتها كلّ دور النشر؛ بداعي طابعها «السوداوي» القاتم. اليوم، وبعد مرور عقد ونصف من الزمن، تعود رواية (حجر صحي) لتتصدّر واجهات الإصدارات الروائية داخل المشهد الثقافي «الموبوء» الذي يعيشه العالم حالياً.

وكان «بيتر ماي»، بعد أن تمّ رفض روايته، قد أهمل مسودّتها داخل أحد أدراج مكتبه، إلى أن اتصل به- مؤخَّراً- أحد الناشرين، يطلب منه أن يكتب شيئاً عن وباء «كورونا» الذي يجتاح العالم في هذه الأيام، وما أن روى الكاتب للناشر قصّة الرواية، حتى كاد هذا الأخير أن يقع من فوق كرسيّه، حسب وصف « بيتر ماي»، في حوار له مع الموقع الإخباري الإلكتروني «إي نيوز». وبعد أن قرأ الناشر الرواية في ليلة واحدة، قرّر نشرها في اليوم التالي على الفور.

وقد عبَّر الكاتب، نفسه، عن «اندهاشه» للتشابه الكبير بين الأزمة الوبائية الحالية، وبين ما ورد في روايته؛ إذ يقول (فعندما عدت لقراءة المسودّة، فاجأتني شدّة دقتها في وصف العزلة المنزلية، وكيفية تطبيق حالة الطوارئ الصحية، فكلّ شيء فيها كان يتطابق- إلى حدّ كبير- مع ما يجري أمام أعيننا الآن).

وفي تصريح لشبكة (CNN)، حاول «بيتر ماي» تفنيد تهمة (الإغراق في اللاواقعية واللامنطق) التي حرمت روايته (حجر صحي) من رؤية نور النشر، والخروج بالتالي إلى القرّاء، وذلك بالقول إنه قد حرص كلّ الحرص، أثناء كتابته للرواية على ألّا تعوزه هذه «الواقعية»، وذلك باستناده إلى وثائق رسمية صادرة عن السلطات البريطانية والأميركية، تتضمَّن الاستعدادات والإجراءات التي يُمكن اتخاذها في حالة اجتياح وبائي محتمل، كان يحذّر، من عاقبة وقوعه، العلماء والخبراء في تلك الفترة. وفي هذا الصدد يقول «ماي»: (لقد كانت فرضية مرعبة، لكنها حقيقة محتملة الوقوع، حسب ما استنتجته بعد بحث معمّق في الموضوع، وهذا ما أوحى لي بالفكرة التالية: ماذا لو انطلق الوباء من لندن؟ وماذا لو وجدت مدينة كهذه نفسها داخل حصار صحي شامل؟).

ولعل من أكبر المفارقات التي يصادفها قارئ هذه الرواية، تكمن في ذلك المشهد الرهيب الذي يصوّر مدينة «لندن» وهي ترزح تحت وطأة إنفلونزا كاسحة تسمّى بـ«H5N1»، لتُجبر سلطات المدينة على تحويل (إكسيل)، مركز المعارض الفنية الشهير بالعاصمة البريطانية، إلى مجمع استشفائي للطوارئ، يضمّ أربعة آلاف سرير طبّي. وهو نفس المشهد الذي رأى فيه الناشرون قبل خمس عشرة سنة (تمثيلاً غير مستساغ لـ«لندن»، ولا يُمكن للمدينة أن تكون كذلك أبداً)!.

تلكم- إذن- أهمّ روايات التخييل «الوبائي» التي شغلت القرّاء، وتصدّرت واجهات المنابر الثقافية، ومنصّات التواصل الاجتماعي، في هذه الأيام الموسومة بالوباء وبالحجر الصحي الإجباري. وهي روايات أدّى الفضول الشديد لمعرفة حقيقة توقّعاتها وتفاصيل تكهّناتها، إلى طرح عدد من الأسئلة الجوهرية، من قبيل: هل يتعلّق الأمر- فعلاً- بـ«مؤامرة» تدبّرها القوى العالمية الكبرى في إطار لعبة السيطرة على العالم، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون محض «تشابه بالصدفة»، ما دام أن التاريخ يكرّر نفسه، بشكل أو بآخر؟ ■ **رشيد الأشقر**

القراءة والكتابة مفيدة لحياتنا

هل يمكن للكُتَّاب أن يُغيّروا العالَم؟

يُؤكّد العديد من الكُتّاب، في سياق الأزمة، على مَنْفعَتهم الاجتماعية، مقتنعين بأنَّ بإمكانهم، من خلال قصصهم، تحسين الحياة العادية وإصلاح مجتمع ينهار. هل هذا خطأ أم صواب؟ هل يُمكن للأدب أنْ يُصلح العالَم؟ لقد تمَّ الإجماع الآن على هذه الفكرة، وتتبلور بطرائقٍ مختلفة. (فيكامب Fécamp : سيرة ذاتية، تَجمع كلمات المرضى في أواخر حياتهم)، وتَضع Le Parisien عنواناً (صيدلية شعرية فتحت أبوابها من أجل رفاهية الجميع)، وتحكي Actualité «الروايات التي تساعدنا على العيش»، ويُعزِّز برنامج «France Inter» «أنّه يمكن للحكايات التي تُقرأ للأطفال أن تجعلهم أكثر عاطفية»، ويتقدم Slate «كيف نقرأ كُتباً تساعد على العيش مدة أطول» تُوضّح Santé magazine ... القراءة والكتابة وتقاسم المقروء: هي من الأنشطة الكثيرة التي يعتبرها مجتمعنا الآن مفيدة لحياتنا، لأنها تمنحها المعنى والقوة.

كان العصر الكلاسيكي يَسْعَدُ لِجَعْل الحروف الجميلة شَكلاً من أشكال التربية والتعليم الأخلاقي؛ المتعلّقة بالفلسفة السَّامية. لقد جعلت الرومانسية من الأدب شكلاً من أشكال المتعة القصوى.

في حين يبدو أنَّ عصرنا هو عصر متعة وقلق على حدٍّ سواء، يريد، بالنسبة له، ربط الأدب بمبدأ الرفاه الفردي والجماعي.

سواء كنّا نعتمد على سيكولوجية القراءة، أو التحليل النفسي أو على العلوم المعرفية في المقابل، فقد حان الوقت للإعلان عن المكاسب الفردية للأدب، وعن منفعته الاجتماعية للدفاع عن الإنتاجية الأخلاقية للخيال ولثمار السخرية الانعكاسية. في حين كان يُنظَر للأدب- سابقاً- بوصفه تَزْجيَّة وقت عديم الفائدة، واليوم يُنظر للكُتّاب بوصفهم أطرافاً فاعلة- في حدِّ ذاتها- ضرورية لحياتنا ومُدننا. أطلق «فاليري لاربو Valery Larbaud»، منذ قرن على «العلاج بالمكتبة»، وإنتاج القصص في المستشفيات أو دور المسنين، وورشات الكتابة، ومجموعات القراءة، وإقامة الكُتَّاب، واللقاءات في المكتبات المتقاربة من أجل التبرير والتشجيع والتمويل، «مُتعةٌ بلا عقاب»، إلى درجة أنّ الحدود الفاصلة الآن بين الأدب والطبّ، وبين الأدب والفعل الاجتماعي، وبين الأدب والصداقة، وبين الأدب والأخلاق، تتداخل في بعض الأحيان.

لقد تمَّ تعبئة المفهوم القديم للتطهير النفسي، والمبدأ النفسي للتعريف بالشخصيات، وحتى المفهوم الأخلاقي للتعاطف لفهم آثار الأدب. واهتم مجموعة من الباحثين الهولنديين في مقال صادر في الجريدة المرموقة «Plos One» بقدرة الخيال على تطوير تعاطفنا عن طريق نقلنا إلى حياة أخرى، في حين تنشر المجلّة الشهيرة «Science» دراسةً تسلط الضوء على المكاسب من ناحية الكفاءة الاجتماعية، وفهم الآخر.

تقليد فلسفي عريق

إنَّ مكاسب الأدب فردية بالدرجة الأولى. ويوجد حولها تقليد فلسفي عميق، لا يتوقع إعادة اكتشاف علم الأعصاب، ولا يتوقع مُنظِّري التنمية الذاتية وتحسين الذات في سياق الليبرالية الجديدة. لنعد إلى مفهوم إنساني للقراءة هو مفهوم مونتين، Montaigne، ولنرجع لـ«آنا أرونت Annah Arendt»، في فكرة أن الحياة يجب أن تُعاد صياغتها بناءً على الخيال لعيش حياة كاملةً، واقترح «بول ريكور Paul Ricoeur»، مفهوم (الهوية السردية)، وهو مفهوم فلسفي يسمح بربط تفسير الموضوع بالقصص الأدبية.

من جانب آخر، فبناء الموضوع هو عملية سرديّة أقرب إلى الخيال، تجعل كلّ واحدٍ نوعاً من الرُّواة لحياته الشخصية (يكتب ريكور: «تستمر قصة الحياة في تجديدها من خلال جميع القصص الحقيقية أو الخياليّة التي يرويها الموضوع عن نفسه»)، من جانب آخر فهذا البناء، الذي يجب إعادة بنائه دائماً، (L'autopoisis) يقترض نماذجه من السرد التاريخي والخيالي: إنَّه يتغذى على الحكايات. وتكمن قيمة القراءة، مثلما هو الأمر بالنسبة للكتابة الأدبية، في تبريرات الفلسفة الأخلاقيّة الأكثر صرامة. لا يهدف الخيال الأدبي إلى تعطيل سلوكيّات حياتنا من خلال تَسْلِيّتنا أو إبعادنا عن أنفسنا: وعلى العكس من ذلك فإنَّه يشارك في معرفة الذّات، ويُسهم في التطوُّر الأخلاقي، ويضيء الطريق، ويساعد على تضميد جراحنا الفرديّة والجماعيَّة.

تَشهد القصة الرائعة لـ«فليب لانسون Phillipe Lançon»، (لامبو)، Le Lambeau، علة إعادة البناء في الأدب، وبواسطة أدب هذا الصّحافي الذي أُصيب في هجوم «شارلي إيبدو - Charlie Hebdo». إنَّها تُظهر بشكل هائل قوة الفنّ في تجاوز صدمة فرديَّة. وتَنضمُّ في هذا إلى تقليد كامل في النصوص التي تجعل من الحكي جدار الحماية من المرض ومن الجراح، ومن الاغتصاب، ومن الفجيعة، ابتداءً من «آني إرنو Annie Ernaux»، إلى «كريستين أنكوت Christine Angot»، مروراً بـ«شلُوي دولوم Chloé Delaume»، أو «كاميل لورانس Camille Laurens».

لكنّ وراء الآثار النفسية للكتابة والقراءة هناك مشروع أكبر للتَّدخل والعمل حيث يُفتَرض أنْ يتحمَّل فيه الأدب العالَمَ، ليس وفْقاً للشعار الوجودي أو السياسي للرومانسية الثورية، لكن بشكل أكثر سريّة؛ من خلال قدرته على الكشف عن الحقائق وتحليلها، وإعادة تشكيلها، وتنظيمها، لتحديد الخطابات وانتقادها، وإعادة صياغتها عن طريق رسم مسارات التحوُّل بواسطة قدرته على خلق مجتمعات افتراضية، وعلى رسم مُمْكناتٍ في الشعر أو الخيال.

كشفٌ وإصلاحٌ

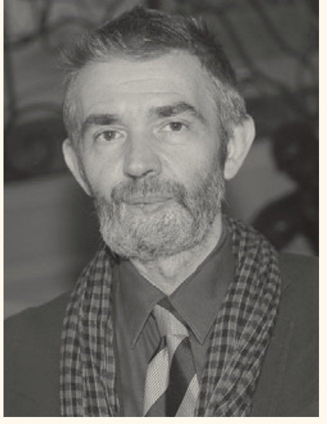
يسعى الأدب لمساعدتنا على العيش بشكل أفضل في حياتنا العادية، كما يسعى لمساعدتنا على مواجهة العالَم، وحسن التصرُّف، والتغلُّب على المعاناة الاجتماعية. سيكون (تَصالُحِيّاً) أولاً؛ لأنّه يضع الكلمات على الآلام، ويسمح للأفراد والجماعات باستعادة قصصهم، بإعادة الصيغة

المُسْتَعارة من الإنسَانيَّة اليهودية «إزاك لوريا Issac Louria»، التي أثارت المهمة العظمى لـ(إصلاح العالم) (tikkun olam) والتي أعادتها رواية «مايليز دو كيرنجال - Maylis de Kérangal»، في عنوان ظلّ مشهوراً وهو «إصلاح الأحياء - 2014) ،«Réparer les vivants). وفي دراسة منشورة في 2017، «إصلاح العالم - Réparer le monde»، أفْتُرِض أنّ الوعد بأدب من شأنه أنْ يُشفي وأنْ يُعالج وأنْ يساعد ويُنقذ، أو على الأقلّ «من شأنه أن يفعل الخير»، قد عاد إلى الأدب الفرنسي المُعاصر. كلّ شيء يحدث، كما يبدو لي، وكأنَّ في ديموقراطياتنا المحرومة من الأطر التَّفسيريَّة والروحيّة الجماعية، يَعِدُ السرد الأدبي بالتفكير المفرد، وبتَذكُّر الموتى، وإعطاء معنىً للهويَّات المتعدِّدة من خلال تكوين المجتمعات: بوَضْع ملاحظات، كما يفعل، مثلاً، «فرونسوا بون François Bon»، حول انحسار التصنيع (Doewoo، 2004)، أو عن طريق استحضار حياة الفلاحين الصّغار خارج المراكز في المقاطعات، مثل «ماري هيلين لافون Marie-Hélène Lafon»، فالكُتَّاب سوف يعيدون إحياء المناطق. ومن خلال استكشاف الثغرات في التاريخ الرسمي وعجزه ورفضه، سيسمح الأدب بملء السرد الوطني بجعل أصواتاً غير مرئيَّة مسموعة أو بكشف الزوايا الجانبيَّة فيه: سيُظهر «إريك فويلارد Eric Vuillard»، الإهانات الفرنسية لعام 1963 (L'ordre du jour, 2017)، و«سيَنْبشُ باتريك موديانو Patrick Modiano»، عن اسم «دورا بريدر Dora Bruder»، في رواية تَحمل الاسم ذاته، وسيعود «لورون موفينيي Laurent Mauvignier»، إلى الممثِّلين المَنسيِّين في الحرب الجزائرية (Des hommes, 2009).

سيُحاول الكُتَّاب، في مواجهة الحاضر والعولمة والليبيرالية الاقتصادية، فَهمَ مستقبل أشكال حياتنا، سواء كان ذلك بالتفكير في حياة أُطُر الشركات المتعدّدة الجنسيات، مثل «Eric Reinhardt إريك رانهارد» (Le Système Victoria,2011)، ومرافقة مُشْتَغِل مُضْرِب في مَسْلَخ صِناعيّ مع «Arno Bertina أرنو برتينا»، (Des châteaux qui brulent,2017)، أو



فرونسوا بون ▲



فليب لانسون ▲

إريك رانهارد ▲



مايليز دو كيرنجال ▲

الاهتمام بالحياة اليوميّة لهؤلاء الذين يعملون في الدِّفاع مع «Vincent Message فانسون ميساج»، (Coradans la spirale, 2019).

سياساتُ الأدب

يُولي الكُتَّابُ الحاليّون اهتماماً خاصّاً لقضية الهشاشة الخاصّة بالمُشرَّدين أو المهاجرين، سواء من خلال استخدام التحقيق الوثائقي (Le Quai de Quistreham لـ Florence Aubenas 2010)، والتَّأمُّل الشَّخصي (A ce stade de la nuit لـ de Maylis de Kérangal 2015)، أو الخيال الخالص (La Mer à l'envers) لـ (Marie Darrieussecq 2019). ويمكننا اكتشاف حالة نهائيّة من اليَقَظة و(العدالة الشعريَّة) لاستعارة صيغة الفضائل الأخلاقيَّة للرواية من المُنَظِّرَة الأميركية «مارتا نيسبوم Mrtha Nuss-baum». أمّا القصص العديدة المرتبطة بالبيئة، فهي تُعبِّر عن الرغبة في الحفاظ عليها من خلال تذَكُّر الأماكن التي دمَّرها الأنثروبوسين (An-thropocène)، مثلاً (Les méditations sur les espèces sauvages) لـ (Jean-Loup Trassard)، وفي ذلك رغبة في أن تكون مُدافعة عن المساحات البريّة، وأنْ تُقدِّم من خلال الأدب اهتماماً واسعاً بالإنسان، بل وَحْدة الوجود الجديدة التي تُدْمج العالم الطبيعي في العالم البشري. لن يُحفّز الأدب انتباهنا فقط من خلال إنتاج «ديستوبياس Dystoies»، ولن ينحصر في إغناء تفكيرنا حول العوالم المُضادَّة، (contrefactuels)، بل سيجعلنا نحسُّ بالغَيْر، العادي الذي نُجَاور: الحياة العادية أو المُتذبذِبَة، والحياة الهشَّة وغير المرئيَّة أو المُهدَّدة.

هل يمكن لهذه المحاولات أن تُغيِّر العالم حقّاً؟ أليست هذه التَّدخُّلات الأدبيَّة المَولُودة، في الوقت نفسه مع الأزمة، هي الملاذ الأخير، عندما تُصبح أدوات التحوُّل الاجتماعي مستحيلةً؟ ماذا نظنُّ بأشكال التدخّل المباشر للكَاتب في المدينة: مُطالبة الكُتَّاب بمرافقة العاطلين عن العمل، والذهاب للمستشفيات، ورعاية المهاجرين غير الشَّرعيين، أليست هذه طريقة للتَّخلِّي عن العمل والسِّياسة، ونسيان الأفق الاجتماعي والأطر العامة اللازمة للتفكير في المشاكل الاجتماعية أو البيئيَّة؟ والأسوأ من ذلك أن يُطلَب من الرِّواية توفير الرَّفاهيَّة والمشاركة في التنميّة الشخصيَّة. ألَا يُطلب من الأدب، انطلاقاً من خدعة الليبيرالية الحديثة، أنْ يُشارك في أداء الموضوع لِقُدرته على التَّكيّف مع الوَحشيَّة الاقتصاديَّة، والاشتراك في برنامج مُجْتَمعي يَفرض المرونة؟.

هل يجب على الأدب أن يُصبح مفيداً؟

يَدَّعي تقليد الفنّ من أجل الفن الاستقلاليَّة المطلقة للمجال الأدبي، كما يُبيّن «بيير بورديو Pierre Bourdieu»، في «قواعد الفن - Les Règles de l'art» (1992). والإشْكَالُ ليس فرنسيّاً فقط، فهل يمكن لمُؤَلِّف أنْ يُنتج- في الوقت ذاته- شكلاً أصْليّاً وأسلوباً وتحليلاً سليمَين وتوقُّعات سياسية ذات الصِّلة؟ تتساءل وَرقة حديثة في New york، بقلم «لي سيكال Lee Siegel»، هل «يجب على الأدب أن يُصبح مفيداً».

وتبقى الفكرة الكَانْتِيَّة بأنَّ الفنّ «غاية بلا نهاية» هي الأساس الذي يُبنى عليه الفنّ الحديث، ممّا يُبعد أيّ مُهمَّة لإنتاج الأخلاق. ولكن يبدو- الآن- أنّها لا تتوافق مع الممارسات المعاصرة التي تضع الأعمال الأدبية في خدمة التحليل الاجتماعي، والجَبْر التاريخي، وفَهْم الهُويَّات، والمطالب البيئيَّة: سواء ضاع الأدب في هذا المُنعطف الأخلاقي والسياسي أو رَبح دِقَّةً وَصْفيَّة وأهمِّية بالغة، مما يعطيه شَرعيَّة جديدة، وسواء ذاب أو تحوَّل في البحث عن رفاهيَّة الإنسانيَّة والعيش معاً، فمن المؤكّد أنَّ السُّؤال المركزي لمناقشاتنا المُسْتقبَليَّة سيكون حول الطبيعة ودور الفن.

■ أليكسندر جيفن □ ترجمة: أسماء كريم

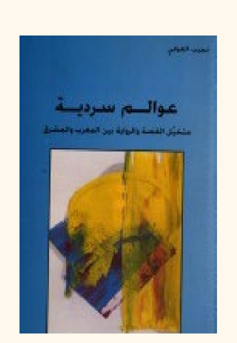
المصدر:

مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية «Sciences Humaines»، العدد (321)، يناير، 2020.

نجيب العوفي:

ليست غاية الأدب أن يتنبّأ

منذ بدء أزمة كورونا تم التفكير في الأدب من جهتين؛ الأولى بحثاً عن آثار لهذه الجائحة فيه حيث بدا لكثيرين أن هناك أعمالاً روائية أو فنّيّة تنبأت من قبل بما يحدث للعالم اليوم، ومن جهة أخرى تم اللجوء للأدب لأنه صديق العزلة وخير مؤنس في الحجر الصحي الذي دخله العالم كُرهاً ودون سابق إعداد. في هذا الحوار نحمل أسئلة العزلة والأدب؛ للأديب والناقد المغربي نجيب العوفي (1948)، الذي يُعتبر من المؤسّسين الأوائل للثقافة النقدية الحديثة بالمغرب، اشتغل أستاذاً للأدب في كلّ من جامعة «فاس» و«الرباط»، وواكب صنوف التجارب الإبداعية المغربية والعربية منذ السبعينيات بأجيالها المختلفة. أصدر العوفي مؤلّفات منها: «متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق»، و«درجة الوعي في الكتابة»، و«جدل القراءة»، و«مساءلة الحداثة».





لنبدأ بسؤال شخصي.. كيف تعيش حالة الحجر الصحي التي فرضتها هذه الأزمة؟

- أعيش هذه الحالة كما يعيشها الملايين من إخوتنا في الإنسانية على امتداد كوكبنا الأرضي، مع فارق في الأجناس والبيئات والعادات والاهتمامات. و«المصيبة إذا عمّت هانت» كما يقال. وقد أصبحنا- الآن- سواسية أمام فيروس كورونا الجائح - الجامح، لا فرق بين سيد ومسُود، ورئيس ومرؤوس، وغني وفقير، ومتعلِّم وجاهل، وأبيض وأسود.. وحّدتنا كورونا ووحّدنا الحجْر الصحي في معتقل واحد حتى لا أقول في منزل واحد، لأن هناك مراتب و«منازل» في المنازل. أصبحنا بعبارة أخرى، أمام «اشتراكية وبائية»، حيث عزّت واستعْصت كلّ اشتراكياتنا الطوباوية. فنحن- إذن- في معتقل جماعي عالمي، نقدّم الدليل الساطع الفاجع على «العوْلمة» والآثار الوخيمة التي نتجت عنها، ونحن نستقبل هذا الرقم النّكد 2020 من حياة البشرية.

كيف أعيش حالة حَجْري؟ أعترف أن العزلة ليست غريبة عليّ، ولستُ غريباً عليها. فهي شيء ألفته في حياتي، ونُجْعة ألوذ بها باستمرار، بحكم هذا الهمّ الذي ابتُليت به كما ابتلي به غيري ممن أدركتهم حرفة الأدب، وهو القراءة والكتابة. وهذا الهم رفيق جيّد في هذا الحجر. إضافة إلى الحضور الموازي الكثيف لمحطات وقنوات الإذاعة والتلفزة وشبكات التواصل الاجتماعي/الإنترنت.

وبين هذا وذاك، إطلالات من شرفة منزلي بتطوان على سفوح جبل «غُرْغيز»، لاقْتناص نسمة هواء ولمْسة شمس.

ربَّما الزمن هو أوّل ما ينتبه له المرء في تجربة الحجر، الأمر يشبه كثيراً ما قاله أحدهم عن الزنزانة حيث يعاني المسجون قلّة في المكان وفائضاً في الزمان. ما رأيك؟

- صحيح، يشكِّل الزمن الفائض المُراوح في المكان، مشكلة ثقيلة بالنسبة للمواطن المأسُور بيْن جدران هذا الحجر الصحي المفروض عليه، حيث تغدو المعادلة غير متكافئة.

تماماً في المعتقل المنزلي بين المكان والزمان. بين محدودية المكان التي قد لا تتجاوز أمتاراً معدودات في الغالب الأعمّ، وسيولة الزمان ونهْريته التي لا تنتهي إلّا بمجيء النوم، «العدم المؤقت» بتعبير سارتر. وهذا يُقَرِّبُ جدران المنازل من جدران السجون والمعتقلات، كما يساوي بين المأسورين داخل المنازل والمأسورين داخل السجون.

ومعلوم أن «الوقت» هو العدو اللدود للمواطن العادي الذي يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، لا يدري ما يفعل به، ولا كيف يتصرَّف فيه، وبخاصّة بعد اتساع رقعة العاطلين



الأدب لا يَقْرَأُ الكفّ أو الفنجان، ولا يَرْصُدُ أحوال الطقس الآتية. الأدب يتحسّس نبض الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويزرع حُدوسه في مجاري النصوص بشاعرية وجمالية، وبلا جلبة تحليلية - ومفهومية

والبطاليين وأبناء السبيل في العقود الأخيرة. ومن ثَمَّ راجت على ألسن الناس وعبر قاموسنا الشعبي المقولة المأثورة «قتل الوقت» و«هيا لنقتل الوقت»، وكانت المقاهي، والنوادي، والحانات، وأماكن الترفيه مراتع ومُنتجعات خصبة للتنفيس الاجتماعي و«قتل الوقت» في الصفقات والنّمائم والمؤامرات والمناقشات.. انعكست الآية الآن تماماً في منازل الحجْر الصحي. إذ بدل أن يقتل المواطن الوقت، أصبح الوقت هو الذي يقتل المواطن. في سياق هذه المعادلة غير المتكافئة بين محدودية المكان وسُيولة الزمان؛ يصبح الإبداع الإنساني خير وسيلة لمواجهة رتابة وروتين هذا الاعتقال وخير مؤنس للعليل، سواء أكان هذا الإبداع كتاباً أو فيلماً أو أغنية وموسيقى أو لوحة وتشكيلاً أو رقصاً.. كما تصبح وسائل ووسائط التواصل الاجتماعي التقليدية والحديثة كالإذاعة والتلفزة والإنترنت؛ هي الميادين والنوادي والمقاهي الأثيرية - والافتراضية التي يلتقي فيها الناس ويتواصلون ويستعيدون بعض الدفء الاجتماعي المفقود. وأنا أفتح وأتصفّح في هذه الظروف الاستثنائية العصيبة؛ شبكات التواصل الاجتماعي التي ارتفعت درجة حرارتها؛ تبدو لي جَلِيّة وبهيّة أهمِّية هذه الشبكات التواصلية في تقريب الشُّقّة، وتجْسير الفجوة، وتخفيف الكُرْبة، وتبادل الرأي والمشورة، بين معتقلي كورونا. وقد كانت هذه الشبكات التواصلية في أحايين كثيرة عرضة للنقد. هذه هي المفارقة التراجيكوميدية للعولمة / أن تأتينا بخير حضاري عميم، وأن تأتينا- أيضاً- بِشَرٍّ حضاري وخيم.

منذ بدء الأزمة؛ تم النبش في الروايات والأعمال الإبداعية على اختلافها.. وفي كلّ يوم نجد من يقول إن العمل الفلاني تنبأ بما يحدث الآن. هل صحيح أن الأديب أو الإبداع يمكن أن يتنبأ فعلاً بشيء ضخم قد يغير مسار الإنسانية ؟

- ليست غاية الأدب ووظيفته أن يتنبّأ ويتكهّن بالغيب ويَشُقَّ حُجب المستقبل، مع إقرارنا بوجود أدب تخييلي قائم بذاته، وهو أدب الخيال العلمي، وهو ضرب من الفِراسة الإبداعية. الأدب لا يَقْرَأُ الكفّ أو الفنجان، ولا يَرْصُدُ أحوال الطقس الآتية. الأدب يتحسّس نبض الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويزرع حُدوسه في مجاري النصوص بشاعرية وجمالية، وبلا جلبة تحليلية - ومفهومية. هو حسب الشاعر الفرنسي «رينيه شار»، كشف عن عالم يظل في حاجة مستمرة إلى الكشف.

وبما أن الإبداع الأصيل هو الذي يلتحم بشرطه الإنساني، ويُصيخ السمع جيّداً لإيقاع مرحلته التاريخية، فقد تأتي أعمال إبداعية - روائية بخاصّة، مُرْهصة بالآتي. أو يأتي هذا الآتي مُوَافِقاً أو مطابقاً لبعض الأعمال. ولعلّ المثال الشهير المستحضر هنا، هو رواية «1984» للكاتب الإنجليزي «جورج أورويل»، التي صَوَّرَ فيها استقواء النظام الرأسمالي الشمولي بعد الحرب العالمية الثانية تحت إمرة وسيطرة «الأخ الأكبر». وإذا احتسبنا الفارق الزمني القليل

بين زمن الرواية «1984» وزمن الكتابة (1949)، تأكّد لنا بأن «جورج أوريل» لم يكن يقوم بكهانة روائية، بقدر ما كان يتحسّس نبض وإيقاع لحظته التاريخية الرأسمالية - الصاعدة. جاعلاً الديستوبيا (المستقبل الفاجع) في مقابل اليوتوبيا (المستقبل الفاضل). وكثير من الأحداث التاريخية التي زعم بعض روائيينا أنهم تنبّؤوا بها كانت أقرب إليهم من أرْنبات أنوفهم. إن الأديب بعبارة أخرى هو ضمير أمّته وعينها الرائية التي ترى إلى الأبعد، وهي تتفرَّس في الأقرب، متطلّعة دوماً إلى غد أفضل، والكاتب الذي يزعم أن روايته كانت تتنبأ- حصْراً- بهذا الحدث أو ذاك، هو كاتب يضع الكَهانة في مقابل الإبداع.

التواصل الإنساني ومعرفة الآخر كان هو غاية الأدب والفنّ عموماً.. ماذا يعني أن تصير القطيعة والعزلة هي الإمكانية الوحيدة للمرحلة؟

- القطيعة والعزلة هما قدر الإنسان المعاصر من قبل هُبوب وباء كورونا، بل هما ناجمتان أساساً مع هبوب رياح العولمة العاتية - الناعمة التي زجّت بالإنسان المعاصر في قوْقعته الفردية، وجعلته ذا بعد واحد. كما انتبه إلى ذلك مفكّرون كـ«هربرت ماركوز» في كتابه «الإنسان ذو البعد الواحد». ثمّة- باستمرار- مُفارقات عدة مُنْزرعة في مجرى العولمة، ولنأخذ أقربها؛ فبواسطة الهواتف المحمولة وشبكات التواصل، صَرمت العولمة حبْل التواصل الأسري الحميم، وتحت طائلة فيروس كورونا، وهو ثمرة سامّة للعولمة، تستعيد العلاقات الأسرية دفأها وحضورها. هذه هي مفارقة الوقت التراجيكوميدية. إذ طالما اشتكى الناس من تفكك الأواصر والوشائج الأسرية في غمرة العولمة والليبرالية المتوحشة، وها هي جائحة كورونا تلمّ شمل الأسر المفكَّكة، وتجمعها تحت سقف المنازل التي أضحت معتقلات أسرية تحت الحجر، مع ما يترتَّب عن هذا الحجر من عواقب وآثار وخيمة، نتيجة القطيعة الجديدة والجبرية مع المجتمع والحياة الاجتماعية اليومية، وهكذا دواليك من قطيعة لأخرى. الآداب والفنون- على الدوام- هي التي ترتق فُتوق هذه القطائع المختلفة على مدار التاريخ. الأدب بخاصّة، هو الشفرة الروحية والرمزية التي يتفاهم ويتواصل بها الناس مهما تباعدت واختلفت الأمكنة والأزمنة، واشتدت الكوارث والأوبئة. هناك عبارة جميلة للكاتب والروائي ماريو فارغاس يوسا «إن الأدب هو أفضل ما تم اختراعه للوقاية من التعاسة». وما أحوجنا في هذه الظروف العصيبة التعيسة إلى هذا الواقي- الراقي الجميل. وفي إمكان وسائط التواصل الحديثة والمتطورة أن تصبح حاملاً جيّداً سريعاً وناجعاً للأدب. وقد سرّنا كثيراً في هذه الظروف الحجرية العصيبة، هذا التواصل الأدبي الرائع على شبكة الإنترنت. إنها عبقرية الإنسان الذي يجد له من الضيق- دائماً- مخرجاً.

طالما كانت العزلة هي ورشة المفكِّر والمبدع التي يُخرج منها تجربته للناس.. ما الذي يمكن للإنسانية أن تتعلّمه من تجربة العزلة التي دخلتها قسراً؟

- هناك أدبيات كثيرة في مديح العزلة والتغنّي بأفضالها ومنافعها، قديماً وحديثاً، لما تتيحه من سكينة نفس وصفاء ذهن وخاصّة في حياتنا المعاصرة اللاهثة التي لا تترك للمرء فرصة لينصت لنفسه، ويخلو لعظامه، كما نقول. أستعين هنا قول صفي الدين الحلي:

وأطيب أوقاتي من الدهر خلوة // يَقِرّ بها قلبي ويصْفو بها ذهني

العزلة بالنسبة للمبدع والمفكِّر حديقة خلفية أساسية، يفيء إليها لفترات قد تطول أو تقصر، ليتأمَّل ذاته، ويتأمّل العالم من حوله، ويعْكف على قراءاته وكتاباته. ولذلك للعزلة زمن خاص وضروري للأديب يقتطعه من زمنه العام ليتفرغ لزمنه الإبداعي الأثير. ومن ثَمَّ راجت على الألسن والأقلام مقولة (البرج العاجي) بالنسبة للأديب المختلي لعزلته الأدبية. وكثيراً ما استعمل النقَّاد هذه المقولة للتفرقة بين الأدب الخالص والأدب الملتزم. لكن في جميع الحالات، تبقى العزلة قاسماً مشتركاً بين الأدباء.

أستحضر في هذا السياق كلمة معبِّرة لميخائيل نعيمة، يقول فيها: «ولا بدّ لي من ساعات أعتزل فيها الناس، لأهضم الساعات التي صرفتُها في مخالطة الناس». لذلك فالعزلة هي الفرصة التي تسمح بالخروج من الغابة البشرية لتأمُلها عن بعد وبهدوء.

وأظن أن كلّ واحد منّا في حاجة إلى هامش من العزلة ليهضم الساعات التي صرفها في مخالطة الناس. وقد صرف كثير من الأدباء والمفكِّرين حيواتهم أو أشطاراً من حيواتهم في العزلة الخلاّقة. ولعلّ رهين المحبَسَيْن، أبا العلاء المعري، أحد الرموز الكبيرة لهذه العزلة الخلاقة. وثمّة أدباء كبار كانت العزلة هي مملكتهم الإبداعية الصاخبة. وصدق الشاعر الإسباني رفائيل ألبرتي حين قال «أنت في وحدتك بلد مزدحم».

ومن جدران السجون والمعتقلات- أيضاً- خرج أدب بهيّ، وأيْنعت كتب ومؤلَّفات مضيئة.

فالأدب إذن، مقاومة للفراغ والرتابة والفناء وقبح العالم. وقراءة الأدب هي إحدى وسائلنا الراقية للتحرّر من أسْر المكان والزمان.

في نظرك ما هي المسلّمات التي قد تطرحها هذه الأزمة للمساءلة؟

- بكلّ تأكيد، فإن زمن الكورونا سيترك نُدوبه العميقة على الأزمنة القادمة. وبكلّ تأكيد أيضاً، فإن هناك ثلاثة أزمنة متقاطعة، زمن ما قبل كورونا، وزمن كورونا، وزمن ما بعد كورونا. هذه الأزمنة الثلاثة ستكون موضوعاً للمساءلة والمراجعة والتفكير بشكلٍ جديد منقح ومزيد، من طرف علماء البيولوجيا والطب والاجتماع والنفس والاقتصاد والحضارة والسياسة وغيرهم لغربلة ما كان، واستشراف ما سيكون.

زمن الكورونا سيزيد، لا محالة، من وتائر التفكير النقدي - العقلاني، وسيطيح بكثير من المسلّمات والثوابت والعوائد البالية. وربَّما سيحفّز الخُطى نحو عصر تنويري جديد. وهذا الحراك الفكري العالمي لن يمرّ بسهولة، ولكنه سَيَلْقَى في الطريق- دائماً- أباطرة العالم الرأسمالي وكهنة المعبد القديم، يستميتون في الدفاع عن حصونهم المتداعية. ■ **حوار: محمد عبد الصمد الإدريسي**

زمن الكورونا سيزيد، لا محالة، من وتائر التفكير النقدي - العقلاني، وسيطيح بكثير من المسلّمات والثوابت والعوائد البالية. وربَّما سيحفّز الخُطى نحو عصر تنويري جديد. وهذا الحراك الفكري العالمي لن يمرّ بسهولة، ولكنه سَيَلْقَى في الطريق- دائماً- أباطرة العالم الرأسمالي



volkanakmese (تركيا) *shutterstock*

لوكليزيو

لا أحنُّ إلى الماضي

نلتقي في باريس، قُبَيْلَ فرض الحجر الصحي، مع «جون ماري جوستاف لو كليزيو--Jean Marie Gustave le Clézio» الحائز على جائزة نوبل للآداب، والمناسبة صدور كتابه الموسوم بـ«أغرودة البروتون - Chanson bretonne». يحدثنا الكاتب، في هذا الحوار، عن طفولته في بلاده البيغودين - Bigouden، وكذلك عن الصين حيث يُدَرِّسُ، يحدثنا عن قراءاته، وعن جائزة (رونودو) التي سيغادر عضويتها، حتماً.

جرى اللقاء، ذات يومِ أربعاء، منتصف شهر مارس/آذار، قبل فرض الحجر الصحي على نطاق واسع. يَرْتَجِعُ صدى الخطوات داخل أحد صالونات دار النشر «غاليمار» فوق أرضية الغرفة العتيقة، والمنظرُ يُشرف على حديقة الفندق الخاصّ، وهي فضاء من الطبيعة مَصون في قلب باريس، فيه عشب ونرجس بري وأشجار خوخ مزهرة. كانت الشمس ساطعة وثوب الأريكة المُخملي العتيق يتماشى مع لون السماء، هو أثر مرآويّ من خلال نظرة تكاد تكون نظرة باهتة لـ«جون ماري جوستاف لو كليزيو» ذي العينين الزرقاوين زرقة المحيط. وهو على مشارف الثمانين من عمره، ينشر الكاتب «أغرودة البروتون»، يليها «الطفل والحرب - L'enfant et la Guerre»، وهي احتفاء مشرق بأرض الأسلاف. وهو يَعْبُرُ العاصمة، قام الكاتب الرّحّال بتعليق رحلاته إلى الولايات المتحدة وإلى الصين، التي يتردّد عليها بانتظام.

وفي ظلّ الفوضى التي تعمّ كوكبنا، نلتقي، في لحظة من اللحظات التي قلما يجود بمثلها الزمان، مع رجل وَضَّاح يحتفي بالطفولة وبالإجازات الصيفية وبالنساء، بمشاعرهن، وشجاعتهن، وبالاحترام الذي نكنّه لهن.

الصين بلد خَبَرْتَهُ جيّداً، لكونك اشتغلت فيه بالتدريس، و- على وجه التحديد- سبق لك أن ألقيت محاضرات في (ووهان).

- إنها عاصمة جميلة، تقطنها 11 مليون نسمة، وتقع على ضفاف نهر اليانغتسي الأزرق. لستُ أُدَرِّسُ فيها بالمعنى المتعارف عليه، بل أقوم بتبادل المعرفة حول الفلسفة والفنّ والأدب، باللّغة الإنجليزية فقط، فعندما أُدْعَى إلى الصين أنتهز الفرصة لزيارة ما يسترعي اهتمامي، وما يسترعي اهتمامي، في هذه الآونة، هو زيارة أسرة «تانغ - Tang» (618-907). إنني بصدد تأليف كتاب صغير حول هذه الحضارة، حضارة من بين الحضارات المهمة والوحيدة التي حكمتها إمبراطورة اسمها «وو تسه تيان-705-624) «Wu Zetian)، وقد كانت امرأة مستبدة، إلّا أنها كانت مُتَّزنة إلى حدّ كبير، كما كان أوّل إجراء اتخذته أن أمرت بتأليف مختارات من الشعر النسائي، وهو قرار متقدّم جدّاً في عصر، لم تكن النسوة تحظين فيه بحقّ إبداء الرأي والمشاركة في صنع القرار، في معظم بلدان العالم.

بالفعل، إنها خطوة شجاعة، وإنني لأراك أنت نفسك تستشهد، في معظم الأحيان، بكَاتبات مثل كوليت، وناتالي ساروت، وفلانيري أوكونور...

- لقد أَخَذْتُ عن جدتي «أَلِيسْ»، من جهة أمي، الأدب والحركة النسوية، وقد كانت شخصية بارزة ومدهشة بأصالتها ومُخَيِّلَتِهاَ. وُلِدَتْ جدتي في حضن أسرة عريقة من مزارعي الشمندر في شرق فرنسا، فعندما ذهب أبي إلى إفريقيا كانت هي المشرفة المباشرة على تربيتنا، أنا وأخي، وكانت أمّي تساعدها في ذلك. لقد علَّمتنا الخياطة والحياكة تزامناً مع القراءة والكتابة، إذ إنها لم تكن ترى من حائلٍ يحول دون تعلُّم الرجال تلك الأمور؛ فبفضلها أصبحت أتقن الحياكة، كما ربَّت فينا الإحساس العالي بالعدالة تجاه النساء.

الأدب يُسعف راهننا... كما هو الحال مع رواية «الطاعون» لـ«كامي»، والتي حقَّقت مبيعاتها، في الآونة الأخيرة، ارتفاعاً كبيراً...

- إنه لكتاب جميل كتاب «كامي»، غير أن «يوميات سنة الطاعون-Journal de l'année de la Peste» لـ«دانييل ديفو» كتاب مدهش أكثر، إذ يحكي فيه مُؤَلِّفُ «روبنسون كروزو»، اليوم تِلو الآخر، ضراوة جائحة الطاعون الأسود الذي ضرب لندن سنة 1665، وفيه نشهد تصاعد القلق أمام مرض مجهول، وسلوكات مغرقة في العبث، وأناساً اتخذوا من المراكب في أعالي نهر التّمز ملاجئ لهم، ونقوداً غُطِست داخل دِلاء الخل... كلّ ذلك ذو راهنية كبيرة اليوم. وبخلاف الحروب التي تضع أوزارها في نهاية مطافها، تظلّ أزمة فيروس (كورونا) حدثاً مفتوحاً على جميع الاحتمالات، وإن أكثر ما يقلق المرءَ هو عدم معرفة كيف سينتهي الأمر.

في ظلّ هذا المشهد المقلق، يعمل كتابك «أغرودة البروتون» عملَ ترياق.

- لقد استبدت بي رغبة حَكْي شيءٍ مُبهِج، وإن ذكريات «منطقة بروتاني-Bretagne» كلّها ذكريات إيجابية إلى أبعد الحدود، هي سعادة كنت أحسها كلّ لحظة، إذ قادتني إلى الإخبار، في «الطفل والحرب»، عن الفترة الصعبة التي سبقته. خلال طفولتي الباكرة في «روكوبيير» في أقاصي منطقة «نيس»، عانيتُ من الجوع، ولا يمكنني نسيان تلك المعاناة أبداً، كما عانيت- أيضاً- من المَحبس، ودون أن أستطيع تحديد



كنهه؛ لأنني كنت طفلاً، إلّا أننا كنّا نعلم أن الخطورة تكمن في الخارج، هناك حيث يمكن أن يقضي المرء نحبه. وعندما بلغت من العمر ستة أو ثمانية أعوام، بدت لي منطقة بروتاني، وقد ازدانت سعادة، لقد لقّنتني درساً في التفاؤل، و- من ثَمَّ- رغبتُ في وضع الإحساسين، جنباً إلى جنب، بين دفتي هذا الكتاب.

فيما بين زمن الحرب في منطقة نيس النائية ومنطقة بروتاني، ثمّة إفريقيا، وكذا اللقاء مع أبيك الذي يغيب عن هذا النصّ.

- كانت منطقة بروتاني تمثل ربط صِلة أمي، من جديد، مع هذا البلد الذي طالما تصوَّرَته منشأ أسرتنا، فقد كانت أمي واحدة من الشابات اليافعات، في ثلاثينيات القرن الماضي، اللائي كُنَّ يركبن دراجات هوائية والرياح تلاعب شعورهن، وَكُنَّ يمارسن السباحة شتاءً وصيفاً. لقد كانت موطناً يسكنها، وقد زرعت فينا، أنا وأخي، حبها لذلك الوطن، فأصبحنا نزوره كثيراً لقضاء إجازات سعيدة فيه، ولكي نستعيد الصلة مع ماضينا الغابر، ماضي أسلافنا، وهو ما يمكن اعتباره نوعاً من الحجِّ العاطفي.

وبما أنها ذكريات سعيدة، للغاية. لماذا لم تتحدَّث- إذاً- عن منطقة «بروتاني» إلّا قليلاً، حتى الآن؟

- إن منطقة «بروتاني» توجد بين ثنايا السطور، ففي خِضم عائلة كانت تروم، في كلّ حين، مغادرة المكان الذي كانت توجد فيه، إلى مكان آخر، تظل منطقة «بروتاني» مُستقرّي الوحيد خلال حياتي كلّها؛ لهذا السبب وجدتني أمام نضوب كبير في اللّغة والثقافة البروتانية عند عودتي إليها في سنّ الرشد، وكأن أحدهم جردني من عناصر وجودي الثابتة والمتمثِّلة في طمأنينتي.

هل تشغل- إذاً- منطقة «بروتاني» مكانة مهمّة جدّاً في خريطتك الشخصية، والأدبية؟

- لقد وهبتني منطقة «بروتاني» الثقة في نفسي، والثقة في القدرة على الوجود وعلى إثبات فردانيتي وهويّتي؛ الهويّة التي خلقتها لنفسي، فهي حصني وعالمي الصغير. مع أني آسف على ما قد وَلَّى، أن انطباع الانتشاء بَاقٍ، وباقية معه السعادة العارمة؛ كوني تعرفت على تلك المشاهد وعلى تلك المُزارِعة، وعلى رئيس الصيادين الذي كان يرسم لوحات يوم الأحد. كلّ ذلك كان مدهشاً جدّاً؛ ما أشعل بداخلي الرغبة في أن يستمر هذا الأمر، وسبيلي الوحيد يكمن في تدوينِهِ.

غير أن منجزك خالٍ من الحنين إلى الماضي!.

- لا أحس بنزوع نحو الحنين إلى الماضي، والطفولة مرحلة عزيزة على قلبي؛ لأنني أعتقد كما تعتقد «فلانري أوكونور» أن ما نعبر عنه خلال حياتنا، قد تشكَّل ابتداءً من اللحظة التي اكتمل فيها وعينا؛ أي من السابعة والثامنة من العمر وحتى مرحلة المراهقة نحو الثالثة عشرة والرابعة عشرة منه، وهي فترة تعتبر عِماداً لكلّ ما سيليها. يقول بروست: «لا وجود للخيال، وحدها الذاكرة موجودة»، والذاكرة هي، في جل الأوقات، ذاكرة مبتكرة، أُنشِئَت من جديد. فالأمر، هنا، لا يتعلق بحكاية ذات سرد أفقي قد نتتبّع من خلاله طفلاً انطلاقاً من عمر معيَّن إلى آخر، فلا وجود لعنصر نفسيّ يشهد على التغيّرات التي تَعْتَمِلُ داخله، فالأمر هنا عبارة عن أمور متوالية لا تَفاضل فيها بين الصواب والخطأ، وبين الكذب والصدق.

على غرار ما يحدث في الحكايات؟

- لقد كنت مولَعاً بهذه الصيغة، فمنطقة «بروتاني» تنسكب داخلها. إنني أحب الكِتابات التي تمزج بين الحياة والمتخيَّل والأساطير، أحب أن أعبّر عن أحاسيسي من خلال الصور مثلما فعل شعراء فترة التانغ في تعاطيهم مع الطبيعة. والطبيعة في منطقة «بروتاني» كانت طبيعة تبعث على الاطمئنان، لا عدوان فيها ولا شر، بل هي سحر من الجمال والامتلاء، بالإضافة إلى جانب سلبي من الأوضاع غير المستقرة، متمثِّل في ترك المواليد للمراضِع المربيات، وإدمان الكحول، فخلف سحر المشهد يثوي مشهد قاتم. لكن، هل هذا المشهد سيتحوَّل، فعلاً، إلى مشهد ساحر؟

أنت عضو في لجنة جائزة رونودو وهي اللجنة التي منحت جابرييل ماتزنيف الجائزة...

- لقد اعترضتُ اعتراضاً شديداً على ذلك الاختيار، إلّا أن أحداً لم يصغِ إليَّ. رواية «سيرافين، إنها النهاية! - !Séraphin, c’est la fin» هي دفاع عن الاغتصاب، وقد قرأتها بكثير من التقزّز.

لقد انسحب «جيروم جارسان» من اللجنة، وهو يأمل أن تحلّ محلّه امرأة...

سأحذو حذوه، فمنذ سنوات وأنا أقترح أن تُطَعَّمَ اللجنة بعناصر نسوية، لكن كلّ اللوائح التي تقدمت بها تمَّ رفضها.

■ **حوار: إيزابيل سباك □ ترجمة: معاذ جمرادي**

العنوان الأصلي والمصدر:
جريدة لوفيجارو الفرنسية «Le Figaro»، العدد 523 23، الخميس: 2 نيسان/ أبريل، 2020، ص 15.

فنسان جوف

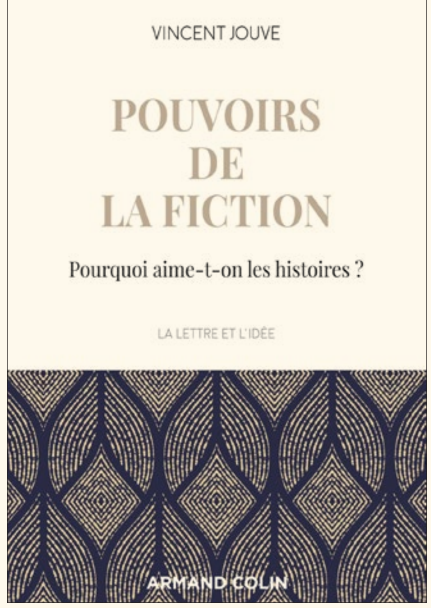
لماذا نحبّ الحكايات؟

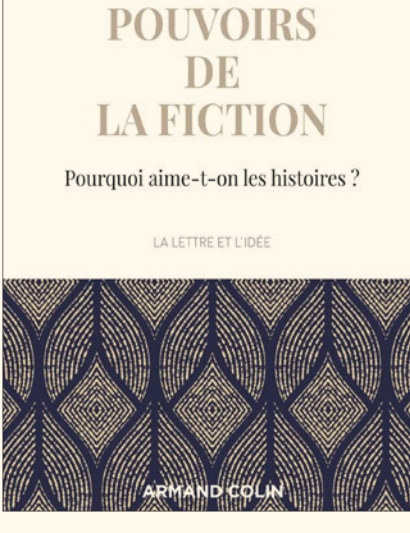
منذ خمسينيات القرن الماضي، أخذ مُنظّرو الأدب في فرنسا موقعاً أساسياً من الحياة الثقافية، ولم يعودوا مجرَّد أتباع للمؤلّفين، وهم الذين تجاوزوا مفهوم الناقد إلى رؤية أوسع للظاهرة الأدبية وأركانها. كان أشهر هؤلاء جيرار جينيت، ورولان بارت، قبل أن تصعد أسماء أخرى مثل فيليب لوجون، وتزفيتان تودوروف، وفيليب هامون، انشغل كل واحد من هؤلاء بمنطقة من الظاهرة الأدبية، فانبرى لوجون يطوّر نظرية حول السيرة الذاتية والتباسها بالرواية، وانكبّ تودوروف في البداية على الأدب العجائبي ثمّ على نقل التراث التنظيري من الروسية، واهتم هامون بالوصف داخل الرواية. وبعد هؤلاء ظهر جيل ثالث كان أحد أبرز أسمائه فنسان جوف، مواليد 1963، وهو الذي جعل من الشخصية الأدبية محور تفكيره منذ دراساته الجامعية.

حقّق جوف موقعاً أساسياً في خارطة النظرية الأدبية منذ تسعينيات القرن الماضي بفضل ثلاثة أعمال؛ الأول صدر في العام 1992 بعنوان «الأثر - الشخصية» وهو عمل بات مرجعاً في تحليل الشخصيات الأدبية وموقع القارئ من الأدب، والعمل الثاني كان بعنوان «القراءة»، وصدر في العام 1993، ويضع القارئ في قلب العملية الإبداعية، وهو ما يمثّل ثورة داخل منطق تناول الآثار الأدبية، علماً أنّه عمله الوحيد المترجم إلى العربيّة، ومن المفارقات أنّه عُرّب في مناسبتين الأولى عن «دار رؤية» بترجمة محمد آيت لعميم وشكير نصر الدين، والثانية عن «دار سناترا» بترجمة سعاد التريكي. وأمّا كتابه المرجعي الثالث فصدر بعنوان «شعرية الرواية» سنة 1998، وفيه يقدّم جوف حوصلة للنظريات التي تناولت جميع عناصر الرواية من العنوان إلى دراسة الحكاية داخلها.

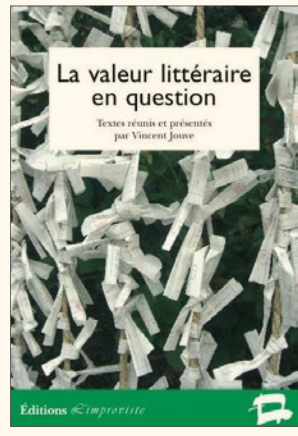
بقيت التسعينيات الفترة الأكثر خصوبة في منتج جوف، حيث قلّت إصداراته ولم يحقّق من الشهرة الكثير على خطى جيل أساتذته، فقد برز له في القرن الجديد كتاب وحيد بعنوان «لماذا ندرس الأدب» عام 2010، وها هو يعود في نهاية 2019 ليصدر كتاباً جديداً بعنوان «سلطات التخييل: لماذا نحب الحكايات؟» (منشورات أرمان كولان)، ليطرح أسئلة راهنة، وكأن سنوات الغياب لم تكن سوى مسافة لتأمّل المشهد، ليس الأدبي فحسب بل- أيضاً- خارجه من سينما ومسلسلات وبرامج تليفزيونية تعتمد الحكي.

يجيب الكتاب على سؤال دارج منذ عقود: لماذا أخذت الرواية، كجنس أدبي، مساحة موسّعة على حساب الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ومسرح وقصّة وغيرهم؟ اهتمام لا يقف عند شرائح المتلقين، فالرواية تجد- أيضاً- الأبواب مشرعة لدى الناشرين كما لا تجدها أنواع الكتابة الأخرى، ثم تتلقّفها قراءات الصحافيين ثم النقّاد والجامعيين أكثر من أي شكل آخر. ينتبه جوف إلى أن ظواهر مشابهة حدثت في مجالات أخرى حيث يقف على استثمارات خيالية في تنفيذ أفلام ومسلسلات قائمة على التخييل ثم إقبال جماهيري كبير في استهلاكها، وبموازاة ذلك تبعث مجلّات ومواقع إلكترونية للتقييم والدعاية، وهو ما يشير إلى منظومة متكاملة باتت تجعل من التخييل محورها.
يُسند جوف ملاحظاته على معطيات إحصائية، ولا تهمه هنا النسب الشاملة لكلّ الإصدارات، فلا معنى لأن نقول بأنّ نصف الكتب التي نُشرت في سنة من السنوات هي من صنف الرواية حين نعرف أن نسبة كبيرة جدّاً من الكتب تظل غير مقروءة. اختار جوف من الإحصائيات ما يتعلّق بقوائم الأكثر مبيعاً، وبالتالي ما يفترض أن يكون الأكثر مقروئية، وهنا يلاحظ أن ثلثي الكتب التي حضرت في قوائم الأكثر مبيعاً سنة 2016 كانت من الروايات. هذا الوضع هو بالنسبة لجوف مستحدث في تاريخ البشرية، فما الذي يجعل من المُتخيَّل مادة استهلاك بهذا الحجم؟
طوال مسيرته، انتصر جوف- مثله مثل أمبرتو إيكو- للقارئ











فنسان جوف ▲

طوال مسيرته، انتصر جوف- مثله مثل أمبرتو إيكو- للقارئ باعتباره عنصراً أساسياً في العمل الفنّي السؤال الذي يتصدّى له ظلّ بلا إجابات شافية لأن البحث انصبّ في الغالب على النصّ، وهو ما أخفى ما هو أبعد من ذلك، وهو المجتمعات التي ينهل منها المبدعون نصوصهم

باعتباره عنصراً أساسياً في العمل الفنّي، وهو هنا يذهب عكس معظم النقّاد والأكاديميين، وفي كتاب «سلطات التخييل» يعتبر أن السؤال الذي يتصدّى له من أجل تفسير «شرعية» هذه السلطات ظلّ بلا إجابات شافية لأن البحث انصبّ في الغالب على النصّ، وهو ما أخفى ما هو أبعد من ذلك، وهو المجتمعات التي ينهل منها المبدعون نصوصهم أو مشاهدهم ثم يتوجّهون بما أنتجوه إليها، وإن الحاجيات والميولات التي تعتمل في هذه المجتمعات هي من العناصر الأساسية لفهم الظواهر التي تخترقها، ومن هذه الظواهر ذلك الصعود المثير للمتخيّل ضمن المادة الاستهلاكية.

فمن أين تأتي هذه الجاذبية التي تكتنف الحكايات المتخيّلة سواء أتت في شكل رواية أو فيلم أو مسلسل أو مسرحية؟ وما الذي يبحث عنه الإنسان حين يفتح رواية أو يدخل إلى قاعة سينما؟ وكيف لعالم لا يمتّ بصلة إلى الواقع أن يشدّ اهتمامنا؟ هنا يقترح جوف مفهوم «الإغواء السردي» Séduction narrative للإجابة عن أسئلته التي تتتابع على طول العمل، وهو يخرج هنا بشكل واضح من خلفياته كمنظّر أدبي، فيستفيد من أدوات أتت من حقول معرفية متنوعة مثل الأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم الاجتماع.

يرى جوف أن المواد التخييلية ليست سوى استجابة لطلب اجتماعي، إذ تتيح الحكاية وضع رغبات كثيرة يشطبها المجتمع خصوصاً مع صعود نموذج الحياة المعقلنة التي حاولت تقليد النموذج الصناعي منذ قرنين في كلّ مجالات العمل وفي المدرسة وحتى في الفنّ والثقافة. هذه الحياة المعقلنة يقلّ فيها حضور اللامتوقع، وهو ما يفتح رغبة لحضور هذا العنصر الذي يهزّ بعضاً من روتينية الحياة، لكن الإنسان نفسه يفضّل أن يأتيه اللامتوقع ضمن منتج ثقافي حيث يكون في مأمن وهو يلعب دور القارئ أو المتفرّج، بالتالي فإن الروايات والأفلام والمسلسلات والمسرحيات تُشبع تلك الرغبة في اللامتوقع، وتلبّي- في نفس الوقت- حاجيات الطمأنينة إلى عدم سلب مكتسبات أخرى من الحياة الاجتماعية، وهذا الشعور بالطمأنينة يزيد في متعة المُتلقي، ومع نهاية استهلاك المنتج الثقافي يكون مُهيَّأً لاستهلاك غيره مع اختبار ثنائية الحاجة إلى اللامتوقع وطمأنينة دخوله دون أضرار.

يفكّك جوف مفهوم الاهتمام بالمادة التخييلية إلى ثلاثة عناصر هي: الانتباه، وحبّ الاطلاع، والقيمة. وهي المحركات الثلاثة للإغواء السردي، فإلى جانب منتجي المادة التخييلية من روائيين ومخرجين يوجد معهم مساعدون هم من يربطون المجتمعات بهذه الصناعة، ومن هؤلاء: الصحافيون، والنقّاد، ومنجزو الجينريك، والموزّعون، وحتى أصحاب قاعات السينما أو المكتبات، لكلّ طرف من هؤلاء مصلحة في جلب القارئ أو المتفرّج، وبالتالي فهم يوجّهون انتباهه أو يحرّضون حب الاطلاع لديه، ويرفعون من قيمة المنتج الذي يقدّمه الروائي أو المُخرج، هكذا تصبح تلك





يشير جوف إلى أن الحكاية تلعب دوراً في العالم الحديث لتعويض النقص المعرفي، ففي ظلّ تضخّم كتلة المعلومات بشكلها الجاف يتيح السرد معالجة أفضل لاستهلاك المعرفة، فأن نقرأ رواية لتوماس مان يعني أن نعوّض النقص المعرفي حول ألمانيا في مرحلة ما من تاريخها، وأن نتفرّج على مسلسل «كازا دي بابل» يعوّض نقص المعرفة بعالم الجريمة الذي لا يمكننا الاحتكاك به في حياتنا اليومية دون خسائر جمة

العلاقة، التي طالما اختصرت في كاتب/ قارئ أو مخرج/ متفرج، عبارة عن نظام إيكولوجي متكامل العناصر، تحضر فيه كلّ الرهانات الاجتماعية.

لكنّ إضاءة المنظومة في مجملها لا يمنع جوف من محاولة فهم العلاقة التي تنبني بعد نجاح محاولات الاستقطاب، أي حين يبدأ القارئ أو المتفرّج في استهلاك المادة التخييلية. يرى جوف أنه ومنذ أن يلقي المؤلّف بعناصر عالمه التخييلي حتى يبدأ المتلقّي في طرح الأسئلة، وهذا كافٍ للدخول في حالة من الاهتمام، فمثلاً حين يعلن المؤلّف أن روبنسون كروزو قد نجا من غرق السفينة، واستقر به الحال في جزيرة بمفرده، سيتساءل المتفرّج ضمنياً: ترى كيف سيتدبّر أمر حياته؟ بفضل هكذا سؤال يعترف الإنسان- المتفرج- القارئ بعالم ليس عالمه، وهذا الاعتراف يعني التورّط فيه، ومرّة أخرى يعتمد جوف على فكرة اللامتوقع، حيث يرى أن الفتنة التي تصاحب استهلاك العمل التخييلي مرتبطة بكون نسبة حضور اللامتوقع أعلى من الحياة العادية، وهذه النسبة تتيح مزيداً من الاهتمام، وهي تتزايد مع تقلّص منطقة اللايقين في حياتنا، وذلك يفسّر صعود جماهيرية التخييل لما هو اجتماعي تاريخيٌّ شامل.

على مستوى آخر، يشير جوف إلى أن التخييل يسمح بتلبية الحاجة العاطفية، والتي تمثّل- في حدّ ذاتها- محرّكاً نشطاً للإغراء السردي، فأن تعرف بأنك تستطيع اختبار مشاعر من قبيل الحب أو الفرح أو الاندفاع أو الكآبة وأنت جالس في مقعد مريح، هو أمر كافٍ لتجديد التجربة في كلّ مرّة، إضافة لدور آخر تلعبه الحكايات وهو تعويض النقص الشعوري في الحياة اليومية، فلا يمكن مثلاً أن نحبّ كل أسبوع، غير أنه من الممكن أن نتابع مسلسلاً عاطفياً كلّ يوم.

هذه الحاجة مرتبطة بمسألة قريبة من اهتمامات جوف النظرية، فلا ينبغي أن يغيب عن اعتباراتنا أن وراء المؤلّف يقف جهاز نظري طوّره على مدى عقود، وهو بذلك يُحسن تفسير مسألة تلبية الحاجة العاطفية التي تقوم على مبدأ «الولوج النفسي»، أي القدرة على تلبّس حالة شخصية من الشخصيات المتخيّلة، مثل تعذيب الضمير الذي يعيشه راسكلونيكوف بطل رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، أو الفزع الذي تعيشه شخصيات أفلام هيتشكوك أو روايات كافكا، ومن خلال هذا الطرح يبدو جوف وقد أجاب على سؤاله القديم في كتاب «الأثر - الشخصية»: كيف يمكن أن تصاحبنا شخصية أدبية، وتستمر في الحياة معنا بعد أن نغلق الكتاب دونها؟.

في «سلطات التخييل»، يعمّم جوف هذه المصاحبة، فنحن لا نلج- فقط- إلى الشخصيات المتخيلة بل- أيضاً- إلى فضاءات جغرافية لا نعرفها، فمع دونكيشوت نتعرّف على جغرافية إسبانيا، كما نلج إلى مراحل تاريخية فنكون في نهاية القرن التاسع عشر مع إميل زولا، وفي كلّ مرّة نخرج من الرواية أو الفيلم بهذه الآثار معنا لتصاحبنا في بقية حياتنا. ومرّة أخرى، يشير المنظّر الفرنسي إلى أن القارئ أو المتفرّج يستمتع بكونه قادراً على تجارب من هذا النوع دون وجود أي خسارة محتملة، ناهيك عن المتعة الجمالية. يرى جوف أن الحكايات التخييلية ذات قدرة على محاكاة القرب لا تتمتّع بها الحكايات الواقعية، فمثلاً تصنع أفلام الكوارث حالة من التعاطف مع الضحايا لا تصنعها نشرات الأخبار، فيكفي لمتابع فرنسي أو أميركي أن يعرف بأنّ كارثة وقعت في الصين أو البرازيل كي يشعر بمسافة هي المسافة الجغرافية كما هي في الواقع، بينما تسقط هذه المسافة داخل العوالم التخييلية فلا فرق أن تدور الأحداث في فرنسا أو في الصين.

يشير جوف- أيضاً- إلى أن الحكاية تلعب دوراً في العالم الحديث لتعويض النقص المعرفي، ففي ظلّ تضخّم كتلة المعلومات بشكلها الجاف يتيح السرد معالجة أفضل لاستهلاك المعرفة، فأن نقرأ رواية لتوماس مان يعني أن نعوّض النقص المعرفي حول ألمانيا في مرحلة ما من تاريخها، وأن نتفرّج على مسلسل «كازا دي بابل» يعوّض نقص المعرفة بعالم الجريمة الذي لا يمكننا الاحتكاك به في حياتنا اليومية دون خسائر جمة.

أمّا ركيزة «الإغواء السردي» فتتمثّل بالنسبة لجوف في توفير تلبية لطلب المعنى. فالحكاية سواء كانت مقروءة أو مشاهدة تقترح سلسلة من الأحداث المتتابعة والمترابطة كي تصل إلى نقطة نهاية، إنها محاكاة لصناعة المعنى. يقول جوف: «كم هو مطمئن هذا الشعور بوجود نهاية»، وهو، كما لا يخفى، شعور لا يمكن أن توفّره الحياة؛ نهاية معايشة نصّ سرديّ أو عالم تخييلي في فيلم أمر لا يمكن أن نختبره في الحياة، وهو عامل آخر من عوامل ازدهار الحكايات.

هكذا، يرسم جوف مشهداً للثقافة المعاصرة، وهو يتصدى لتفسير هذا التوسّع الكبير للحكاية المتخيّلة ضمن أنماط الاستهلاك الثقافي، مفسّراً في الأثناء العديد من الظواهر الجانبية. لكن لو أننا عدّدنا معه تلك الأعمدة التي أقام عليها تفسيره لسطوة الرواية والفيلم والمسلسل، مثل: تقديم اللامتوقع، والتعويض العاطفي والمعرفي، وتبسيط المعقّد، ألا نجد أن هذه العناصر مجتمعة أو عدداً منها قابلة للاستعمال من أجناس أخرى فتخلق فتنته هي أيضاً بما هو متاح؟ ما الذي يعيق تلك الأجناس من الاستفادة من نفس العوامل التي صنعت أمجاد الرواية والفيلم السينمائي؟ ■ **شوقي بن حسن**

في رحيل الشاعر (مبارك العامري)

ناي الروح

هو عام استثنائي تؤرّخ به التواريخ نفسها، فاصلة بين الأعوام، لم تقف فيه الأرض لكنّ العالم توقّف، من قوة الواقع الأغرب من الخيال، وما كاد يحلّ ربيع هذا العام حتى فقدت الأوساط الثقافية العمانية أحد وجوهها البارزة عبر عقود، الشاعر والروائي والإعلامي (مبارك العامري) الذي غادر هذه الحياة في الخامس من إبريل/نيسان الماضي، وهو الرجل الذي كان العقدان الأخيران- تقريباً- من حياته صراعاً ومعركة حقيقية مع المرض.



مبارك العامري

ماذا يَفْعَل الشُعَراءُ
غَيْرَ الاتِّكَاءِ على جدارِ القَصِيدَةِ
أو ترتيب حباتِ المطرِ في قِلادة
فربما تنبجسُ الحقيقةُ..

(مبارك العامري)

تتشابه النهايات الإنسانية كما تتشابه بداياتها في الطريقة العامّة، ما من فرق كبير بين الناس في الميلاد والموت، مهما اختلفت الأسماء والصفات، فنهاية العمر أمر يلح على الأفكار، وكلّما وقعنا في غرام مكان ما نقول لأنفسنا سنعود إليه لنقضي بقية أيامنا فيه، فأكثرنا يبحث لآخر العمر عن بوابة جميلة ليخرج منها، وليت شعري أيبلغون تلك البوابة حقّاً أم لا.

جعل مبارك العامري من عمله في مجلّة «العقيدة» منذ 1978م، إحدى الوجهات الثقافية للأدباء والمثقّفين في عُمان باختلاف أجيالهم وتوجهاتهم، وأشرف- آنذاك- على إصدار ملحق الملتقى الثقافي، الذي لعلّه كان الملحق الثقافي الأبكر عمانياً، مواكباً عدّة مطبوعات مثّلت للقرّاء والكتّاب في ذلك الزمن واحات ظليلة، وأصبح مكتبه في المجلّة ملتقى أسبوعياً وحجر أساس للنادي الثقافي بمسقط، الذي كان اسمه حينها النادي الجامعي، والذي ما يزال نشطاً إلى يومنا هذا.

كان الزمن الذي أفضى بهم إلى هذا الطريق مختلفاً، وكتب العامري يصوّر ذلك الزمن القديم الذي جاء منه بقوله:

حينَ لا كَهْرَبَاء
كُنَّا نَنَامُ
على أسْطُحِ المَنَازِلِ
المَفْروشِةِ بالندى..
فَنَرى في النُّجُوم
وجوهَ من نُحِبُّ
زاهِرَةً
على صَفْحَةِ الأُفُق..

وفِي أمْشَاجِ الغُيومِ
تُطَالِعُنَا
صُوَرُ أحلامِنَا
الهَارِبَةِ مِنْ أقْفَاصِ
واقعِهَا المَأْزوم..

وقوله يستذكر صباه المدرسي القديم:

كُنْتُ أقْرَأُ
ألْفِيَّةَ ابْنِ مَالِك
على فَتيلِ قِنْديلٍ
شَحيحٍ
فَوْقَ السّطْحِ
حَتَّى أبْوابِ الفَجْرِ
ثُمَّ أُهَرْوِلُ مَاشِيَاً
إلى المَدْرسَةِ
لِأَلْحَقَ بِجَرَسِ
الصَباحِ
الَّذي لا يَنْتَظِر..

كان زمنـاً بسـيطاً غيـر متكلـف ولا متصنّـع، يرعـى جوهـره، ويعـرف الفـرق ببسـاطة بيـن المهـم وغيـر المهـم، وظـلّ حنين العامـري إلـى ذلـك الزمـن متقداً حتى آخـر حياتـه حيـث كتب فـي العـام الماضـي:

لَمْ أغْصِ انحدارَكِ
أيتها الدمعةُ الحبيسةُ
لحظةَ اقترابِنَا مِنْ عَتبةِ البَابِ
فقد كانَتْ الذكرياتُ نائمةً بثيابِهَا
على حصيرةٍ مُتَهالِكَةٍ
في الفِنَاءِ
كَمَا تَرَكْتُها أوَّلَ مَرَّة..

أسَّسـهم ذلـك الزمـن، ولعلّهـم ارتضعـوا منـه الحـبّ ورغبـة مرافقـة الجمـال، واللهفـة المحمومـة للحيـاة، والتـي ظلّـت تنضـح بهـا قصائـد العامـري، وتسـتعيدها طـوال العقـد الأخيـر مـن حياتـه، هـو الـذي غـادر الحيـاة باكـراً فـي السابعة والخمسـين.
فـي العقـد الأخيـر من حياته حرص العامـري، ابتداءً من العام 2011، وبشـكل مواظـب وكثيـف، على تدفق نبعه الشـعري عبر صفحتـه الشـخصية على الفيسـبوك، فـي ظاهرة ثقافيـة عربيّة شـاملة تسـتحق وقفـة وتأمّـلاً، وكان إخـلاص العامـري لتأكيـد حضـور الشـعر فـي منصـة الفيسـبوك بلا نظيـر تقريبـاً، عماني وعربـي، فـي حضـور كثيـف وتدفق شـعري لا يعـرف التوقُّف إلّا اضطـراراً، حتـى تولّـد مـن حولـه واقـع جديـد، كأنّمـا وجـدت خبرتـه الإعلاميـة الثقافيـة القديمـة ضالتها هناك.
هكـذا شـكَّل حضـوره حلقـة وصـل حيـة بيـن الأجيـال، مثلمـا أشـارت الشـاعرة فاطمـة الشـيدية إلـى أنّ (مبـارك العامـري كان اسـتثناءً بيـن مجايليـه الذيـن ظلّـت علاقتهـم بمنصـات التواصـل الاجتماعـي خجولـة ومتذبذبـة، وبهـذه الوسـيلة المعاصـرة وصلـت كلمـة العامـري إلـى شـرائح واسـعة مـن القـرّاء عبـر العالـم العربـي وخارجـه، مثلمـا تمخـض ذلـك عمـا هـو أكثـر مـن اللقـاءات الواقعيـة إلـى رسـائل أكاديمية فـي شـعره، ومشـاريع لترجمتـه إلـى لغـات أخـرى.
اقتـرب العامـري بصوتـه وكلمته من نبض الشـارع ومن وسـائل تعبيـر الجيـل المعاصـر، وكانـت كلماتـه تلامـس الاهتمامـات الاجتماعيـة إبّـان حدوثهـا، فواكـب العامـري بمنشـوراته فـي العقـد المنصـرم عـدداً كبيراً من الأحـداث والوقائع والحكايات الثقافيـة ووثَّـقها، كمـا دعم تجـارب الكتابة الشـبابية الجديدة بكلمـات التشـجيع والاستحسـان التـي كان لا يبخـل بهـا، قـدر مـا أتاحـه لـه الزمـن والصحَّـة التـي ظلّـت تتهـاوى بـه وتنهـار، فيمـا هـو لا ينفـك يقـاوم.
ظـلّ الألـم يظهر كلّ فينـة وأخرى في قصائـده بطريقة جارحة، حتّـى أنّـه صـرّح برغبتـه فـي الرحيـل منـذ أعـوام مضـت، مـن شـدة الوجـع:

خُذِيني أيَّتُهَا الأَرْضُ الرَؤوم
إلى حُضْنُكِ الدَافِئِ
فَلَمْ تَعُدْ لِي حَاجَةٌ
للمُكوثِ هِنَا
فَوْقَ أحْراشِ الغَابَةِ
بِرِفْقَةِ الأَلَمِ الثَمِلِ
صَديقي اللدُود..
(19 سبتمبر/أيلول 2013م)

وقوله في (5 فبراير/شباط 2015):

لَمْ تَعُدْ هَذِهِ الحَيَاةُ
الجَاثِمَةُ بألِمَهَا العَميقِ
على نَسْغِ أرواحِنَا
سِوَى لُعْبَةٍ سَمِجَة
لِذَا فَهِيَ لَيْسَتْ جديرةً
خلا بِتَلْويحةِ وَداعٍ
أَخيرَة..

ولّـد ذلـك الألـم المكتـوم كلمتـه الشـهيرة «هـو ليـس نايّـاً، ولكنّهـا الـروح سـادرة فـي الأنيـن» فصـارت لازمـة لـه ولشـعره، وشـاعت بيـن قرائـه، وكأنّـه نحـت، فـي تلـك الكلمـات القليلـة، مـا يبـدو لنـا أنّـه إرثـه الشـعري.
ظـلّ نـاي الـروح يئـن، وكان صـوت ذلـك النـاي يعـود ويتكـرر صـداه فـي كلماتـه، فيمـا يشـبه الـدوران المُلـح، والتوكيـد المواظـب الـذي لا يتوقَّـف، منـذ ظهـرت العبـارة أوّل مـرّة فـي منشـور لـه فـي سـبتمبر 2011م، ومـرة أخـرى فـي أغسـطس/آب 2013، ويناير/كانـون الثاني 2015م، ثـمّ فـي العـام التالي نشـر نصّـاً يربـط النـاي بالألـم:

أتألم
والأنين ناي.
(23 سبتمبر/أيلول 2016)

للناي أنّة معروفة، طويلة بتلاحق الأنفاس، تثير الحنين والحزن بشكلٍ مؤكّد، لكن ما يتبادر أنه صوت الناي هنا ليس كذلك، بل هو أنين الروح المستمر، كأنّ للروح صوتاً يشبه الناي، ولنؤكّد- كذلك- أنّها الروح وليست الجسد، هي مصدر هذا الحنين الحزين الذي يلتبس على السامع فيظنّه صوت الناي.
لماذا هي الروح سادرة في الأنين؟ لأنّها تتألم، وممّ ألمها؟ لأنّها- عما قليل- تفارق الجسد، وكلّما نضج الجسد بالحبّ فإنّه يوثّق عمق عشق الروح للجسد؛ لكنّ الفراق يقترب، وهذا الصوت ليس ناياً، ولكنّها الروح سادرة في الأنين، تلك العبارة تحديداً دون سواها كانت آخر كلمة ينشرها الشاعر من فوق سرير احتضاره في المستشفى، منتصف آخر ليلة من شهر مارس/آذار 2020، قبل خمسة أيام من رحيله.

هَا يَدايَ إِضْمَامَةُ أزْهَارٍ
رُغْمَ سَطْوَةِ الأَلَمِ
فِي انْتِظَارِ تلويحةٍ مِنكِ
أوْ ابْتِسَامَة..

نشر العامري روايتين هما «مدارات العزلة» و«شارع الفراهيدي» وديواناً يتيماً هو «بسالة الغرقى»، لينضم بذلك لفريق من مجايليه قليلي النشر، أشهرهم الشاعر عبدالله الريامي، مقابل فريق آخر كثيف النشر، أشهرهم سماء عيسى، وسيف الرحبي، ومحمد الحارثي. وتلك الكتب الثلاثة هي المحصلة المباشرة لنتاجه الأدبي، ولا شك أنّه كتب الكثير، لكنّه كان من الخفة، بظني، حتى عجزت الجاذبية عن دفعه لنشر بقية نصوصه المتناثرة، مدفوعاً بتيار الزمن الذي كان يستحثه، فيما أراد هو أن يستقي جمال الوجود أكثر، ولا وقت لديه حتى لمراجعة وصفِّ ما سبق وكتبه، فالزمن لا ينتظر:

سَأتَوارَى حَتْمَاً
حينَ يَسْتَنْفِدُني
الحُبُّ
فَلا تَسْتَعْجِلْنِي،
رَجَاءً،
أيُّهَا الرَمَقُ الأخير..
(27 مايو/أيار 2013)

بقي العامري حتى آخر عمره حريصاً على ارتياد المقاهي، ينتظر وردة يغسل عينيه بها، أو جمالاً خاطفاً ينتشي به، ينتظر إلهاماً ينسيه آلامه الضارية التي جعلته يخشى قدوم الليل ويهرب منه، لو كان ثمة مهرب، قد نهرب من المكان الخطر لكن كيف نهرب من الزمن الخطر؟
جعلت قصيدته تتكشّف عبر تدفقه الشعري الذي لا يتوقّف، وذلك التدفق كان يكشف المناطق الأعمق من جذور قصيدته، ولم يكن هو بالذي يحجب من صفائه شيء، وكلما اشتدّ الألم كان أنين الناي يعلو:

كياني برمّته
سادر في الأنين
كناي تزأر فيه
الريح..
(15 أغسطس/آب 2016)

ورغم ذلك الألم الضاري كانت قصائده تقاوم بالحب والجمال، وتعاود استمهال الموت:

أيّهَا الطَارِقُ تَمَهَّل
فَلَدَيَّ شَغَفٌ
لَمْ يَنْفَدْ بَعْدُ
لِبَعْضِ حَيَاة..
(7 يونيو/حزيران 2015)

ظلّت حالته الصحية تتذبذب بين صعود وهبوط، بين انتعاشة وانتكاسة، وكان هو متشبثاً بكلّ عزم بالجمال:

للجمال وحده
سأفني ما بقي
من العمر
وما عداه
لا أعول عليه..
(12 مايو/أيار 2016)

لما حلّ عام 2018م، ابتدأت أجراس الرحيل تقرع مؤذنة باقتراب الرحيل، ففي مارس/آذار من ذلك العام هُدم بيت الشاعر القديم في الخريس من بلدته حيل العوامر، وهو الذي كان يحلم أن يجعل منه مكتبة عامّة:

وداعاً بيتنا القديم
لقد تساويت مع التراب
واقتفيت خطى الغائبين..

وما كاد ينقضي العام حتى توفيت والدته في (5 نوفمبر/تشرين الثاني 2018م):

آهٍ أيُّها اليُتْمُ،
الذي حَلَّ بَغْتَةً
كَصَخْرَةٍ صَلْدَةٍ
سَقَطَتْ مِنْ عَلٍ،
ما أقْساك..

في فبراير 2020 استدعت حالته ملازمة المستشفى، هو الذي صدح المغني والفنّان بخيت الشحري بكلماته «اعبري بي فوق نهر الذكريات»، كان قد بلغ الضفة الأخيرة، وهناك قبل شهر من رحيله أجرى معه الشاعر والصحافي محمد الحضرمي آخر لقاء صحافي، ليستعيد معه نهر الذكريات ذاك.
وما كاد هذا العام الغريب يبلغ بوابة الربيع حتى ترجل جسد الشاعر عن صهوة حياته، مودّعاً حبيبته الروح وعينه سكرى من الحبّ بخمرة الكلمات:

كان الكلامُ كأساً مُتْرَعَةً
ثَمِلْنا بها
في حين كانَ الصمتُ
لحظةَ شعرٍ
تقاسَمْناها بكثيرٍ من الأَثَرَة..
(12 نوفمبر/تشرين الثاني 2011)

■ **إبراهيم سعيد**

راهن الروايّة العربية والمستوى الفني المأمول

حيرة الناقد



من الطبيعي أن يقع الناقد في الحيرة وهو يريد نتاجاً روائياً ينمذج به على قضية فنية يبحث فيها أو تقانة سردية يعمل عليها، وفي بعض الأحيان يضيع جهده ووقته وهو ينقِّب بلا جدوى بين كم الكتابات التي ليس فيها فنّ ولا إبداع

مرّت الرواية العربيّة بطفرات قفزت بها من سمتها التمهيدية الحديثة إلى سمة النضج الفكري الذي بلغت به سن الرشد، وكانت أولى هذ الطفرات على يد نجيب محفوظ ولاسيما في روايته «أولاد حارتنا» عام 1959، ثم اضطرد تطوّر الفنّ الروائي العربي منذ ستينيات القرن الماضي بدءاً برواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني الصادرة عام 1963، ثم رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح عام 1966.

ثم كانت الطفرة الثانية التي فيها توالت الإنجازات السردية الباهرة بدءاً بسداسية «الأيام الستة» 1969، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لأميل حبيبي 1974، ورواية «كانت السماء زرقاء» لإسماعيل فهد إسماعيل 1970، ورواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، مروراً بحرافيش نجيب محفوظ عام 1977، ووصولاً إلى إنجازات إدوار الخراط التي ابتدأها بروايته «رامة والتنين» عام 1980، وإنجازات فؤاد التكرلي في روايته «الرجع البعيد» عام 1980.

لتكون الطفرة الثالثة، أواسط العقد الثمانيني، بمثابة انعطافة مهمّة، بها جدَّدت الرواية نضجها عبر إعادة كتابة التاريخ بفهم جديد مختلف ومميَّز وذلك بسردنة التاريخ وأرخنة السرد استلهاماً وجوساناً في مسكوتات التاريخ الرسمي وممنوعاته ومباحاته، تواشجاً مع النظريات الحديثة للتاريخ لدى هايدن وايت، وبول ريكور، وليندا هتشيون، وقد ابتدأتها روايات أمين معلوف، ثمّ تواصلت الروايات العربيّة التي تتبنى توظيف المتخيَّل التاريخي والواقعية الإيهامية ومنها رواية «حكايات دومة الجندل» لجهاد مجيد، وكذلك إرهاصات هذا النهج في السرد القصير لدى محمد خضير ومحمود جنداري.

إن هذه الروايات وغيرها تمثِّل صفوة منجزات الرواية العربيّة على الصعيد التقني والذي قاربت به أرقى المستويات في الفنّ الروائي الغربي، وهو ما افتقدته وافتقرت إليه روايات مطلع القرن الحادي والعشرين التي تخلفت عن ذلك الركب إلّا ما ندر، وفيها كثرت الروايات، وضاع ذلك التاريخ الذي فيه تراكمت الخبرات، وتعدَّدت الإنجازات لتعيش الرواية العربيّة أزمتها باحثة عن منفذ تخرج به من هذه الأزمة.

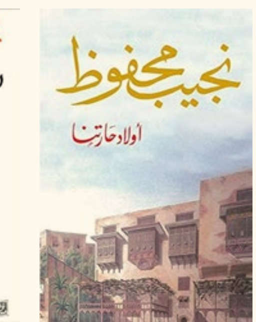
وأس تلك الأزمة هو الفنّ الذي تراجع ليتقدَّم عليه الموضوع، ونظرة مقارنة وفاحصة في عديد من الروايات التي كُتبت في أربعة بلدان عربيّة هي العراق ومصر وسورية وفلسطين بين الأعوام 1960 - 1973 سيبيّن أنها لم تكن تتجاوز المئة في كلّ بلد من هذه البلدان، ففي مصر 88 رواية، وفي سورية 61 رواية، وفي العراق 57 رواية، وفي فلسطين 33 رواية فقط.

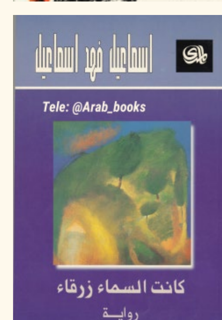
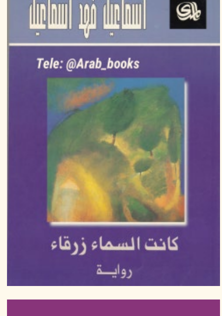
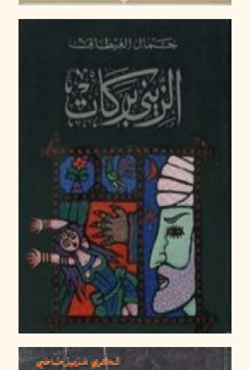
وساهمت هزيمة (حزيران) يونيو في زيادة أعداد الروايات بحسب الملحق الذي وضعه شكري عزيز ماضي في كتابه «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» والصادر عن المؤسَّسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت، عام 1978. والكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه من جامعة عين شمس، وبإشراف الدكتورة سهير القلماوي.

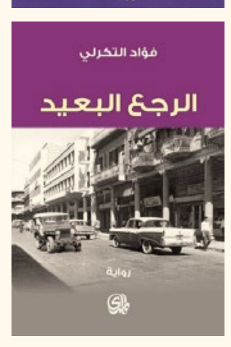
وما بين الأعوام 1974 - 1994 ازدادت أعداد الروايات، فصارت بالمئات في أغلب البلدان العربيّة. ليزداد هذا العدد أضعافاً مضاعفة، وبشكلٍ غير مسبوق، من منتصف تسعينيات القرن الماضي إلى العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين.

ومع تزايد أعداد الروايات تزداد الأزمة عمقاً، فيضيع القليل الجيّد من الأعمال في خضم الكثير الهزيل، حتى أننا لم نعد نجد من يُتقن تسخير الفنّ في سبيل الموضوع؛ إلّا نفر معدود من كتَّاب يسيرون على هدي كتَّاب كبار، مثل حليم بركات أو غائب طعمة فرمان أو إسماعيل فهد إسماعيل، أو إميل حبيبي، أو غسان كنفاني، أو الطيب صالح وغيرهم من الذين أبدعوا ما هو مميَّز فنّياً ومتجدّد نوعياً.

ويبقى الوافر الجم من الكتابات لا يتحمل أن نصفه بالسردية، لأنه أشبه بالتحريرات، والتدوينات، والتسجيلات، والتسطيرات التي تتفاعل مع الحدث اليومي، الذي هو في الأصل مثير ورائج، تفاعلاً مباشراً وتقريرياً، ليس فيه ما يشفي إبداعياً بسبب افتقاره إلى التجريب الفنّي أو التنويع الجمالي اللذين



يجعلان الإبداع كامناً لا في جرأة تناول موضوعات خطرة وحساسة، وإنّما في ذكاء الكاتب الإبداعي، وهو يعالج تلك الموضوعات من موقع يختاره بأناة ورؤية يوجّهها ببصر وعمق، فتصبح روايته إضافة نوعية في مسيرة الرواية العربيّة تؤثّر على مستوى تطور الفنّ أو على مستوى البحث في داخل هذا الفنّ.

واليوم نجد بعض المهتمين بالسرد والكتابة القصصية والروائية من النقّاد والكتّاب يصرِّحون أنَّ الرواية بخير، وأنَّ النتاج الروائي هو المهيمن على سائر الفنون الأدبية ولاسيما القصّة القصيرة التي ستأفل بسبب ذلك؛ لكن فاتهم أن ثلاثة أرباع المطبوعات التي تحمل اسم الرواية هي ليست من الرواية في شيء. والذين يكتبونها طارئون على هذا الفنّ متسلّلون إليه لواذا، هدفهم تزجية الوقت، يُسيئون إلى تاريخ الرواية كجنس أدبي ما شهد انحساراً نوعياً مثل الذي يشهده اليوم. بينما لا يحدث ذلك في كتابة القصّة القصيرة، والسبب أن هذا الفنّ عصي على الطارئين الذين لا يستطيعون الكتابة فيه إلّا وانكشف ضعفهم، وبانت حقيقة قدراتهم.

ومن الطبيعي أن يقع الناقد في الحيرة وهو يريد نتاجاً روائياً ينمذج به على قضية فنية يبحث فيها أو تقانة سردية يعمل عليها، وفي بعض الأحيان يضيع جهده ووقته وهو ينقّب بلا جدوى بين كم الكتابات التي ليس فيها فنّ ولا إبداع.

إن التراجع النوعي غير المسبوق في كتابة الرواية وباستثناء نتاجات نوعية لكُتّاب امتهنوا كتابة الرواية أو طوروا أدواتهم فيها، هو الذي دفع بعض النقّاد إلى استشراف موت الرواية العربيّة. بيد أن الرواية لا تموت، لأنها جنس حي، يتجدّد بتجدُّد الحياة ويتَّسع باتّساعها، لا يطاله الذواء والاضمحلال لقدرته على التكيف مع الحياة نفسها.

وإذا أردنا أن نحدّد بعض المؤشّرات على التراجع النوعي في بناء الرواية الراهنة؛ فإننا نجدها تتجلّى في ما يأتي:

ــ الإغراء المادي والامتيازات العينية التي تقدّمها جوائز الرواية العربية جعل الكتابة الروائية عند الكثيرين من الكتّاب تتفصَّل تفصيلاً وفق مقاسات تلك الجوائز، وبحسب معاييرها التي هي في أكثرها موضوعاتية لا تحتكم إلى الفنّ؛ وإنما تحتكم إلى اعتبارات الأدلجة. وهكذا صار الاهتمام منصباً على موضوعات معيّنة من دون أي اكتراث بجماليات الشكل.

ــ غرابة موضوعات الواقع المعيش تتطلب ارتقاءً في التخييل، يصل إلى مستوى تلك الغرابة إن لم يكن أعلى منها. وهو ما يحتاج إلى قدرات لا يمتلكها إلّا الكتّاب المحترفون.

ــ ضعف الحساسية الأدبية في مناوأة المعتاد مع انتفاء الإحساس بالحاجة إلى وجود تيارات تتضاد مع بعضها فيما يشبه الحركات الأدبية أو البيانات السردية.

ــ تغاضي النقّاد عن التصدي للهبوط في الفنّ الروائي بمجادلات نقدية أو محاورات معرفية، تعمق الوعي العام بجنس الرواية وكيفياته الشكلية والتقانية، كما أن تقاعس وضعف شعور الناقد بمسؤوليته في تشخيص الهابط من الأعمال الروائية يجعله مساوماً حيناً ومهادناً حيناً آخر، ومن ثَمَّ لا يتحقَّق التهيب الرادع للطارئين الذي سيجعلهم يفكِّرون مليّاً قبل خوض المغامرة متلهفين إلى ضربة الحظ والصدفة اللتين تجعلان منهم مشاهير وأثرياء إن فازوا بإحدى الجوائز، وإن لم يفوزوا فلا شيء سيخسرونه!!.

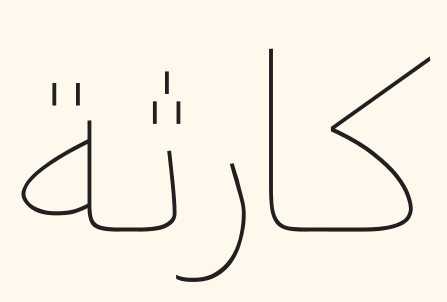
ــ الاستعانة بوسائل التواصل الاجتماعي في تعديل كتابة أعمال يُراد لها أن تكون روائية أو الترويج لها من أجل حصد التقدير الذي لا قيمة فنّيّة فيه لاصطباغ التقدير بالمجاملات والنفاق الصبياني السريع والآني، وكذلك أن مستوى التلقي في الأغلب بسيط وساذج، فيغتر صاحب العمل، ويظنّ نفسه مبدعاً ليستمر في كتابة المزيد من الهراء الروائي.

ــ التراجع العلمي الذي أصاب الدراسات الأكاديمية جعل أعمالاً لا تمت بصلة للفنّ الروائي تُدرس كرسائل ماجستير أو أطاريح دكتوراه، لا فائدة تُجنى منها سوى تعزيز العلاقات الشخصية بين الكاتب والأكاديمي الذي روَّج لأعماله التي لا تستحق بحثاً يقوم به طالب في المرحلة الأولى الجامعية.

بهذه المؤشِّرات وغيرها تتأكَّد لنا خطورة ظاهرة التراجع الفنّي في كتابة الرواية الراهنة، وأهمِّية أنْ يكون النقد حازماً، وهو يواجهها بوسائل مختلفة في مقدِّمتها أن يكون النقد حارساً لبوابة الفنّ الروائي من خلال تقصّي الفنّ الهابط وفضح مساوئه.

ومن المهم- أيضاً- أن يتولّى القائمون على الجوائز بعضاً من المسؤولية الثقافية في أن لا يكون الترشح لهذه الجوائز متاحاً بالمجان، فيتقدَّم لها كلّ من شاء ورغب، بدءاً من تدافع طلاب الثانويات والجامعات على الترشيح، وانتهاء بتحول بعض الأدباء عن صفاتهم الأدبية التي عرفوا بها كشعراء أو كتّاب مسرحيين أو نقّاد واللحاق بركب الروائيين طمعاً بسخاء الأُعطيات.

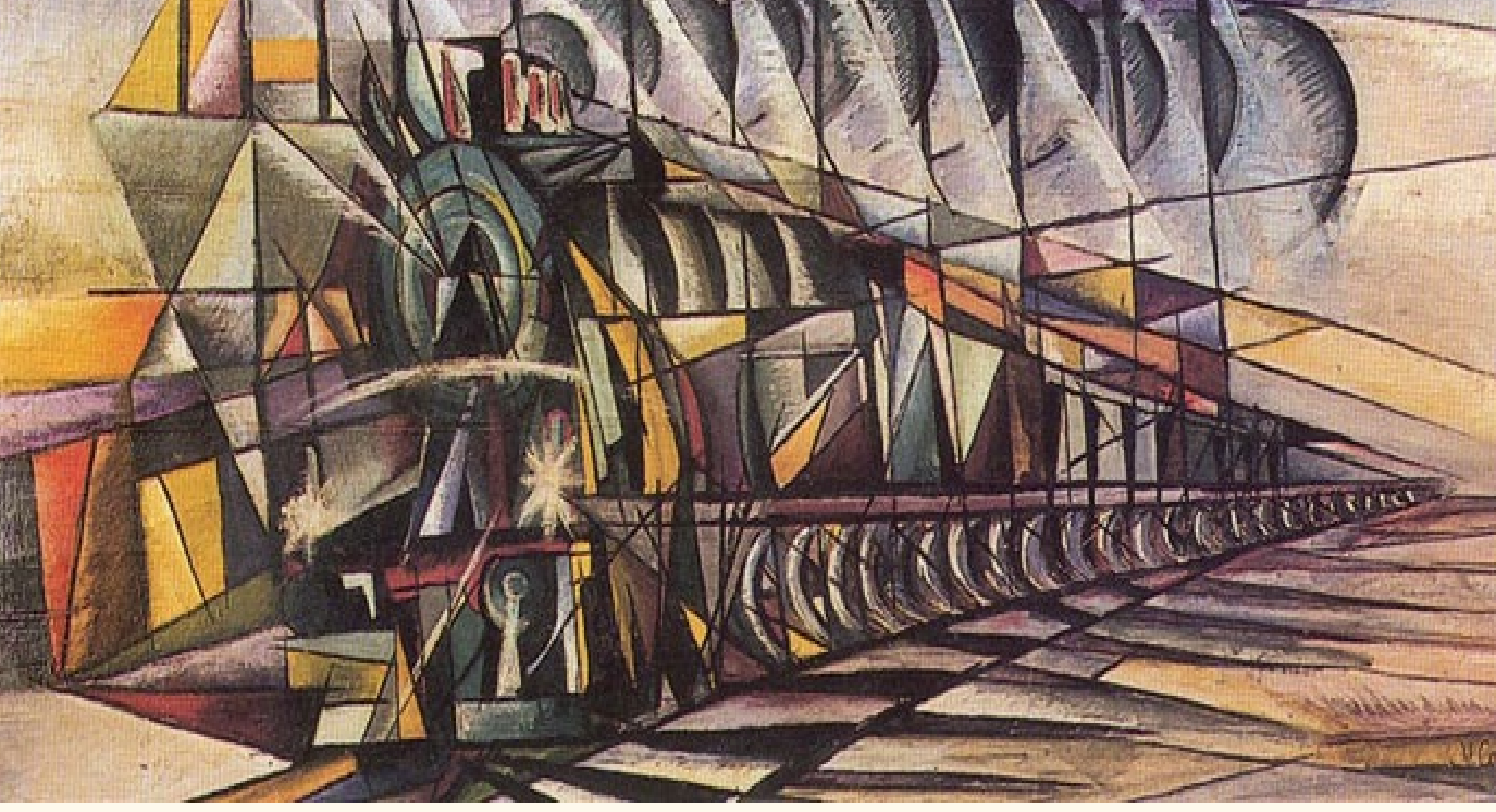
إن وجود ضابط يحدّد الترشح أو يحصره في نواحٍ بعينها، سيغلق الأبواب بوجه الهواة والمبتدئين والطارئين الدائمين والموسميين. ومن تلك الضوابط أن تحدّد في الأديب المترشّح مؤهلات منها النتاج المشهود في الكتابة السردية، وأن تتكفَّل بترشيحه مؤسَّسات ثقافية كأن تكون اتحادات، أو هيئات، أو نقابات، أو منتديات، أو مخابر معروفة على الصعيدين المحلي والعربي، فضلاً عن كون الرواية المقبولة للترشّح منشورة بشكل ورقي، وموزَّعة توزيعاً جغرافياً معقولاً إلى غير ذلك من الضوابط التي تحجّم الكثرة العددية، وتشجع التميُّز النوعي. وبخلاف هذا فإن هذه الجوائز لن تخدم الرواية العربيّة، ولن تضيف أي جديد إلى ما حصدته من رصيد حسن كان قد تراكم طيلة العقود الماضية. ■ **نادية هناوي**



كارثة

دينو بوتزاتي

كان القطار قد قطع أميالاً قليلة (من رحلة طويلة، فما كنّا لنبلغ وجهتنا البعيدة إلّا بعد الانطلاق بلا توقف لعشر ساعات) حينها نظرت من الشباك عند تقاطع سكك حديدية فرأيت شابة. حدث ذلك بالصدفة المحضة، فقد كان يمكن أن أنظر إلى مئة شيء آخر، لكنّ عيني وقعتا عليها، وإن لم يكن لوجهها أو جسمها جاذبية خاصّة، بل لم يكن فيها أي شيء استثنائياً في حقيقة الأمر، فليس بوسعي أن أتخيَّل ما جعلني أنظر إليها. كان واضحاً أنّها مستندة إلى البوابة لتنظر إلى قطارنا، شديد السرعة، وهو قطار الإكسبريس الشمالي الذي يعدّه أهل هذه المناطق غير المتحضِّرة رمزاً لفاحشي الثراء، والحياة الرغدة، والحقائب الجلدية البديعة، والمشاهير، ونجوم السينما، فهو، بالنسبة لهم، منظر يومي رائع، وبالمجان فضلاً عن ذلك كلّه.
لكنّ القطار عبرها فلم تلتفت في اتجاهنا (ولعلها مع ذلك كانت واقفة تلك الوقفة لنحو ساعة) وإن التفت رأسها لتسمع رجلاً، يُسرع قادماً على الطريق الضيق صائحاً بشيء لم نستطع بالطبع أن نسمعه: بدا وكأنّه يحذر المرأة من خطر وشيك. لم يستغرق ذلك كلّه إلّا ثواني، إذ مرّ المشهد كلّه فور أن بدأتُ أتساءل عن طبيعة الخبر السيء الذي جاء به الرجل إلى الفتاة الواقفة لمشاهدتنا. كان اهتزاز عربتنا الموقّع قد مضى بي إلى حافة النوم حينما لاحظت بالمصادفة- بالمصادفة المحضة البسيطة- مزارعاً يقف على سور منخفض صائحاً عبر الحقول وقد أحاط فمه بكلتا يديه. وتلك المرّة- أيضاً- لم يستغرق الأمر إلّا ثواني، فقد كان القطار منطلقاً بسرعة كبيرة، لكنني استطعت أن ألمح بضعة أشخاص يجرون عبر حقول العشب والذرة والبرسيم غير مكترثين بما تطأه أقدامهم، فلا بدّ أنّ الأمر كان بالغ الأهمّية. ظهروا من كلّ الاتجاهات، من بيت، ومن فتحة في سياج، ومن وراء صف من الكروم، وما إلى ذلك، وكلّهم قاصدون السور الذي اعتلاه الشاب صائحاً. كانوا يجرون، وقد أثارهم نشاط هائج بسبب نذير غير منتظر، حطّم سلام حياتهم. لكنني أكرّر أنّ الأمر لم يستغرق إلّا ثواني، فلم يتح وقتاً لمزيد من التأمُّل.
بدا لي غريباً أن أرى في حدود بضعة أميال واقعتين لأشخاص يتلقون أنباءً غير متوقعة، فذلك ما فسرت به ما رأيته. مضيت في شيء من الاهتمام أتفحص الريف، بما فيه من طرق ومزارع وقرى، وقد انتابني إحساس غامض بعدم الارتياح.
لعلها حالتي الذهنية وحسب، لكنني صرت كلما مضيت في تأمُّل العابر بمزارعيه وسائقي عرباته وما إلى ذلك، ازداد شعوراً بأنّ اهتياجاً غريباً يشملهم جميعاً. لم يكن ذلك خيالاً أتخيله: فكيف لأحد أن يفسّر هذا الاضطراب في الريف، وهذا الفزع الذي ألمّ بالنساء، والعربات، والماشية؟ تماثل الوضع في كلّ مكان. وبسبب السرعة التي كنّا نسافر بها استحال عليّ التأكّد، ولكن كان بوسعي أن أقسم أنّ كلّ ذلك النشاط له سبب واحد. أهو مهرجان محلي ما؟ أكان الرجال يستعدون للذهاب إلى السوق؟ ولكن القطار كان يتحرَّك بسرعة، والريف يضطرم بالنشاط في كلّ مكان، والارتباك دليل على ذلك. وبغتة رأيت صلة بين الشابة الواقفة عند تقاطع السكك الحديدية، والشاب معتلي السور، وحركات الاهتياج من المزارعين: شيء ما وقع ولم نعرف به، نحن الراكبون في القطار.
نظرت إلى المسافرين معي في المقصورة وبالخارج في الطرقة. لم يلحظوا شيئاً. بدوا هادئين تماماً، بل إنّ عجوزاً مواجهة لي بدت على وشك النوم. أم كان لديهم تصوّر عمّا يجري؟ نعم، لقد كانوا، هم الآخرون، واضحي القلق، ولم يجرؤ أي منهم على الكلام. وأكثر من مرّة أجريت بصري عليهم بسرعة كافية لأن أضبطهم ينظرون من الشباك. كانت المرأة التي بدت شبه نائمة من بين المدانين الأساسيين بالنظر من الشباك، إذ كانت تختلس النظر عبر جفونها شبه المسدلة ثم تنظر إليّ لترى إن كنت لاحظت.
نابولي، في العادة تتوقَّف القطارات هنا، لكن ليس الإكسبريس. تتابعت البيوت القديمة عابرة بنا، فأمكننا أن نرى الشبابيك المضاءة في الأفنية والحجرات المعتمة- ولم يستغرق الأمر إلّا ثواني- وبدا أنّ رجالاً ونساءً منحنون فيها على صناديق، ويغلقون حقائب. أم كان ذلك كلّه بعضاً من خيالي؟
كانوا يتأهبون للرحيل. إلى أين؟ لم يكن- إذن- خبراً سعيداً ذلك الذي بعث الكهرباء في البلدات والقرى. تهديد، خطر، رائحة كارثة. ثم فكرت: لو أنه أمر جلل بحق لأوقفوا القطار، لكن كلّ شيء كان طبيعياً؛ إشارات المرور، والمسار الفارغ، وكأنّها رحلة تجريبية للقطار.
وقف رجل يجاورني، متظاهراً أنّه يفرد ساقيه. والواقع أنّه أراد أن يرى ما يجري فانحنى أمامي ليقترب أكثر من الشباك. لم يكن بالخارج غير الريف، والشمس على الطرق البيضاء، وعلى الطرق الكبيرة شاحنات مزدحمة وجماعات من الناس راجلين، وقوافل طويلة، ومواكب بطيئة



Vittorio corona (إيطاليا) ▲

الحركة كالتي تمضي إلى الأضرحة في أعياد القديسين. وكلّما تقدّم القطار شمالاً، ازدادت الحشود وتضخمت، وتوجه الجميع وجهة واحدة هاربين من خطر مضينا نحن نندفع إليه بسرعة: خطر الحرب، أو الثورة، أو الطاعون، أو المجهول. وما كان لنا أن نعرف السبب قبل خمس ساعات أخرى، حينما نبلغ وجهتنا، وربَّما في ذلك الوقت يكون الأوان قد فات.
لم يتكلَّم أحد، لم يشأ أحد أن يكون أوّل من يستسلم، بدا الآخرون، مثلي، غير متأكِّدين أهو إنذار حقيقي أم مجرَّد فكرة مجنونة، وهلوسة، وواحدة من الخواطر العبثية التي تفرض نفسها على المسافر المنهك. تنهدت المرأة المواجهة لي، متظاهرة أنّها تستيقظ، وألقت بصرها على الفور كما يفعل كلّ من يستيقظ، مثبتة نظرتها بادية العفوية على سلسلة مكابح الطوارئ اليدوية. ثم نظرنا جميعنا إلى حيث نظرت، وليس في رؤوسنا غير فكرة واحدة، لكنّ أحداً لم يتكلَّم، أو يجد في نفسه من الشجاعة ما يكسر به الصمت، أو يجرؤ على سؤال الآخرين إن كانوا لاحظوا أي شيء مزعج يجري بالخارج.
في ذلك الوقت كانت الطرق تغص بحشود من المركبات والناس المتجهين إلى الجنوب. القطارات القادمة من الناحية المعاكسة كانت مكدّسة. والمشاهدون يروننا ونحن نطير إلى الشمال بسرعة بالغة فيحملقون فينا في دهشة. كانت المحطات مزدحمة، وبين الحين والآخر يحاول شخص أن يشير أو يصيح بعبارات لا تبلغ آذاننا إلّا حروفاً ممدودة شأن الأصداء الجبلية.
بدأت المرأة المواجهة لي تحملق فيّ، وهي تعتصر منديلاً بيديها المثقلتين بالحلي وتنظر إليّ في تضرّع: لو أنّي أتكلَّم، وأخرجهم من ذلك الصمت، وأجهر بالسؤال الذي ينتظرونه جميعاً انتظار حكم الإعدام دون أن يجرؤ أحد أن يكون أوّل من يطرحه.
بلدة أخرى، وفيما أبطأ القطار لدخول المحطة، وقف اثنان أو ثلاثة عاجزين عن مقاومة الأمل في أن يتوقَّف السائق. لكنّ القطار زمجر عابراً الأرصفة كالريح، وسط حشود متوترة تتكدّس وتلهث حول القطار المغادر بأكوام فوضوية من الأمتعة. حاول صبي صغير يحمل كومة صحف أن يلحق بنا، ملوحاً بعناوين سوداء هائلة الحجم على الصفحة الأولى. بحركة مفاجئة مالت المرأة المواجهة لي، وتمكنت من إمساك صحيفة، لكنّ الريح عصفت بها بعيداً. فلم يبقَ في يدها إلّا مزقة منها. لاحظتُ أن يديها ترتعشان وهي تفض الورقة. لم يبقِ غير مثلث مطبوع عليه اسم الجريدة وحرفان فقط من العنوان: ...ـية. لا أكثر. وفي الخلف مواد خبرية عديدة لا قيمة لها.
دون أن تنطق رفعت المرأة قصاصة الورقة لكي يراها الجميع، لكنهم جميعاً كانوا قد رأوا بالفعل، فتظاهروا أنّهم لم ينتبهوا لشيء. وكلّما استبدّ بهم الفزع، ازدادوا كبتاً له. كنّا نسارع باتجاه شيء ينتهي به، شيء لا بدّ أنّه رهيب بالفعل، إذ كان أهل بلدات بأكملها قد هربوا فور سماعهم به. عامل جديد وقوي كسر حياة بلد، فلم يفكِّر الرجال والنساء في شيء عدا أمنهم، وهجروا بيوتهم وأعمالهم وكلّ شيء، بينما قطارنا، قطارنا الوضيع، يتقدّم بانتظام الساعة، كأنّه جندي مخلص يشق طريقه عبر صفوف جيشه المهزوم ليبلغ خندقه الذي أقام الأعداء معسكراتهم فيه بالفعل. وإحساسنا باللياقة، واحترامنا الوضيع لأنفسنا، منعا عنّا الشجاعة لنتخذ ردة فعل. والقطارات، بلا أدنى شك، ما أشبهها بالحياة.
تبقى ساعتان، في خلال ساعتين سنعرف مصيرنا المشترك. ساعتان، ساعة ونصف الساعة، ساعة واحدة، بدأت العتمة تحلّ. بوسعنا أن نرى عن بعد أضواء المدينة التي طال شوقنا إليها، بسطوعها الثابت، وهي تبعث وهجاً أصفر في السماء، تبثّ فينا قبساً من الشجاعة. علا صفير المحرك، وتقافزت العجلات على متاهة من النقاط. ها هي المحطة، وها هو المنحنى الأسود في السقف الزجاجي، والمصابيح والإعلانات كلّها كدأبها.
لكنّ خوفاً يجلل كلّ شيء، بينما يواصل القطار التقدّم، رأيت المحطة مهجورة، والأرصفة خالية وجرداء، وما من إنسان على مرمى البصر. وأخيراً توقَّف القطار، جرينا على الأرصفة باتجاه المخرج، باحثين عن علامة للحياة. وفي أقصى الزاوية اليمنى، في شبه العتمة، تراءت لي موظفة في السكة الحديدية ذات قبعة مدببة تختفي عبر باب، كأنّها مفزوعة. ما الذي جرى؟ ألم يكن في المدينة كلّها أحد؟ وفجأة علا صوت امرأة، زاعقاً عنيفاً كأنّه رصاصة، فارتعشنا جميعاً. كانت صيحة طلباً للنجدة، ترددت أصداؤها أسفل تلك الأقواس الزجاجية، أصداء لها وقع أماكن هُجرت إلى الأبد. □ **ترجمة: أحمد شافعي**



Mouad Mabrouk (Maroc) shutterstock

خلف النوافذ

(شهاداتٌ من الحَجْر المنزليّ)

«في هذا الزمن المُخيف، الذي يضاعفُ الإحساس بالغُربة. غدا كلّ شيء مغترباً عن نفسه، ومنكمشًا على ذاته. حالة تدعو المرء إلى أن يُنصت لدواخله؟ موجة تدعوه إلى أن يقوم بكلّ شيء في باطنه، أن يسافر في نفسه بدون طائرات، ويلتقي بأصدقائه في دواخله، ويتمتَّع بالحياة في الخيال..».

كان هذا جزءاً من بريد إلكتروني أرسله كاتب من حجره المنزلي لأحد أصدقائه. شيءٌ ما حدث في دواخل النفس، كلّ المعاني وكأنها فاضتْ وانجرفتْ نحو السديم. بالنسبة للكُتَّاب والمُبدعين فإنّ تجربة الحَجْر المنزليّ في زمن الجَائِحة ليست مجرَّد إجراء احترازي بقدر ما هي وقفة تأمُّل واندهاش كبرى ستدفع لزوماً إلى إعادة تعريف الكثير من المفاهيم والمعايير، هذا إذا لم تكنْ فعلاً قد شرعت في تغييرها حتى قبل زوال الجَائِحة



الهلع وتوقُّع الكارثة

لا ينتمي الهلع الذي أثاره «كورونا» إلى ألوان الرعب السابقة. فقد اتخذ لنفسه من البشريّة كلّها مسرحاً، ولم يشر إلى موعد الوصول أو تاريخ المغادرة، وواجهها ساخراً سافر الغطرسة، مبرهناً أن البشريّة كلّها بأسلحتها وأساطيلها ومخابراتها وجلّاديها ووعّاظها أعجز من أن تنتصر على «فيروس» لا يُرى بالعين المجرَّدة وتُرى آثاره القاتلة في كلِّ مكان.

البشريّة كلّها بأسلحتها وأساطيلها ومخابراتها وجلّاديها ووعّاظها أعجز من أن تنتصر على «فيروس» لا يُرى بالعين المُجرَّدة وتُرى آثاره القاتلة في كلِّ مكان

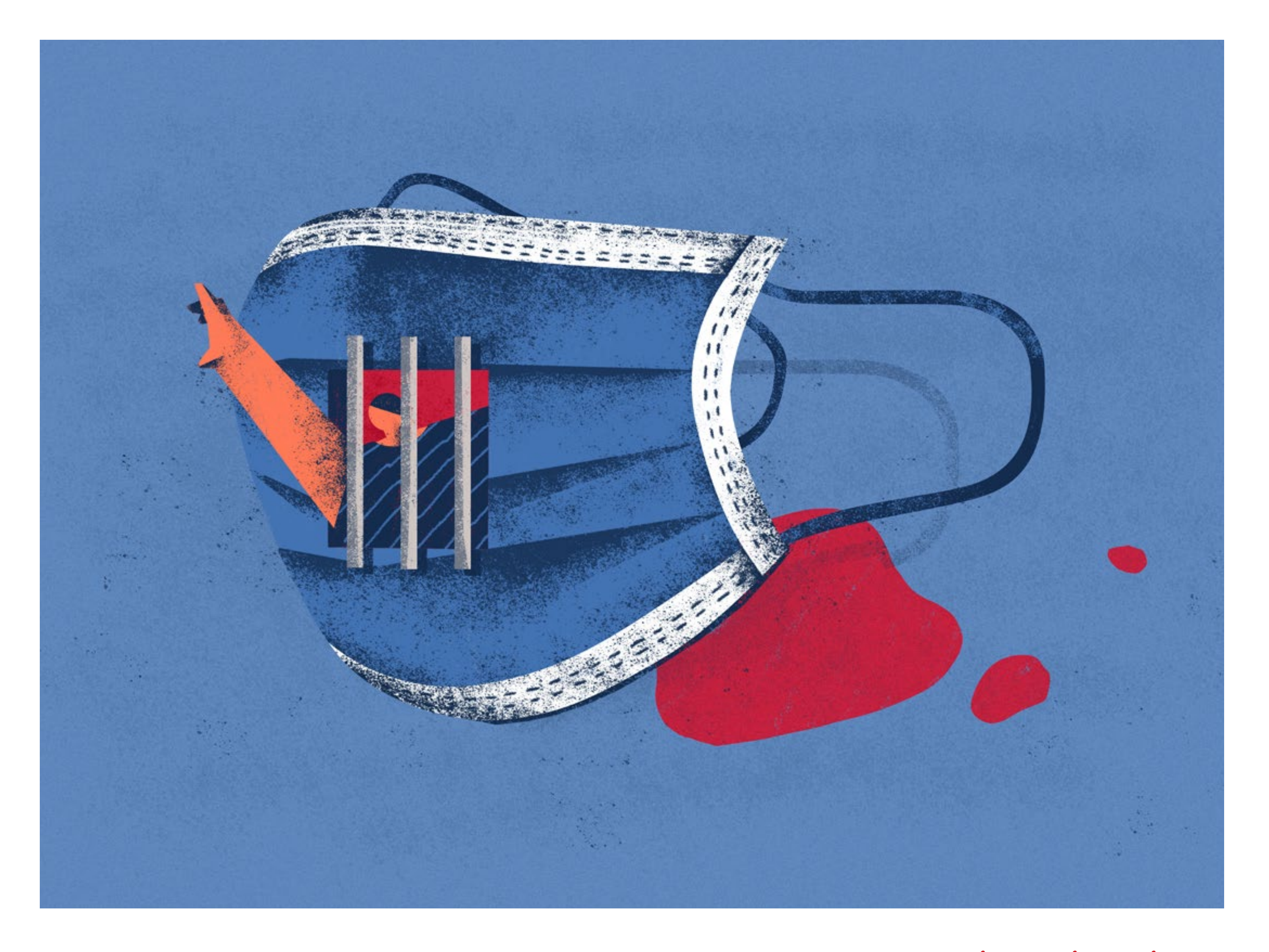
وصل وباء كورونا، الذي يضرب البشريّة الآن، حاملاً إشارات ثلاث: المرض الغامض الذي يسقط على غير توقُّع، منتقلاً من آسيا إلى أوروبا إلى الأميركيتين، كما لو كان جيشاً عجيب الانتصار، تساقطت أمامه جدران العواصم كلّها. يتلو الوباء بداهة الموت المُتغطرس الذي لم يلتقِ بعد بعلاج يصده، ما يجعله موتاً موسَّعاً يجتاح الأرواح البشريّة بدأبٍ واجتهاد. وإذا كانت كلمتا: الوباء والموت ترميان على الإنسان بالخوف والقلق والحزن، فإن الإشارة الثالثة المرعبة ماثلة في «انتظار الوباء» القاتل، الذي يتسلَّل على غير انتظار، لا يُحاصر ولا يُقاتل، بل ينقله البشر لبعضهم بعضاً، دون أن يقصدوا ذلك، أو يعلموا به، ما يسخر من قاعدة «الإنسان أخ الإنسان» سخريةً فظّة، ذلك أن «ابتعاد الإنسان عن الإنسان» قاعدةٌ ذهبيّةٌ في الوقاية والحماية.

الكورونا وباءٌ قاتل ماكر ساخر، يأتي مُستسراً تاركاً أعراضه تتلوه، يصيب جميع الأعمار، ينتقل بالملامسة، ويعلق بالتراب، ولا دواء له إلّا «البقاء في البيت»، كما لو كان من أنصار العُزلة والاعتكاف، لا يفصل بين الأجناس والأعراق والطوائف، يصيب الجميع،... ومع أنه في مساواته بين الأعمار والأديان والأعراق يبدو «ديموقراطيّاً»، فإنه كاره للأطفال والعُمَّال والتلاميذ وللبشريّة كلّها، ذلك أنه أجبر «نصف البشريّة» حتى الآن على ملازمة البيوت.

لا شيء منذ الحرب العالمية الثانية (1939 - 1945) بدَّل حياة البشر مثل الكورونا، ساوى بين القوي والضعيف، والأسود والأبيض، وعبث بالأقوياء كما يريد، فَهُم الآن «الأشدُّ سقوطاً». ذلك أن المرض الماكر ضرب الصين أولاً، وانتقل لاحقاً إلى أوروبا- إيطاليا وفرنسا وبريطانيا وإسبانيا- وألحق بهذه البلدان «القويّة» إصاباتٍ كثيرة، ثم حطّ رحاله في البلد الأوّل في العالم: الولايات المتحدة، وأنزل بها الحدَّ الأعلى من الوفيات.

في رؤية مرض عاتٍ لا يفصل بين الأقوياء والضعفاء، وتأمُّل مرض علاجه الوحيد «البقاء في البيت» ما يثير الهلع، وفي وباء يفرض إفراغ الشوارع وإغلاق المدارس والحدائق العامّة ويعبر القارات ما يوسّع الخوف، وفي شرٍّ مسلَّح يمنع المُزارِع من بيع محصوله، والشاب عن زيارة أمّه، والعاشق عن محبوبته ما يوقظ العجر إلى حدود البكاء، وفي دموع شاب لا يستطيع ملامسة رأس أمّه الراحلة بالوباء ما يشلّ اللسان ويخنق الروح ويسقط صامتاً في أرجاء: الهلع.

الهلع خوفٌ شديدٌ يجتاح الإنسان ويزعزع كيانه إلى تخوم العجز والشلل، إنه ما يضع الإنسان خارج كيانه وإرادته، أو يحتفظ بإنسان مبتور الكيان عاطل الإرادة، وهو ما يلغي أمراً قديماً متعارفاً عليه، ويستعيض عنه ببديل مقيت لا يرحّب به. يقول علماء الاجتماع: «استبداد العادة أعلى أشكال الاستبداد استبداداً». برهنت الكورونا إلى الآن، أنها قادرة على اجتياح العادات جميعها، بما فيها فروض الصلاة في الجامع وزيارات الأهل إن افتقد الإنسان رؤيتهم.



خوف أو هلع أو رهاب أو ماذا؟

ما شعور إنسان يرى شاحنات متلاحقة تكدَّست فيها الجثث، وما يدور في خاطره إنْ رأى حفرةً واسعة تتَّسع لعشرات الأرواح الراحلة، وما الذي يهجس به إذا رأى صفّاً من الجثث الملفوفة بالبياض تراصفت في نهاية شارع؟ الشعور لا يُعبَّر عنه، لأن الكلمات لا تساوي مواضيعها دائماً، إنْ لم يكن دور الكلمات حجب المعاني. ولهذا تحضرنا كلمة: الخوف، أو الخوف الشديد، والخوف أعمى على ضوء الحساب العقلاني، يترجم إحساساً قابضاً يعرف جميع البشر. وقد يتمُّ تعديل الكلمة قليلاً فيُقال: الخوف البارد، الذي يجتاحنا حين نسمع عن «البرّادات - المقابر»، أو أن نتحدَّث عن: «الخشية من العدوى». حيث يبدو الخوف مستوراً، أو أن نرى شوارع العالم فارغةً تماماً بعد السادسة مساءً، ويحتلّنا «الرعب»، أو نستمع إلى عدد الوفيات في نيويورك، ونصاب «بالذعر»، وصولاً إلى اختناق روحي يسائل معنى الحياة والموت وقدرة الإنسان وعجزه مجلاه الذي لا يعبّر عنه هو: الروع، الذي يستأصل كيان الإنسان ويلقي به في الفراغ.

جاء في رواية نجيب محفوظ «ملحمة الحرافيش»، طبعة عام 1988 ما يلي: «دبّت في ممر المقبرة حياة جديدة.... يسير فيه النعش وراء النعش. يكتظ بالمُشيعين. وأحياناً تتتابع النعوش كالطابور. في كلّ بيت نُواح. بين ساعةٍ وأخرى يُعلَن عن ميتٍ جديد. لا يفرِّق هذا الموت الكاسح بين غني وفقير، قوي وضعيف، امرأة ورجل، عجوز وطفل، إنه يطارد الخلق بهراوة الفناء. ص: 55». تشبه «الشوطة» التي تحدَّث عنها محفوظ وباء الكورونا، وتختلف عنه، تشبهه ولا تشبهه في المرض الخاصّ بمصر آنذاك دون غيرها، والمجهول الهويّة، لا يعرف أحد من أين جاء ولا إلى أين يذهب، على خلاف «كورونا» وفدت من الصين وتسافر إلى حيث تشاء.

أضاف الوباء المستجد كارثةً جديدة إلى الكوارث البشريّة المألوفة، وشكلاً غير مألوف إلى أشكال الخوف المعروفة. كان الفيلسوف الإنجليزي «هوبس» في كتابه «لوفيتان» قد حذَّر الإنسان من الإنسان، وجاء الفرنسيّ «غوستاف لوبون» وحذَّر من «الجماعات» التي يطلق اجتماعها نزوعات مدمّرة، وندَّد «عبد الرحمن الكواكبي» في كتابه «طبائع الاستبداد» الأنظمة القمعية، حيث المواطن النموذجي لا يحسن الكلام، وتعميم الخوف المبدأ الأوّل في التربية السُّلطوية.

وإذا كان الرعب من السلطان الجائر أمراً قديماً، فإن أشكالاً أخرى من الخراب أحاقت بالإنسان وأحاطت به، مجلاها الكوارث الطبيعيّة التي تشهد عليها الزلازل والأعاصير والفيضانات، والرعب من «الجوع العاري»، الذي حدَّث عنه المُؤرِّخ المصري المقريزي، وحرائق المدن الكبيرة، أو تهجير شعب من أرضه بقوة السلاح وتكثير المجازر.

لا ينتمي الهلع الذي أثاره «كورونا» إلى ألوان الرعب السابقة. فقد اتّخذ لنفسه من البشريّة كلّها مسرحاً، ولم يشر إلى موعد الوصول أو تاريخ المُغادرة، وواجهها ساخراً سافر الغطرسة، مبرهناً أن البشريّة كلّها بأسلحتها وأساطيلها ومخابراتها وجلّاديها ووعّاظها أعجز من أن تنتصر على «فيروس» لا يُرى بالعين المُجرَّدة وتُرى آثاره القاتلة في كل مكان. الهلعُ انتظارُ شرٍّ غير مألوف، إذ في الانتظار ما يهصرُ القلبَ، وفي الشرِّ ما يرهقُ الروحَ، وفي اللامألوف توقُّع الكارثة. ■ **فيصل درّاج**

في مُواجهة الأكثر فُتوّة

قال الفتى للشيخ المُتحيّر: منذ شهر وأنت تبدو «تالفاً»، مُتحيّراً، لا تنفكّ تكلّم نفسك، مع أن الربيع بدأ يُرسل أماراتِ حُلوله، والشمس بدأتْ تُدمنُ إطلالاتها؟

قال الشيخ المهموم: أنت شغوف بأن تلعب ورقة اللامُبالاة، مع أن كلّ مَنْ حولك، ومَنْ هُمْ في أرجاء البسيطة يصرخون ويحاربون هذا العدوّ اللامرئي الذي ابتدع له، هذه المرّة، اسم كورونا المُحاط بتيجان فتّاكة. وأنت تعلم أنها معركة محفوفة بأقسى المخاطر، لأن هذه الجائحة تشغل جميع الفضاءات، وتتسلل إلى ضحاياها في الليل والنهار، ناشرةً الرعب والخوف والترقّب...

قال الفتى: بلى، أنا أيضاً خائف مُترقّب. لكنني منشغل أكثر بما سنعيشه بعد انحسار الفيروس أوْ بعد التغلّب عليه .

قال الشيخ: طبيعي وأنت في مِيْعةِ الصبا والفُتوّة أن تشرئبّ نحو المستقبل، على الرغم من الضباب والهلع وتقلص الرؤية. أمّا أنا، وقد بلغتُ من السنّ عِتِيّاً، فأتشبث بالحياة مُتطلعاً إلى ما ستؤول إليه أوضاعُ الدنيا، وأوضاعُ هذا الفضاء الذي أنتمي إليه. وكما تعلم، فأنا عاصرتُ اهتزازاتٍ وانقلاباتٍ وأعاصير وحروباً وهجماتٍ إرهابيّة وأزماتٍ اقتصاديّة كاسحة، وعايشتُ تحوُّلاتٍ حملتْها العولمة المُتدثرة في طيْلسان العلماء والخبراء، من أجل تأمين الربح لذوي المال... كذلك، تابعتُ الكشوفات العلميّة والتقنيّة التي أغدقتْ على البشريّة وسائل الرفاهية، وأمدّتها بالأمصال والأدوية لمقاومة الأمراض، وبالمختبرات والمناهج الدقيقة لفكّ ألغاز الكوْن المجهولة منذ بدء الخليقة... وأنا أيضاً عشتُ في رحاب المعركة المُستمرة بين العلم والعقل، وبين الجهل والتعصُّب وقوانين الغاب. كلّ ذلك أعطى لرحلتي الحياتيّة معنىً أستعينُ به على مواجهة قلق الوجود في عالم تتكشَّفُ هشاشته كلّما تحوّلت الأوضاع من وضعٍ إلى آخَر، غالباً حسبَ ما يُمليه الأقوياء المُتحكّمون في مصير الدنيا.

قال الفتى: أيْ أنك كنتَ تُداري قلقك وخوفك من هشاشة الوجود المحدود في العالم، بِمُراهَنَتك على تحقّق أوضاعٍ مُكتملة تتسمُ بالعدالة والمساواة وحرّيّة الأفراد والأوطان، في عالم تحلم بأن يصبح ملموساً عبْر القرون؟

قال الشيخ: أعرف أنه رهانٌ لا يخلو من هشاشة، لأنه لا يحلّ مشكلة علاقتنا بالموت الذي هو «ضرْبٌ من القتْل» كما قال الشاعر؛ إلّا أن هذا الجانب المأسوي من وجودنا حاولتُ أن أواجهه بالمُراهنة على ما أسميْتُه، مع آخرين، بـ«اللحظات المُميّزة» في الحياة؛ أي تلك التجارب التي نحسّ من خلالها أننا نعيش بأقصى ما يمكن من الكثافة والتلذذ والأخذ والعطاء... وهذه الكثافة في العيش هي التي تُسوِّغُ قبولَ الحياة مُقترنةً بمحدودية العمر، وبلاء الفُقدان ووحشة القبر. ونفس تلك اللحظات المُميّزة تكون ممتلئة بالتحدّي لكلّ ما يحبس حرّيّتنا في قُمقم الماضي ودهاليز الوصايا التي يَعلُوها الغَمَلُ. تلك اللحظات، تجعل الحياة تعلو على كلّ ما يُرافقها من مللٍ وعنف وتزييف للمشاعر، وتوقظ الروح المُتمرِّدة لمقاومة الخيبة في العلاقات الاجتماعيّة وفي السياسة، وتدفعها إلى المُراهنة على تغيير المجتمعات المُتكلّسة...

قال الفتى: كأنك تُعوّض الأبديّ الموعودين به في جنّات الخُلد، بما هو وقتيّ محدود في تجربته ومفعوله؛ أي أنك تُضفي على الدنيويّ العابر، صفة المُتعالي الذي يستمرّ عبْر الأجيال والحضارات طوالَ استمرار الحياة؟

قال الشيخ: لك أن تقول هذا، إذْ ما مِنْ أحدٍ يستطيع أن يتابع العيش من غير تعلّاتٍ ورهانات يتكئ عليها في رحلته نحو مصيره المُبهَم. أنا لا تُقلقني مسألة الموت وحدها، بل يشغلُ بالي أيضاً هذا الكونُ الذي نرتاده من دون اختيار، ومن دون تفسيراتٍ علميّة تُسعفنا على فهم لُغزيّة الفضاء الذي نُمضي داخله رحلتنا. ذلك هو عمق المأساة المُزدوجة التي تُشقينا، والتي نجهدُ في مواجهتها بابتكار البدائل والاحتماء بالتفلسف...

قال الفتى: لكنك ابتعدتَ بنا عن فيروس كورونا، وعن تساؤلات الناس عن الحَجْر والمآل في ظلِّ هذا الغول الفتّاك، الناشر للرعب والخوف وأحزان الفُقدان؟

قال الشيخ: هذه الجائحة، على خطورتها، هي جزءٌ بسيط

طبيعي وأنت في مِيْعةِ الصبا والفُتوّة أن تشرئبّ نحو المستقبل، على الرغم من الضباب والهلع وتقلص الرؤية. أمّا أنا، وقد بلغتُ من السنّ عَتِيّاً، فأتشبث بالحياة مُتطلعاً إلى ما ستؤول إليه أوضاعُ الدنيا



مـن مأسـاة الوجـود فـي هـذه الدنيا. هـي من سـلالة المجاهيل التي تشـلّ ذكاءنـا وتُطـوّحُ بنـا إلـى أصقـاع الحيْـرة والشـكّ والألـم الصامـت. لذلـك تسـتيقظ لدينـا غريـزة إطالـة البقـاء فـي عالـم ينطـوي علـى اللحظـات المُميّـزة التـي نسـكرُ بسـحرها ونسـعى إلـى إدمانها. وهي لحظـات تتحقَّق علـى الأرض إذا عرفنـا كيـف نبتـدع الطريـق لمُعانقتهـا. بعبـارةٍ ثانيـة، هي أضمـنُ مـن جَنّـاتٍ تُغـدق الوعـدَ بهـا فلسـفاتٌ وديانـاتٌ أخرويـة مـا مِنْ أحـدٍ تحقَّـق مـن صدقهـا.

قـالَ الفتـى: لكـن هـذا الحاضـر المُعتـم سـيضعنا، بعـد فتـرةٍ، أمـام مشـكلات ماديـة صعبـة، تخـصّ الاقتصـاد والتدبيـر والفـوارق الاجتماعيّة التـي تميّـز فئـاتٍ عـن فئـات... وهـذا هـو الوجـه الأصعـب، لأنـه يقتضـي تغييـراتٍ فـي طرائـق العيـش وتوزيـع الثـروات، وتنظيـم أشـكال العمـل والإنتـاج، وتأميـن صحـة العبـاد؛ أقصـد تلـك الآراء التـي تتوالـى مؤكِّـدة أن العيـش بعـد (كوفيـد - 19) لـن يُشـبه مـا قبلـه.

قـال الشـيخ: تقصـد مسـألة إعـادة النظـر فـي التعاقـد الاجتماعـيّ بيـن الفـرد والدولـة، وتغييـر طبيعـة المؤسَّسـات ونوعيـة السياسـة الجـاري بهـا العمـل؟ هـذه مسـألة حيويّـة لهـا الآن الأسـبقية، لأنها هي التـي تتيح للمواطـن أن يحقِّـق الشـروط التـي تجعـل رحلتـه علـى الأرض مقبولـةً ومُحصَّنـةً ضـد العنـف والاسـتغلال والسّـخرة. هـي مسـألة تهـمّ كلّ مجتمعـات العالـم، لكنهـا تكتسـي أهمِّية أكبـر عندنا في الفضـاء العربيّ. ذلـك أننـا ضيّعنـا فرصـاً كثيـرة تتعلَّـق بجعـل الديموقراطيـة التشـاركيّة وسـيلةً لتجسـيد المواطنـة المسـؤولة، وتقليـص الفـوارق، وبنـاء مجتمـع العلـم والمعرفـة. مـا أكثـر المعـارك والضحايـا التـي قُدِّمـتْ قربانـاً فـي معبـد الديموقراطيـة منـذ الاسـتقلال عـن الإدارات الاسـتعماريّة. لكنهـا لـم تُـؤتِ أكلهـا، لأن مَـنْ آلـتْ إليهـم مهمَّـة تشـييد الدولـة الوطنيّـة آثـروا انتهـاجَ الحكـم الفرديّ وحرمـان شـعوبهم مـن توفيـر ركائـز المسـتقبل فـي عالـم يجـري بسـرعة الصـاروخ نحـو حيـاةٍ أخـرى، أساسُـها حقـوق المواطـن والتضافـر بيـن المجتمـع المدنـيّ والمجتمـع السياسـيّ... الآن الجميـع مدفـوع إلـى إعـادة النظـر فـي حضـارة المسـتقبل. لا منـاص مـن أن يُعـاد الاعتبـار للإنسـان وحقوقـه التـي تحـرِّره مـن قيـود الماضـي ووصاية الشـركات الربحيّة الرأسـماليّة. لم يعد ممكناً الاسـتمرار في هذا العالـم بأنـاسٍ معصوبـي العيـون مُسَـرْنَمين، لأن كورونـا فتحـتْ العيـون والأفئـدة والعقـول علـى ضـرورة احتـرام الإنسـان وقيَمـه المُشـتركة التـي تتيـح لـه أن يمضـي فـي رحلتـه الدنيويّة من غير عنفٍ واسـتغلالٍ وسُـخرةٍ.

قـال الفتـى: كأنـك تسـتوحي مـا كتبـه نيتشـه فـي كتابـه «فجـر Aurore» عـن تغييـر الجِلـد: «يَهْلِـك الثعبـانُ عندمـا لا يسـتطيع أن يُغيِّـر جِلـده؛ ونفـس الشـيء بالنسـبة للعقـول التـي تُمنَـعُ مـن تغييـر آرائهـا، إذ تكـفّ عـن أن تكـون عقـولاً»..

قـال الشـيخ: أنـت تريـد أن تنقلنـا إلـى منطقـة الاسـتعارة والتشـبيهات المُسـتقاة مـن حِضـن الطبيعـة. أوافقـك، وأقتـرح عليـك بـدوري قصيـدة للشـاعر الفرنسـي «بـولْ إيلـوار» (1895 - 1952)، يُوحـي فيهـا بـأن كلّ تغييـر إنمـا يصنعـه مَـنْ هُـمْ أكثـر فُتـوّة:

الضبـابُ الخفيـف يلعـقُ نفسـه مثـل قِطّة / تنـزعُ عنها أحلامهـا. / والطفلُ يعلـم أن العالـم يوشـكُ أنْ يبدأ:

كلّ شـيء شـفاف/ القمـر يتوسّـط الأرض، / والخُضـرة تكسـو السـماء وفـي عينـيّ الطفـل الدّاكنتيْـن العميقتيْـن / مثـل الليالـي البيضـاء، يُولـدُ الضيـاء. ■ **محمد برادة**

أسئلة مرعبة

هل العزلة ضرورة؟ لتوليد المعاني؟ لابتكار الكلمات؟ للوقاية من المرض؟ لاكتشاف الدواء؟ لاحتمال الفقد؟ لانتظار البهجة؟ لتوكيد الحضور؟ لتسطيح الغياب؟ لاحتواء الصديق؟ لتحييد العدو؟... لأشياء أخرى كثيرة تتولد من بعضها البعض في ردهة العزلة الأبدية؟

بعد بضعة أيام يقضيها أحدنا في عزلته، شبه الإجبارية، بعيداً عن أجوائه المعتادة خارج المنزل، تعيده إلى المعنى الحقيقي للكلمات، والأشياء، والظروف، والأزمان، والأماكن ومنها كلمة العزلة.. كمفردة وتصور وكمعنى غامض لغوياً، ووجودياً، وفلسفياً

رغم وضوحه اللّغوي ومشاعيته البائنة، إلّا أن مصطلح «الحجر المنزلي» بدا غريباً، ونحن نتداوله في ما بيننا، كمن يعيد اكتشاف اللّغة وعلاقته بها تحت ظلال الجائحة الكونية. مفردة «الجائحة»- أيضاً- بدت غريبة بدورها، لولا أنها انتصرت على غرابتها تحت وطأة الاستخدام المُلحّ لها. هكذا تتخلّق اللّغة، وتعيد إنتاج ذاتها بذاتها، وإن بكلمات معتادة ومتوفّرة في خزينتها الضخمة فعلاً. وهكذا تبدأ علاقتنا معها كلّما جدّ جديد، فأضاف لها مفردة أو مصطلحاً، وحتّم علينا اللجوء إليه لتوصيف ما استجد علينا من أحداث وما استجدت بنا من مشاعر أحياناً.

كنت أفكر فعلاً بالحجر المنزلي الذي وجدت نفسي أسيرة لأسواره، معنى ومبنى، لغة وواقعاً ووجوداً، لكنني لم أصل إلى شيء مهم، ذلك أن المصطلحات بطبيعتها المستجدة تبدو مراوغة عندما نستخدمها فعلاً.

أفكّر بطبيعة هذا الحجر، وما يمكن أن يكون بالنسبة لي، ذلك أنني بحكم طبيعة عملي الصحافي لم ألتزم به حرفياً. في البداية، كان مجرَّد تغيير في المواعيد المعتادة ما بين البيت ومقرّ العمل، ثم تحول إلى إلزام حقيقي قبل أن ينتهي إلى هاجس وجودي كوني. لم تعد الحيل التي نردّدها لنختار منها ما يناسب مزاجنا المتغيّر في ظروف مختلفة عن القراءة، والكتابة، والانشغال بترتيب المنزل، وتذكر المهارات المفقودة في الرسم والخياطة، تجدي في مواجهة الغول المهيمن على الوجود كلّه بأسئلة مرعبة؛ النهايات تبدو أقرب ممّا نتخيَّل ونتوقَّع. كلّ النهايات تطل برؤوسها الغريبة لتساهم في إعادتنا إلى نقطة الصفر، ننتهي لأن نسجن أنفسنا في بيوتنا خوفاً من فايروس يتربّص بنا خارج البيت بقليل؟ لكنه مع هذا قد يراوغنا في لحظة سهو، وبطريقة ما، ليستقر بيننا في الحجر نفسه. من يدري؟ كلّ الاحتمالات مفتوحة للمجهول، فهذا الفايروس ما يزال مجهولاً في طبيعته، ومع كلّ خبر يبدو التناقض حول ما أصبحنا نعرفه عنه حقيقة.

بعد أسبوعين كاملين منذ بدء سريان القرار الرسمي في بلدي بحظر التجول والحجر المنزلي على الجميع معظم ساعات اليوم، مع استثناءات قليلة تتعلّق بطبيعة الأعمال ومدى الحاجة إليها، اتخذت قرار الالتزام بالحجر المنزلي الكامل، بتوصية من إدارة العمل، على أن أواصل مهماتي الصحافية من البيت عبر الإنترنت. كان الخيار صعباً بالنسبة لي، لكنه كان مهماً وضرورياً بالتأكيد.

ما يسمّونه الحجر المنزلي هو حياتي المشتهاة، فهو عزلة عن الآخرين، وتواصل معهم عبر الصوت والصورة والكلمات، وهو التحام بالذات وبكلّ ما هو حميم فيها. لكن الحياة المشتهاة ينبغي أن يُتخذ قرار ممارستها بحرّيّة تامّة لا بقرار مفروض. هنا تكمن إحدى المفارقات الكبيرة بين ما نتمنى وما يتحقّق لنا من هذه الأمنيات.

لاحظتُ أن كثيرين يتحدَّثون عن الكتب والأفلام باعتبارها الخيارات الأولى لهم في ظرف الحجر المنزلي، لكنها لم تكن كذلك بالنسبة لي، أعني أنها كانت جزءاً من ظروفي العادية خارج الحجر، فلم يستجد شيء لتتغير علاقتي بها.



لكن الباب انفتح على سبيل العزلة، وحدها، ليعيدني الحجر إلى أمنياتي الصغيرة ومشاغلي المتناثرة. إلى ملفات مفتوحة في حاسوبي الصغير، وأخرى مغلقة في رأسي.. كنت أريد المقارنة بالذي يمكن أن يوفِّره لي الوقت الذي لفرط مجانيته بدا رخيصاً، وما يوفِّره لي القلق الذي لفرط احتشاده في كلّ خلايا جسدي بدا قاتلاً.

في حجري المنزلي لم أكن أرصد في تحوّلات البشر الغريبة حولي سوى صور الطوابير، في الساعات المتاحة للخروج من البيت قبل أن يحلّ موعد حظر التجول. طوابير على الخبز، وأخرى أمام بوابات الجمعيات التعاونية، وثالثة بانتظار أن تفتح صيدلية الحي بابها المهمل ليتسابق الواقفون في الحصول على ما يكفيهم وأسرهم من المعقمات والقفازات والكمامات.. هذا كلّ شيء- حتى الآن- بمواجهة الجنرال (كوفيد) ذي الرتبة رقم (19)، فلا لقاح للوقاية، ولا عقار للعلاج. كلّ ما في الأمر تحوّط مبالغ فيه؛ كي لا تنتهي مؤونة البيت من الطعام، ومستلزمات صحية، لسنا متأكِّدين من مدة وحجم فاعليتها في مقاومة الفايروس.

بدت لي المهمة سهلة، أن أضع الكمامة على وجهي، وألبس القفازين المصنوعين من البلاستيك، وتستقر قنينة المعقم الصغيرة في حقيبتي لاستخدامها عند الحاجة. قلت لنفسي وأنا أتجه إلى بوابة المخبز الآلي للحصول على حاجتي.

كان هناك طابوران طويلان جدّاً أمام بوابتي المخبز الكبير، لكن الذين يقفون فيهما لا يكادون يتجاوزون العشرين رجلاً، في كلّ طابور عشرة رجال فقط.. عندما اقتربت منهم، فهمت أنهم يبتعدون عن بعضهم البعض أثناء الوقوف مسافة لا تقل عن المترين وفقاً لتعليمات وزارة الصحة، وهذا ما جعل الطوابير تبدو وكأنها لا تنتهي لمن ينظر إليها من البعيد.

وقفت وراء آخر رجل في الطابور الأوّل؛ لكن المشرف على التنظيم أشار لي أن أتقدَّم لآخذ حاجتي قبل الجميع باعتباري امرأة وكلّهم رجال. رفضت في البداية حرصاً مني على الالتزام بأخلاقيات النظام، لولا أنه أشار إلى الطابور الثاني لأقرأ اللوحة المثبتة فوق النافذة التي تبيع الخبز والمنتجات الأخرى؛ «شباك النساء».. حسناً، أرضيت ضميري بهذه الحيلة الساذجة، لأتقدّمهم وأخذ حاجتي من بسكويت النخالة وبعض الخبز. عندما أردت إخراج محفظة النقود من الحقيبة بدا لي الأمر مرعباً، لم أستطع فتح الحقيبة، وأنا أحمل الهاتف الصغير بيد، وكيس الخبز والبسكويت باليد الأخرى.. فوضعت الكيس على الأرض لأكمل المهمة التي تضاعفت مخاطرها الآن، وأنا أستلم بقية النقود من البائع بيد، وبيدي الأخرى أحمل الكيس من على الأرض. في طريق العودة، كنت أفكر باحتمالات وجود الفايروس برفقتي الآن. كان الأمر مرعباً، حتى أنني قرّرت ألّا أبادر لأي مهمة تسوق جديدة حتى لا أرى المخاطر بعيني. بعدها بأيام صدر بيان من إدارة المخابز بإغلاق أحد الفروع لاكتشاف حالة إصابة من بين العاملين فيه، مما جعلني أعيد النظر في المهمة كلّها. إلى أين سيؤدِّي بنا انتشار الفايروس أخيراً؟ الموت مرضاً؟ أم الموت جوعاً؟ كانت عزلتي تتضاعف، يوماً بعد يوم، ما بين الكتابة وتلقي الأخبار وحسب.

بعد بضعة أيام يقضيها أحدنا في عزلته، شبه الإجبارية، بعيداً عن أجوائه المعتادة خارج المنزل، تعيده إلى المعنى الحقيقي للكلمات، والأشياء، والظروف، والأزمان، والأماكن ومنها كلمة العزلة.. كمفردة وتصور وكمعنى غامض لغوياً، ووجودياً، وفلسفياً، أيضاً. ■ **سعدية مفرح**

تدريبٌ من الماضي

من هناك، من داخل مثلث العُزلة الصغير ذاك، ستنمو علاقتي ببقية الأماكن التي سأسكنها، والناس الذين سأحيا بينهم وقلما معهم، على أسس يحكمها الخيال، وإن حدث وتسرَّب إليها ما هو واقعي، سأعمل جاهدةً على تحريفه ولو قليلاً، فلا يمكن لأحد طردك ممّا هو خيالي وليس خاضعاً لشروط الواقع.

هنالك بيتنا على أطراف البلدة، أول بيوتها، يقف وحيداً بعيداً عن بقية البيوت. وأن يكون بيتك أبعد البيوت يحكم مسبقاً بأنك ستكون أبعد ما يمكن عن قاطنيها، وأقلّ ارتباطاً ومعرفة بما يحدث داخلها، ما سيجعل إمكانية العيش في نطاق البيوت وبينها أقرب إلى الاستحالة، مقارنةً مع إمكانية العيش في البرية التي تحيط بك من كلِّ صوب، في رحاب التلال وحول الوادي الهزيل. كنت أتجه إلى البلدة فقط للذهاب إلى المدرسة، حيث أستمر في الجلوس فوق المقعد ذاته طيلة النهار، يومياً بانتظار الاستراحات بين الحصص، ثم وأخيراً نهاية اليوم الدراسي، لأتجه عائدةً فوق طريق ستتلاشى البيوت منه تدريجيّاً وحياة البلدة التي يسودها النظام والإرغام، إلى أن أصل بيتي على جهة اليسار، وعلى اليمين البرية وكلّ ما تحوي من عزلةٍ وحرّيّة. بالتحديد أسفل التلة، حيث يجري الوادي، على ضفته الأخرى، هنالك قطعة أرض صغيرة، تقع في شكل أشبه بالمثلث وتضمّ أكثر اللحظات حميمية وسعادة التي عرفتها في طفولتي، قبل أن تختفي فجأةً وبالكامل.

في ذلك المثلث الصغير، شهدت أوّل تعبير للحبّ بين والديّ. والداي يقلبان أرضه معاً، ليزرعا بعض الخضار التي سيتمكنان من ريها من مياه الوادي، وأنا قريباً منهما أقفز مع الضفادع التي انتشرت على طول ضفاف الوادي. ثم بعد فترة وجيزة سيتمُّ طرد والديّ من هذا المثلث الصغير. الطرد يبدو أقلّ وضوحاً، ولا أعرف إنْ كنت قد شهدته فعلاً، أو إنني سمعت به فحسب، أو إنني كنت قد تخيّلته ولم يحدث بالمرّة.

دوريات حماية الطبيعة ستظهر فجأة وتقلع ما زرع والداي من خضار، ثم ستدفعهما خارج المثلث بالقوة. سيقاوم والداي، وسيقولان بأن هذه أرضنا أباً عن جد، لكن أفراد الدورية سيستمرون بدفعهما، ولن يعودا إلى ذلك المثلث الصغير للعناية به، ولا سننعم بالحميمية والسكينة التي أغدقها على ثلاثتنا آنذاك، لأسبابٍ ربَّما لها كلّ العلاقة بذلك الطرد، أو ربَّما لا علاقة لها به.

أنا بدوري لن أوافق، ولن أنصاع إلى الأوامر. سأعود يوميّاً إلى ذلك المثلث الصغير، محاولةً جني ثمار خضار اقتُلِعت منذ فترةٍ طويلة، وأخرى وهميّة سأزرعها بقدرة خيالي. كما وسأخدم أعشاب برية عديدة وأتأمَّلها، ثم سأرتب حجارة كثيرة، كلّ يوم من جديد، في خطوط وأشكال هندسيّة مختلفة، تقسم أرض المثلث إلى غرف في بيتي في البرية، حيث سأجلس داخله وحيدة، وأنظر إلى بيت والديّ والبيوت الأخرى حتى المدرسة، تقف جميعها في خطٍ طويل على خاصرة الجبل المنتصب قريباً جدّاً مني، يماثل خطوط بيتي المُكوَّنة من الحجارة.

من هناك، من داخل مثلث العُزلة الصغير ذاك، ستنمو علاقتي ببقية الأماكن التي سأسكنها، والناس الذين سأحيا بينهم وقلما معهم، على أسسٍ يحكمها الخيال، وإن حدث وتسرَّب إليها ما هو واقعي، سأعمل جاهدةً على تحريفه ولو قليلاً، فلا يمكن لأحد طردك ممّا هو خيالي وليس خاضعاً لشروط الواقع. ■ **عدنية شبلي**



رسوم الملف
Jess Rodrigues (Espagne) shutterstock

لا تحمِلْ الحياةَ على محمَلِ الجد

«لم يعد بالإمكان قلب هذا العالم ولا تغييره للأفضل، ولا إيقاف جريانه البائس. لم تعد ثمّة مقاومة ممكنة سوى ألّا نأخذه على محمل الجد». أتأمَّل ما يقوله كونديرا لنا في كتابه «حفلة التفاهة». إنّه يقول شيئاً مُلهماً لهذه المرحلة التي تعصف بالعالم. إذ في اللحظة التي يعترينا فيها العجز واليأس، تجعلنا هذه الجملة على نحوٍ ما أكثر اطمئناناً وراحةً، لأنّ العالم يتغيَّر بتسارع أكبر من قدرتنا على تأمُّله، وبالتالي يغدو عدم حمله على محمل الجد مريحاً بعض الشيء.

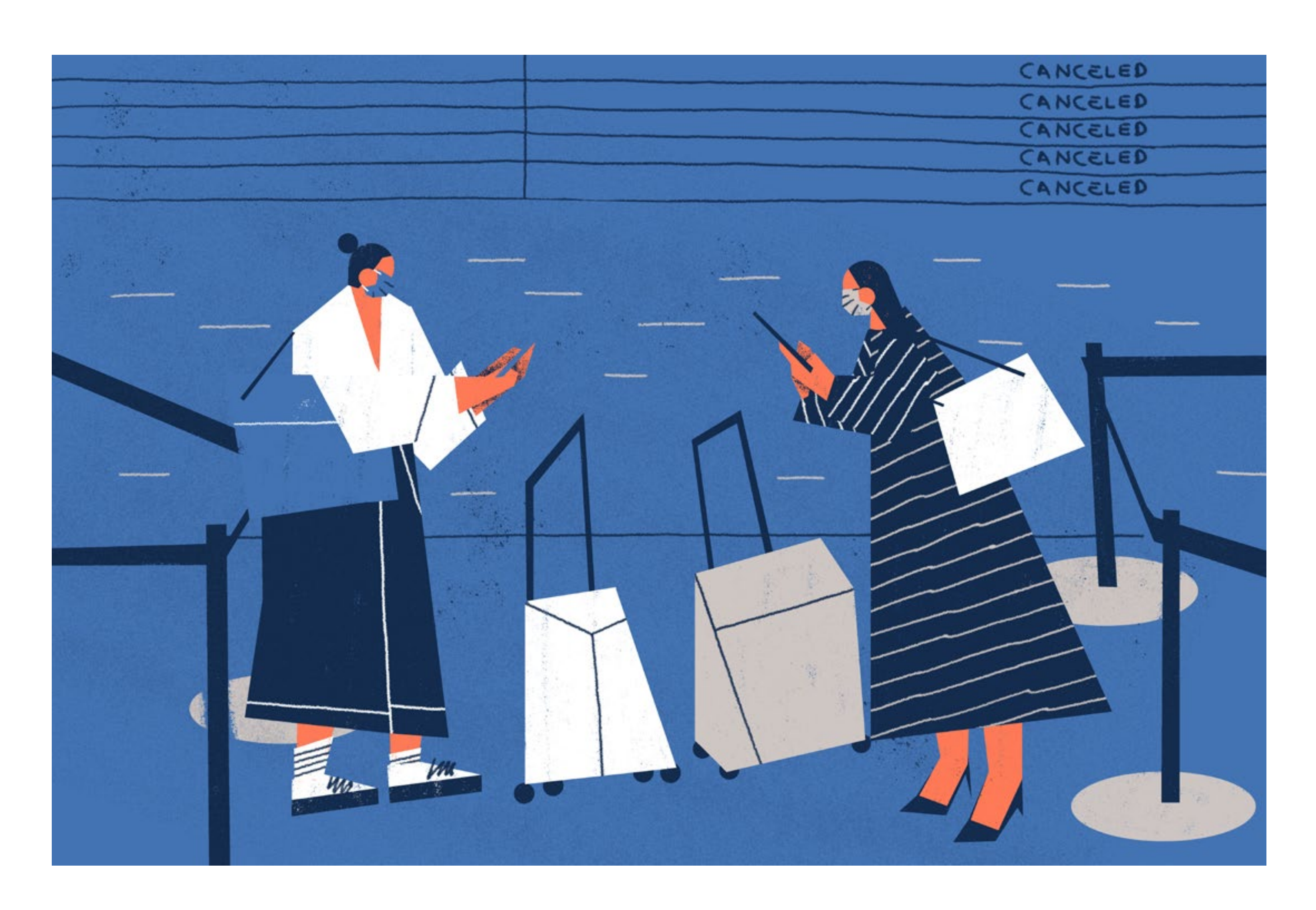
لم يحدث طوال العقود الأربعة التي عشتها على وجه هذه البسيطة أن شهدتُ أمراً مماثلاً. لا أتذكّر أنّ المدرسة أغلقت لأكثر من يوم أو يومين لأسبابٍ تتعلّق بالأيام الممطرة، لا أتذكّر أوقاتاً صار فيها لمس وجهي أو حكّ يديّ أمراً ينطوي على مخاطر. لم أعد قادرة على الثقة بجسدي، فقد يصبح عدواً لي خلال أسبوعين وحسب. لم يحصل أن مرّ وقت بهذا الطول دون مصافحة أو أحضان متبادلة مع أحبتنا. لم أعتقد للحظة أنه سيتعذَّر عليَّ الذهاب إلى بيت أهلي لمجرَّد أنني أعيش في مسقط الواقعة تحت الإغلاق، بينما يعيشون في محافظة الباطنة، كما لم أتوقَّع أن تغدو أكياس الطعام التي أحملها لبيتي من الدكان المجاور مفزعة كمسخ كافكا! من حُسن الحظ أنّ الكُتّاب كائنات تحبُّ العزلة، ولذا يمكن أن يتحوَّل البقاء في البيت دون توقع زيارات طارئة نعيماً كبيراً. أتذكَّر الآن عزلة بوهوميل هرابال الصاخبة جدّاً، إذ وبرفقة الفئران التي تنهرس تحت أكداس الكتب، كانت تمضي حياة «هانتا» بطل الرواية، ذلك المضي المستمر في حقل السُّلطة المطلقة التي يتوهمها عن جنته، وأعني هنا مستودع الكتب، ذاك الذي أخذ عمره كلّه، فهانتا قضى خمسة وثلاثين عاماً من حياته في سحق الكتب بآلة صغيرة، ولكنه قبل أن يفعل ذلك كان يغرق في قراءتها وتأمّلها كما يتأمَّل النجوم المُرصَّعة في السماء، بل إنّه يستدعي جُمَلاً منها ليقولها لحبيبته، أو ليضعها على قبر عمه المُتوفى. عزلة هانتا كانت كافية جدّاً بالنسبة له برفقة أرسطو وأفلاطون وسارتر وكامو وغوته، وغيرهم.

الأمر بدا سيئاً في الأيام الأولى. الأولاد يأكلون الوقت بمعنى الكلمة. الطلبات لا تهدأ. يريدون الطعام من يد الأمّ. يريدون النوم على قصص الأمّ. يريدون أن يملأوا بواسطة الأم الفراغ الكبير الذي أحدثه تغيُّبهم عن المدرسة

أكتشفُ أنّي وزوجي لدينا قدرة على التأقلم والبقاء برفقة الكتب ومشاهدة الأفلام، ومزاولة أعمالنا العالقة من البيت دون مشقة أو تبرم، إلّا أنّ ذلك لا يغدو سهلاً برفقة الأولاد. عندما سُئل القاص والشاعر الأميركي ريموند كارفر: «لماذا تكتب القصص ولا تكتب الروايات؟» أجاب أن بقاءه برفقة الأولاد في مكانٍ واحد يمنعه من ذلك. لقد تزوّج وهو في الثامنة عشرة من عمره وكانت زوجته حاملاً في السابعة عشرة من عمرها، ولذا لطالما كان يبحث عن عمل كتابي ينهيه في جلسة واحدة إلى المنضدة. الآن أفهمه جيّداً. إذ كنتُ على منضدة العمل أنهي الكثير من المسائل المتعلّقة بالعمل ومسائل أخرى تتعلّق بمشاريعي الشخصيّة، كالقراءة والكتابة، والآن أنا أجلس إلى منضدة البيت، ولا أنجز إلّا النزر اليسير. الأبناء يقاطعون كثيراً. الجلوس لساعة متواصلة بات أمراً شاقاً ويتطلَّب معجزة.

لا أتذكّر حرفياً ما قالته أليس مونرو، لكني لا أستطيع أن أنزع الصورة التي تركتها كلماتها في رأسي في أحد حواراتها البعيدة، وهي تقول إنها تضع يداً على رأس ابنتها المُتطلبة وأخرى على أزرار الآلة الكاتبة. إننا بطبيعة الحال نهوى العُزلة، ولكن الأبناء يقوِّضونها بطريقتهم. وبالمناسبة لم تكتب مونرو رواية أيضاً، لم تكن تستطيع الكتابة إلّا في قيلولة بناتها.

الأمر بدا سيئاً في الأيام الأولى. الأولاد يأكلون الوقت بمعنى الكلمة. الطلبات لا تهدأ. يريدون الطعام من يد الأمّ. يريدون النوم على قصص الأمّ. يريدون أن يملأوا بواسطة الأم الفراغ



الكبير الذي أحدثه تغيُّبهم عن المدرسة، والأمّ تحلم بأن تجلس إلى منضدة الكتابة وحسب.

تتكثف العذابات عندما يرفعُ ابني الصغير، والذي ليس بحوزته كلمات بعد، سبابته مشيراً إلى حذائه، راغباً في المشاوير المعتادة للدكان أو للحديقة المجاورة لبيتنا كما عوَّدته من قبل. يبدو إفهامه أصعب ممّا توقَّعت، لكن باحة البيت وحديقته الصغيرة، كانت تؤمِّنُ لنا مشواراً صغيراً. ما إنْ تخفت درجة الحرارة بعد الخامسة مساء، وبينما نشرب الشاي ونتناول الكعك في الباحة الصغيرة، أفكِّر بحزن بالآخرين الذين يقطنون الشقق الصغيرة وتتضاءل مساحاتهم أكثر فأكثر!

بمرور الأيام بدأت الأشياء تنتظم. أحدنا بدأ يقدِّر احتياج الآخر. قلتُ في نفسي: على الأمّ الكاتبة أيضاً أن تتحرَّر قليلاً من أنانيتها، وأن تفتح شباكاً صغيراً للعب والضحك ومشاركات المطبخ. أمضينا وقتاً مشتركاً نحضّر أطباقاً لم نكن لنظن أنّ تحضيرها بالبيت ممكن، وقد شكّل الزوج العاشق للطبخ مشاركة لا تقلّ أهمِّية. يمكن لأيدي الجميع أن تُحرك البيض الآن، وأن تعجن الطحين، أو تضع البهارات المنتقاة ليكون طعم اللحم ساحراً بعد الطهو.

كما أنّ انقسام العائلة لفريقين صغيرين، يعيدان اكتشاف لعبة قديمة لعبتها الأمّ والأب في طفولة بعيدة، لم يعد أمراً يمكن استثناؤه من المخطط اليوميّ. فما إنْ تخفت درجة حرارة الشمس حتى نستعيد حرارة لعبة «صيد الحمام»؛ فريق يتكوَّن من الحمام، وآخر يتكوَّن من الصيادين، وتتغيَّر أدوارنا بحسب الربح والخسارة. الأمّ والأب اختارا كلمة «الكتب» للتعريف بفريقهما، واختار الأبناء كلمة «الألعاب» للتعريف بفريقهم. يقول الأبناء إن الألعاب الإلكترونية هي معرفة حديثة تنتصر على الكتب، إلّا أنّ فريق «الكتب» ما يزال متقدِّما بعِدّة انتصارات حتى لحظة الكتابة هذه.

يتأخر موعد النوم قليلاً لمشاهدة أفلام عائلية. تنشب العديد من الخلافات. إذْ ليس من السهل أن نتفق على فيلم، ثم تجري المفاوضات، ويعقبها قرارات حاسمة. ثمّ يأتي وقت النوم «وفي النوم يتساوى الجميع، تذوب خبراتهم وذواتهم وذكرياتهم وتصبح كلّها مشاعاً بينهم، حتى غيابهم غير القابل للمشاركة يصبح مشتركاً، فالنوم يقترح نوعاً آخر من الجماعية. ليس حاصل حضور أفرادها، وإنما حاصل الغياب المشترك» هذا ما يقوله هيثم الورداني في كتابه الجميل عن «النوم».

عندما يمر شريط الأخبار بأرقام خيالية لإصابات كورونا نصاب بجرعة إحباط، ونتذكّر نفق ساباتو: «لا شيء له معنى. نولد وسط الآلام، على كوكب صغير، يسير نحو العدم منذ ملايين السنين. ونترعرع ونجاهد ونمرض ونتألم ونسبب الألم للآخرين ونصخب ونموت ويموت أناس، في حين يولد أناس آخرون، ليبدأ تكرار الملهاة من جديد».

أحاول أن أكون أقلّ سوداوية، إلّا أنني وفي هذه الظروف، أقرأ رواية للكاتب الألماني توماس مان «موت في البندقية»، أقرأ عن الموت الذي يترصَّد مدينة الجمال في رواية كتبت عام 1912، والتي حوَّلها المُخرج لوتشينو فسكونتي إلى فيلم أتوق لمشاهدته حقّاً. المدينة التي تتحوَّل في مشهدٍ عجائبي لعربات نقل موتى الطاعون، تحيلنا الرواية بشكلٍ دراماتيكي لعربات موتى عام 2020 في الصين وإيطاليا وأميركا وإسبانيا وفرنسا. مشهد مرعب بين حدثين يفصل بينهما مئة عام من اختلاف القيم الإنسانية والطب والتقنية، إلّا أنّه لا يمكن لأحد أن يرد الموت الكثيف! أفضِّل الآن أن أصغي لنصيحة كونديرا، وألّا أحمل المسألة على محمل الجد. إذ يمكن بعد هذه التجربة الشاقة أن يستيقظ العالم من أدرانه وخيباته، وأن يستعيد بعض سحره اللافت. ■ **هدى حمد**

ما أراه من النافذة

متى ينتهي الكابوس؟ لا أحد يعلم. ليتني أنام ولا أفيق إلّا والبشر بكامل حرّيتهم، وأنا أيضاً. أستعدُّ للخروج والسباحة في الهواء. ستنبت لي لو حدث ذلك أجنحة ستكون جاهزة للتحليق ليس في الفضاء فحسب، بل أيضاً في فضاء الكتابة

أنظر من النافذة المُطلّة على البحر والمنبسطة فوقها السماء، فلا أرى سوى العصافير والطيور المختلفة. الفضاء في زمن الحَجْر الآن ملك لها، تطير جماعات جماعات بلا حذر ولا خوف. ترفرف وتتلاعب وتغني كما يحلو لها. تقدِّم عروضاً رائعة مبتهجة بحالها.

لم يعد كلّ هذا الفضاء يتّسع لطائرةٍ واحدة. والسماء للمرّة الأولى في حياتي بلا طائرات ولا ارتجاجات عبور فوق شقتي. تفتح رئتيك لهواءٍ نقيٍّ وشفَّاف، لم تتنفّسه منذ زمنٍ بعيد. فلقد انخفض التلوُّث بنسبة كبيرة في بيروت وسائر المدن المكتظة بالأنفاس ومخلَّفات المصانع ودخان البنزين وزحمة السير الخانقة.

تحاول أن تتنفّس بدون انقطاع، فأنت أنت بلا كمامة تتنشّق هذه النعمة المفقودة. فهذا الجو النقي بسمائه الربيعيّة، منذور الآن لرذاذ الكورونا المجهول الإقامة والهويّة. فلا يسعك إلّا أن تكتفي بصمت الشارع، بهذا القدر انمسح أيضاً على أزقّة مغلقة بواجهات مظلمة وبوابات حديد.

وحدي في شقتي. وصيامي عن استقبال الضيوف قديم وراسخ. إنه التباعُد الاجتماعيّ أصلاً في البيت فقط. لكن هناك في المقابل، عند السواد الأعظم، حجْر عائلي. تباعد عمومي وتقارب خصوصي. وهذه القاعدة تجدها بين الدول والشعوب. تضامن كبير لمواجهة الكورونا، ولكن في الوقت ذاته، يغلق الجميع الحدود على الجميع. إنه الحظر الملياري غير المسبوق. إنها المرّة الأولى في التاريخ التي يعيش العالم فيها عزلاً كاملاً. ومفارقة المفارقات أن هذا الفيروس لم يوفر الأغنياء ولا الفقراء، ولا بين دولة وأخرى. الكلّ في الكارثة نفسها. إنها تراجيديا بقسماتٍ عبثيّة!

العالم مصاب بحمى الفراغ والتوتُّر والخشية. هل يدفع هذا الفيروس إلى إعادة الإنسان في هذه التناقضات الكونية إلى مخزوناته الإنسانيّة أم أنها مرحلة كغيرها من المراحل التي عرف فيها البشر أوبئة قاسية وشرسة وقاتلة أيضاً؟ لا. ينتابني الإحساس بأن العالم بعد الكورونا سيكون حتماً غير ما قبله.

أتأمّل من النافذة وأفكِّر. أرتعد وأصاب بالحزن. عائلات رمت كلابها وقططها بالآلاف من البيوت إلى الشوارع بعدما شاع خبر أنها تنقل الكورونا للبشر، ولا شكّ أن مصيرها الموت. وما آلمني أكثر أن مجهولين في مناطق عديدة في لبنان دسّوا السم للكلاب ليتخلّصوا منها. أيُّ إجرام أفظع من هذا؟

أفكِّر أن الحَجْر الصِّحيّ في المنازل يتيح فرصةً ثمينة في استرجاع العلاقة شبه المنقطعة بين الأهل والأولاد. من مثل أن يتعرَّف الواحد من الناس، وخاصّةً الآباء على ابنه وابنته اللذين لا يعرف عنهما شيئاً تقريباً. يمكن للأزواج والزوجات أن يستفيدوا من هذا الحَجْر مع بعضهم البعض لتوثيق العلاقة بينهم، وفهم بعضهم بعضاً أكثر، والمشاركة في أمورٍ كثيرة، لكن للأسف تعنيف الزوجات تكاثر إلى حدٍّ مرعبٍ، وهناك حوادث قتل حصلت. فالمرأة «مكسر عصا» أو «كبش محرقة» في الحياة العادية، فكيف في حال الأزمات؟ يا للوجع من كلّ ذلك!

أكاد لا أصدِّق أن أشياءً كثيرة في العالم باتت أشبه بديكور مسرحي خالٍ من الحياة.

الإنسان لم يعد نفسه. صار كائناً مدجَّجاً بقفّازاتٍ من النايلون، وبكمامات تخفي نصف وجهه. إنه الخوف من الآخر. أفكِّر وأفكِّر بأن الشارع حين يخلو من الآخر يصبح



أكثر طمأنينة. لكن هذا الخوف يتضاعف حين أتمنى أن أرى أمامي قطة أو كلباً أو أي حيوانٍ آخر. أحتاج وجود الآخر من أي جنس كان. يعتريني حين أحدِّق في عمق الأفق ما يشبه صخب المشاعر والانفعالات المُباغتة. أروح وأمشي في البيت. ما أصعب ألّا ترى ما يجب أن يُرى، ألّا تسمع ولا ترى دعساتك وأنت قريبٌ منها. وما أجمل أن تنهض صباحاً وتتأمَّل البحر لتهدهد لروحك وتمسح الغبار عن فوضى أحاسيسك من خوفك من الإصابة بالكورونا. ثمَّة فرق بين العزلة الاختياريّة وبين الحَجْر الطوعي. أفكر أن الأمر ربَّما أشبه بالعبودية الطوعية أو المفروضة. أضيع وأتيه وأنا داخل بيتي، وأشعر أنني محبوسة داخل نفسي. كأني وسط نار في محبس حولي. هذا الحَجْر الطوعي لا بد منه، لكنه الحبس الحقيقي. أستعيد جلساتي في المقهى الذي اعتدت الكتابة فيه خلف النافذة المُطلة على الشارع. أشعر أن الخروج إلى فضاء الشارع قد يشفيني من كلّ هذا الخوف والحزن على البشريّة والغضب الجاثم في صدري. أصل إلى الباب، ثم أنكفئ وأتوارى إلى الداخل، إذ يتراءى لي أن الكورونا ينتظرني ليصيبني، فأشعر بأني سأفقد وعيي.

صعب ألّا يكون لك منفذٌ إلى مكانٍ طلق لا تزنّره جدران ولا سقف. سجين في صندوق يضغط على كلّ جهاتك. أرتعد من الكورونا ومن السجن. ثم أروح أبحث عن قبس ضوء يعيد إليَّ الطمأنينة، على مزاج يعينني على ما يحدث هذه الأيام السود التي يكابدها كلّ مَنْ يعيش على هذه الأرض. زمن الكورونا. أغمض عينيّ في صندوقي الكرتوني وأروح أسير على طريق مفتوح، طريق في واقع الحال لم أعرفه سابقاً: أستعين بمخيلتي لأقاوم خوفي وسجني. فلها ألف جناحٍ وكلّ أجنحتها مرصودة لي. ربَّما كانت تكاد تكون النعمة الأكرم في حياتي. أستعين بها، فأرى خوفي ينكمش مثل فأرٍ ويتراجع. أحاول جاهدة أن أسمع صوت دعساتي في بيتي ثم يغلبنيَ الظنُّ أنها صوت دعسات آخرين فأشعر بالأسى. يُخيّل إليّ أن زمن الكورونا انتهى.

أرى الناس قاطبةً على الكرة الأرضية يركضون في الشوارع ويعانقون بعضهم البعض دون خوف من الآخر وأصدِّق ذلك. ألعب بطفولتي وأتخيّل ما يحلو لي على غير ما كانت. أرسم وجهاً بشوشاً لأمي التي لم أرَ ابتسامةً كاملةً عريضة تلمع على شفتيها طوال حياتها قبل أن ترحل. أختلق طفولة سعيدة وأصدِّق أنها كانت زمن الهناء لتكون زاداً لي لأحتمل المُكابدات، رغم أن طفولتي كانت مؤلمة وحزينة. ثم ينتابني الشعور بأنني سرقت أو انتحلت طفولة إحدى شخصيّاتي في رواياتي التي كتبتها، ثم يغلبني الظنُّ أنني أتلبّس طفولة لحياة بطلة سأكتبها. ألحق بمخيّلتي وأتنفس الصعداء، فهي الوحيدة التي تفتح لي الأبواب وتتيح لي عالماً افتراضياً لبرهةٍ أحياناً، وأحياناً أخرى لوقتٍ طويل تُبعد عني الاختناق والخوف لأغطس من جديد في لهاثٍ متسارع. متى ينتهي الكابوس؟ لا أحد يعلم. ليتني أنام ولا أفيق إلّا والبشر بكامل حرّيّتهم، وأنا أيضاً. أستعدُّ للخروج والسباحة في الهواء. ستنبت لي لو حدث ذلك أجنحة ستكون جاهزة للتحليق ليس في الفضاء فحسب، بل أيضاً في فضاء الكتابة.

في غمرة هذا الأبوكاليبس، في غمرة انحلال الحياة إلى درجة الصفر، لا أعثر إلّا على هذا الصراخ: ليتوقَّف الإنسان أن يكون رقماً في عداد القتلى والمصابين بالوباء في وقت تتحوَّل فيه الحياة إلى محرقة، والبشريّة إلى ما يشبه الشلو - فريسة في فمِّ العدم. وما أتمناه انتصار الإنسان على هذا العدو التاجيّ، وأن يستعيد هذا العالم وجهه الجميل، حيث يسود الخير. الحقّ. العدل. الأخوّة والمحبّة أوّلاً. وما أخشاه هو أن يعتاد الناس على هجر بعضهم بعضاً والتباعد الاجتماعيّ والخوف من الآخر. لا، سيكتشف الواحد منّا أنه لن يكون موجوداً بدون الآخر، إنْ كان في وطنه أم في العالم. وهذا ما يطمئنني. ■ **علوية صبح**

ماراثون

ذكّرتني هذه الأرقام لأعداد الموتى والمصابين التي تشرد على نحو مسطح، برواية (غرارغنتوا وبنترغويل) لرابليه. فعلى نحوٍ اعتباطيّ ساخر تمتلئ الرواية بأرقام الموتى، وكلّ ما يتعلّق بهم هو مجرَّد رقم. لكن بدا من العجيب أنْ نكون في القرن الحادي والعشرين ومرض من فصيلة الأنفلونزا يفتك بهذا العالم من حولنا. لقد كان من السهل الخروج للحصول على ما أشاء من الكيت كات، بينما الآن ثمّة أهوال ومخاطر دون شراء الكيت كات، ومعقمات وأقنعة وقفازات، وقلق لا ينتهي، حيث لا أمان من الخوف.

بدأ الحجر المنزلي بالنسبة لي عندما أُعلن عن تعليق الدراسة، وعن تعليق الحضانات. أحضرت طفلي من الحضانة، وبعدها لم أخرج حتى لحظة كتابة هذا المقال إلّا مرّتين، مرّة إلى حديقة المتحف الإسلاميّ بعدما أغلقت مناطق لعب الأطفال وقبل أن تغلق الحدائق، ومرّة إلى الممشى القريب من بيتنا.
أظنني من أولئك الذين لم يطرأ على حياتهم تغييرٌ كثير، لأنني لست مَنْ أسيطر على حياتي حالياً، ولست مَنْ أقول تفاصيل يومي، بل طفلي الذي يبلغ من العمر سنتين إلّا قليلاً. فالوقت ينقضي في ملاحقته، ومعنى ذلك أن لا وقت لديَّ لملاحقة ما عداه.
لكن ما حدث أنّ عليَّ أنْ ألاحق مسؤوليات الجامعة،



وذهني قال لي إن عليَّ انتهاز هذه الفرصة- التي ليست فرصة كبيرة في مثل وضعي- لإنجاز البحث الذي أعمل عليه .
الوقت الذي أستطيع اقتطاعه لنفسي هو ساعة إلى ساعتين قبل النوم، بعد أن ينام طفلي، فهذا الوقت عليَّ أن أختار إمّا أن يكون للجامعة، أو لإنجاز بحث أيضاً للجامعة، أو لرفاهيتي، وهذا خيار صعب حالياً، فلا أستطيع الاستمتاع وأنا أشعر بأن ثمّة كومةً على رأسي تثقل عليّ.
كان عليَّ أولاً أن أتعلَّم كيف أعطي محاضرات (أون لاين)، ومع أنني حضرت ورشة فيها إلّا أن التطبيق أمرٌ آخر غير التعلّم على سبيل الإضافة من غير حاجة، ثم عليَّ أن أجهّز لهذه المحاضرات. ثمَّ كان عليَّ أن أتعلَّم كيفية إعداد الاختبارات الإلكترونية، وبعدها كان عليَّ أن أعدَّ واحداً على الورق، ثم أنقله إلى الشاشة، وبعدها كان عليَّ أن أعدَّ سلسلةً من الاختبارات، للدرجات الباقية، وهي أكثر من النصف، وللاختبار النهائي الذي تمَّ تقسيمه، يعني ازدادت الأعمال التي تعوِّض درجة هذا الاختبار، عدا عن التحدّي الأكبر، وهو الحرص على عدم وجود منافذ ما للغش.
وهكذا مرّت الليالي الأول، أحضّر اختبارات الساعة 12 ليلاً، بعيون نصف مفتوحة.
بعدها صرتُ أعمل على بحثي، وبعد الانتهاء من الحصة اليوميّة أحاول أن أقرأ ولو صفحتين أو ثلاثاً. كنت أحاول البحث عن رواية رومانسيّة غارقة في الأحلام الوردية، لكن ما حصلت عليه أولاً، رواية عن حرب البوسنة تملأ القلب حزناً، ولم أكملها، لأن هذه الحال لا تنقصني بالتأكيد. الرواية الأخرى فرنسيّة، حسيّة باردة من زمن الحرب والتجريب، لم أجد فيها ما يشد، على الرغم من الجوائز التي حازت عليها والغموض الذي شاب اسم مؤلّفتها. الرواية الثالثة عن القراصنة، توقَّعت شيئاً ما جميلاً ومثيراً مثل شخصيّة جون سيلفر، وكنت قد



شاهدت قبل سنة مسلسل (الأشرعة السوداء)، الذي تدور أحداثه قبل أحدث رواية جزيرة الكنز بعشرين سنة، وراقني المسلسل كثيراً على الرغم من العنف المفرط فيه. لكن هذه الرواية كانت قرصاناً ينط من بناءٍ إلى بناء، على نحوٍ يشبه الرجل العنكبوت أكثر من تلك الصورة المتخيَّلة لقرصان عتيد. تركت أيضاً هذه الرواية، وقرّرت الذهاب إلى خيار بدا أكثر وثوقية، إيزابيل الليندي، في رواية ما بعد الشتاء، حيث حصلت على رواية شدّتني، على الرغم من سخافة الحبكة ولا منطقيتها، لكنها غمرتني كعادة إيزابيل الليندي. بعدها بحثت عن خيار أكثر كلاسيكيّة وأكثر تهذيباً، جين أوستن، رواية كبرياء وهوى، أجد الترجمة سيئة قد نزعت ثلاثة أرباع الأحاسيس، لكنني اكتفيت بالسرد البارد، واعتمدت على مخيلتي لتكمل الباقي.

كنت أودُّ أن أكون ممنْ يغطسون في (نتفلكس)، لكنني أكره الشاشات قبل النوم، لأنها تقلق نومي القلق أصلاً، وأنا بحاجة إلى ما يريح ذهني، لا ما يحفِّزه أثناء النوم، ليستدعي الأفكار والأحلام المختلطة من كلّ حدبٍ وصوب.

من جهةٍ أخرى، امتلأ الجوال بالأشياء التي أفكِّر أنني قد أشتريها حين الخروج من الحَجْر المنزلي، وحين يعود إلى الدنيا رونقها، أو رتابتها المعهودة. مواقع التسوُّق اتخذت كلّ منها خطة، بعضها أغلق محلّاته، وأغلق موقعه أيضاً حتى حين. مواقع أخرى أغلقت المحلّات، وقالت نرسل لكم ما تريدون حتى البيت. ومواقع أخرى استمرّت، وقالت إن توصيلنا آمن. مواقع أخرى تجاهلت الموضوع تماماً، وأبقت على واجهاتها السعيدة المبتهجة، وألوانها الصيفية الرائقة، وتموضعات عارضاتها الراقصة والمتحدية.

وأنا أعيد التعرُّف على حوش منزلنا كنت أفكِّر في حلول لأزمة الاحتياجات بعد أن صار الذهاب إلى كارفور رحلةً ملغّمة، بعد أن كان تمشيةً آمنة.

قرأت عبارة على تويتر، أن العمل عن بُعد يعني عند الأهل أنك في إجازة، ويعني عند الدوام أنك متاح 24 ساعة! وهذا قولٌ حق فعلاً. فالظاهر أنك في إجازة، لكن الإيميلات الطويلة ذات التوجيهات والتبليغات والأوامر والتساؤلات لا تنقطع، بينما ليس ثمّة وقتٌ لقراءتها، أو للتفكير بها، أو للتعاطي معها، فتعمل ضمن الحدود القصوى، وبالسرعة القصوى أيضاً. نفِّذ فقط، لأن لا وقت للتفكير. يقولون إما أن تقوم بالأمر بسرعة، أو أن تقوم بالأمر على نحوٍ صحيح.

لا أدري إنْ كان هذا النحو الصحيح يمكنه أن يأتي أبداً.

هذه الأرقام لأعداد الموتى والمصابين التي تشرد على نحوٍ مسطح، قد ذكّرتني برواية لرابليه، لم تتوفَّر لي، لكنني قرأت مقاطع منها، رواية غرارغنتوا وبنترغويل، إذ تمتلئ الرواية بأرقام الموتى على نحوٍ اعتباطيّ ساخر، حين يتحوَّل البشر إلى مجرَّد أرقام، وكل ما يتعلَّق بهم هو مجرَّد رقم، مثلما كان الأمر في الجائحات السابقات التي عرفها العالم، لولا أنْ اختلفت آلية العدّ. لكن بدا من العجيب أن نكون في القرن الحادي والعشرين ومرض من فصيلة الأنفلونزا يفتك بهذا العالم من حولنا.

يذكّرني في كل لحظة، كَمْ كان من السهل الذهاب للحصول على ما أشاء من الكيت كات، بينما الآن ثمّة أهوال ومخاطر دون شراء الكيت كات، ومعقمات وأقنعة وقفازات، وقلق لا ينتهي، حيث لا أمان من الخوف. ■ **نورة محمد فرج**

يقتلنا الخوف مِنَّا

العُزلة لا ترعبني، أتعامل معها كرفقةٍ آمنة مشحونة بالضجيج. الموتُ لا يخيفني، كانت لنا صولات وجولات وخرجت منها منتصراً، بل أستطيع أن أقول إنني قتلتُ الموتَ في عِدّة معارك، ولم يستطع أن ينتصر عليَّ سوى مرّة أو مرّتين. ترعبني الكورونا: كلّما قرأت عنها ازددت جهلاً، وكلما ازداد جهلي، ازداد خوفي، وكلّما ازداد خوفي انفجرت عُزلتي بالضجيج الصاخب. بالتأكيد، لا يمكن أن تُفسّر عزلة الكورونا، بأي شيء آخر سوى أنها سجن اختياري، سجن منزلي مفتوح على الشخص، شاسعاً ممتداً مثل أوقيانوس مسحور، لا بداية له ولا نهاية، وسجن مغلق يسع العالم كلّه ويضيق بك أنت بالذات. أنا بين السجنين، أصنع سجني الخاصّ، وهو سجن معتاد ويومي: جزء أساسي من طبيعتي هو أنني أحب العُزلة، أحب أن أكون في مكانٍ ما آمن من الآخرين، أقرأ وأكتب وأتتبع أخبار السودان، ثم أخبار العالم، أحب أن أكتب لأصدقائي وصديقاتي في كلّ أنحاء المعمورة، ولا يعني أنني أكتب إليهم مستخدماً اللّغة، قد أرسل لهم خطابات وأردُّ عليها بنفسي في عملية ذهنية بحتة، فالكتابة ترميز لعمل عقليّ عاطفيّ إنسانيّ لئيم. مغلقٌ أنا في مدينة دبرماركوس الإثيوبية، مغلقٌ على نصوصٍ مفتوحة، أكتشف لنفسي أوّلاً الأدب الإثيوبي المكتوب باللّغات المحلّية في فترةٍ تمتد لمئة عام، أدب لم يُترجم إطلاقاً لأية لغةٍ في العالم، كتبه أدباء عظماء بالأمهرا والتجرنة والأرمو، كتبوه بـ 85 لغة حيَّة في إثيوبيا، وأغلقت العُزلة عليه أبوابها: الجبال العالية، واللّغات، والتقويم الخاصّ، والخوف من الغُزاة، والحروب الداخلية.

أحاول فتح تلك الأبواب وتكسير مغلاق العُزلة، قريباً ستقرؤنه بالعربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة، ولمَنْ أراد- لعشاق الهضاب العالية- بالأمهرية أيضاً: أنطولوجيا الأدب الإثيوبي لمئة عام. وهي أوّل أنطولوجيا للأدب الإثيوبي المكتوب باللّغات المحلّية في تاريخ هذا البلد الشاسع. أليس غريباً أن أعمل على أدب في عُزلة، وأنا في عُزلةٍ واقعيّة وفعليّة، عُزلة شبح الكورونا: أقبع الآن في غُرفة في فندق عجوز، عندما حضرت إليه قبل جائحة الكورونا كان يضج بالحياة: عمّال وعاملات، مسافرون عابرون، موظفو منظّمات عالمية، موظفو وموظفات حكومة عابرو الولايات والأقاليم، تجار وسماسرة، أساتذة جامعات وما لا يعلمون. استيقظت ذات صباح على جلبة رحيل الجميع، حيث تم إعلان إغلاق حدود الولايات في إثيوبيا، بعد يومين من تأريخه. وما كان عندي خيار، أنا غريب في بلادٍ غريبة في فندق غريب، تتساوى عندي كلّ الأمكنة، وقد جئت إلى إثيوبيا من النمسا، وهي أيضاً ليست بلدي، بالتالي أن أكون محتجزاً في دبروماركوس لا فرق من أكون محتجزاً في أديس أبابا العاصمة، أو في فيينا، فالغرفة التي تحدها

أنا غريب في بلادٍ غريبة في فندق غريب، تتساوى عندي كلّ الأمكنة، وقد جئت إلى إثيوبيا من النمسا، وهي أيضاً ليست بلدي، بالتالي أن أكون محتجزاً في دبروماركوس لا فرق من أكون محتجزاً في أديس أبابا العاصمة، أو في فيينا



أربعة جدران هي ذاتها أينما كان موقعها من العالم، والخوف من الكورونا هو خوف من فيروس مجهول لا يعرف أحدٌ عنه معلومة صحيحة، الذين يعرفون المعلومات الصِّحية لا أحد يصدقهم في عاصفة الأكاذيب والشائعات التي تحمل منطقاً أقوى من منطق مَنْ يعرف الحقيقة، وهل الذين يعرفون الحقيقة راغبون في إطلاقها؟! فالشائعة أقوى وأجمل من كلّ حقائق العالم، لأنها نتيجة الظنّ العام والجهل العام، والرغبة في تصديقها رغبة عميقة في الإنسان المرعوب بما لا يعرف، لأنها نتيجة الحالة التي يعيشها: إنها رغبة جماليّة بحتة.

أقيم الآن وحدي في الفندق العجوز، ولأن تدفئة المياه تكلّف كثيراً، فأوقفت إدارة الفندق جهاز التدفئة، ولأنني لا يمكن أن آكل كلّ الأصناف التي ينتجها مطبخ الفندق العجوز، فتقلّصت القائمة إلى ثلاثة أصناف، منها صنفان لا أحب تذوقهما مطلقاً، إذن لا أطعم سوى من صنف واحد، وهو «شيروا بالانجيرا»، وإذا كنت صادقاً، فإن ذلك لا يمثِّل عندي مشكلة، يمكنني أن أطعم على صنفٍ واحد لشهور عددا، فأنا ابن العُزلة: لا أتشهى شيئاً، ولا أرغب فيماً لا أملك، ولا أحزن، لأنني لم أجد ما أرغب فيه. العُزلة هي بيتي المأهول بي. ولكن عُزلة الكورونا عُزلة مأهولة بالمخاوف والرُعب: الخوف من الآخرين، خوف الآخرين منك، خوفك على الآخرين، خوف الآخرين عليك، خوفكما معاً على هذا العالم الهش من الانهيار!! وأنت في عُزلتك تحيط بك الكورونا من كلِّ صوبٍ وحدبٍ، في المذياع: تحتل أذنيك. في التليفزيون: تخاطب عينيكَ التائهتين وترعبهما. في الشبكة العنكبوتية: تخاطب كلَّ حواسك ومشاعرك ولغتك وجنونك. في الطريق الذي لا تخرج إليها إلّا مضطراً: خوف المارة، وخوفك من المارة، يحتلان وعيك الهش، وعيك المحتلّ مسبقاً بكلّ مصائب العلم، بالشهداء والثوار والقتلة، بالجنجويد والعسكر ورجال الأمن، بالمجاعات وصراخ الأطفال والضحايا، بالبرد والجليد، بالصحراء والرمال، بالطين والليمون والزنجبيل، بالسفر الشاسع المُرعب، بهدير السيارات ونُعاس الحافلات، وزئير محرِّكات الطائرات الضخمة، عابرة القارات، وعيك المحتلّ بك، بالفراغ. العُزلة لا تعزلك من الكورونا:

في البيت: الكتب والنصوص التي تنتظرك، وتطلب منك غسل يديك قبل أن تلامسها.

في البيت: الفراش والمرآة وجهاز الكمبيوتر، الأكواب الفارغة، الأحذية المُرتبكة من السكون والإهمال، التي يحرقها الشوق والحنين.

في البيت: الستائر التي لا تسترك من شيء غير ضوء الشمس والهواء النقي الطازج.

عقلك: ذاك المرعوب، يحاصرك بالأسئلة، فيعقد عزلتك وتحيط بك الأشياء وأنت تحيط بالعالم يفتك بك وتفتك به،... كورونا لا تقتلنا، يقتلنا الخوف مِنّا.

العُزلة التي تحبها التي هي بيتك المأهول بك، هي الآن عدوك اللدود الذي يتربَّص بك، يغمز لك من النافذة، ويكح كلّما عبر تحت الشرفة، يعطس وهو يدعي مغازلتك في قبلة شيطانية تتبعثر في الهواء المُكهرب بالظنون. كورونا تكسر عزلتها في جنون وتسأل جان بول سارتر: هل الآخرون هم الجحيم؟! ■ **عبد العزيز بركة ساكن**

لم أجد أفضل من القراءة

لعلّ أوّل سؤال ألحّ عليَّ وأنا أدخل «الحَجْر المنزليّ» هو: كيف لي أن أنتقل من وضع «المحجور»، مع كلّ ما تنطوي عليه هذه العبارة من معاني الحجز والمنع والحظر، إلى وضع كائن حرّ يوظّف هذه الفسحة من الزمن توظيفاً إيجابيّاً. بعبارةٍ أخرى كيف أحوِّل «هذا الحَجْر المنزلي» إلى «عُزلة» كنت أرجوها وأتوق إليها في خضمّ الحياة اليومية، لكن دون الحصول عليها أو الظفر بها..؟ ومن ثَمَّ كيف أحوِّل الخوف والتوجُّس المرافقين للحجر إلى ضربٍ من الأمن والطمأنينة المرافقين لكلّ عُزلة نختارها عن وعي عامد؟

إنّ العُزلة كما أوضح المتصوِّفة، هي الجلوس مع النفس، أي إنّها ضرب من الوحدة لكنّها الوحدة المأهولة، وهذا الجلوس مع النفس عند (نيتشه) ضرورةٌ لاتساع الذات وامتلائها، وسببٌ مباشر في إيقاظ الإحساس بالحرّيّة، «فالذي لا يبتهج في العُزلة لا يحب الحرّيّة».. يقول شوبنهاور.

والواقع أنّي لم أجد أفضل من القراءة تنقلني من حالٍ إلى حالٍ، أي من حالِ الضرورة إلى حالِ الحرّيّة. لكنّ القراءة التي اخترتها، في هذا الظرف المخصوص، هي القراءة التي تُضيء وتكشف: تُضيء اللحظة الراهنة، وتكشف لي عن أسرارها وخفاياها.. القراءة التي «تفضح» وتدين، وربَّما تحاكم الإنسان المُعاصِر الذي ما فتئ يمضي إلى حتفه مفتوح العينين..

في اللحظة التي دخلت فيها البشريّة الحَجْر المنزليّ تذكّرتُ قولة كالفينو: «أعتقد أنّ عليَّ أن أطير في فضاءٍ مختلف كلّما بدت الإنسانيّة محكوماً عليها بالثّقل، ولا أعني بهذا أنّ عليَّ أن أهربَ في الأحلام، أو فيما هو لا عقلانيّ، بل أعني أن عليَّ أنْ أغيّر مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من زاوية مختلفة، ومنطقٍ مختلف».

أن أغيّر مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من زاويّة مختلفة، ومنطقٍ مختلف، هذا ما كنت أرجوه بعدما باتت كلّ المُقاربات القديمة للعالم والأشياء غير واضحة، وربّما غير صائبة..

هكذا وجدتُني أعود إلى قراءة أعمال مخصوصة، خلال الحَجْر، وهي الأعمال التي أدانت الإنسان المُعاصِر، بل حذّرت من صلفه وعنجهيته وسيره الأعمى نحو المجهول: مثل أعمال كافكا / كامو/ ناتالي سروت / بيكيت / إليوت... كلّ هؤلاء رفعوا أصواتهم بالصراخ، حاولوا أن يلفتوا الانتباه، أن يعلنوا عن الكارثة قبل حلولها، لكن لا أحد أصغى إليهم، لا أحد أولى «مواقفهم» أيّة أهمّية، بل عُدَّت، هذه المواقف، لدى فريق أول، مجرَّد احتجاجات رومانسيّة لا ينهض لها سبب قويّ يسندها ويدعمها، وعُدَّت، لدى فريقٍ ثانٍ، مجرَّد مواقف أيديولوجيّة ذات طابع يساري تعادي الليبراليّة المُنتصرة..

هكذا ظلّ الإنسان متوّجاً بكلّ إنجازاته وكشوفاته يسير قدُماً.. غير عابئ بأيّ تحذير حتى كان الربيع الأسود عام 2020.

في هذ الحَجْر قرأت أعمالاً كثيرة وكبيرة كانت كلّها دون استثناء قد آخذت الإنسان المُعاصر على خياراته الاقتصاديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والأيديولوجيّة الخاطئة، وتوقعت أن يمرّ هذا الكائن الممتلئ بذاته بمنعرجات تراجيديّة خطيرة

في هذ الحَجْر قرأت أعمالاً كثيرة وكبيرة كانت كلّها دون استثناء قد آخذت الإنسان المُعاصِر على خياراته الاقتصاديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والأيديولوجيّة الخاطئة، وتوقعت أن يمرّ هذا الكائن الممتلئ بذاته بمنعرجات تراجيديّة خطيرة.. كلّ كاتب اختار لهذه «المنعرجات» معادلاً موضوعيّاً، أي صورة استعاريّة... لكنّ الكُتّاب جميعاً اتفقوا على أنّ الإنسان يسير في الطريق الخطأ، وأنّ كل منجزاته مهدَّدة بالاندثار.. ذكرني هؤلاء الكُتَّاب بـ«العرّافات» في المسرح اليوناني، حيث كنّ «يتنبّأن» بالمأساة قبل حدوثها، لكنّ الأبطال لا يعيرون اهتماماً لنبوءاتهنّ، فيواصلون خوض الصِّراع، بكلّ حماسة، دون أن يتوقَّعوا أنّ نهايتهم وشيكة.

أدب (كافكا) كان نعياً طويلاً وحزيناً للإنسان الذي فقد «آدميّته»، وكلّ حضوره الإنساني البهيج، أدب (بيكيت) كان صيحة في وجه نظام اقتصاديّ واجتماعيّ ظالم قضى على كلّ القيم الإنسانية الكبرى.. قصائد (إليوت) كانت تصويراً للإنسان يسير بعينين مفتوحتين نحو خرابه الروحي...

في هذا السياق، أحبّ أن أتوقَّف عند عمل صغير الحجم، ربَّما كتبه صاحبه لليافعين، لكنّه كان، على بساطته ووضوحه، من أعمق الأعمال التي أدانت الإنسان المُعاصِر إدانةً شديدةً،



وحذّرته من الفاجعة.. وهذا العمل هو كتاب «الأمير الصغير» للكاتب الفرنسي «سانت اكزوبري».

شخصيّتان اثنتان تتقاسمان في هذه القصّة غنائم البطولة: الشخصيّة الأولى هي شخصيّة أمير صغير لا يسكنُ الأرض، وإنما يسكنُ المدى يلفّعه الغمامُ. مملكته ليست من هذا العالم، وإنّما من عالم آخر بعيد. فقد جاء من الكوكب 612، وهو الكوكب الذي يكاد حجمه لا يتجاوز حجم بيتٍ من البيوت، لينزل ضيفاً على الأرض، أمّا الشخصيّة الثانية فهي شخصيّة طيار متمرّس آثر السباحة بين الغيوم على البقاء بين البشر. ينطلق الحديث بين هاتين الشخصيّتين، أي بين الأمير الصغير الذي ينظر إلى العالم بعفويّة ساحرة، وبين الطيار الذي ينتسب إلى العصور الحديثة يحمل ثقافتها.. ومن خلال هذا الحوار نقف على محاكمة الأمير الصغير للإنسان المُعاصِر، فيدين جشعه وأنانيّته وفقدانه القدرة على الحلم... هذا «الإنسان الأجوف»، على حدِّ تعبير (إليوت)، فقد الإحساس بالدهشة، وبات يرى العالم بعينين باردتين فقدتا نار الفضول من زمن بعيد.

لكن الأمر الذي صدم الأمير الصغير هو: خلع الإنسان المُعاصِر على المال قيمة كبرى، بحيث بات في العصور الحديثة قيمة القيم، منه تتحدَّر القيم الأخرى انحدار الوليد من الوالدة.. هكذا يلاحظ الأمير الصغير أنّ الأشياء لم تعد تكتسب قيمتها من ذاتها، وإنّما من السوق. السوق هو الذي يقيِّم البشر، والأشياء، والبضائع، والآداب، والفنون، والعلوم. يقول الأمير:

وإذا قلت للكبار: «رأيت بيتاً جميلاً مبنياً بالقرميد الأحمر، وعلى نوافذه الرياحين، وعلى سطحه الحمائم...» عجزوا عن تمثّل ذلك البيت، فإذا أردت الإيضاح وجب عليك أن تقول «رأيت بيتاً قيمته ألف دينار» فيصيحون قائلين: «ما أجمل هذا البيت!».

فالبيت، ليس «جميلاً»، لأنّ على نوافذه الرياحين، وفوق سطحه الحمائم.. وإنما هو جميل، لأنّ قيمته ألف دينار. الأمير الصغير، هذا الكائن السماوي لم يفهم هذا المنطق الأرضي الغريب.. لم يستوعب قوانينه وآلياته. لهذا ما فتئ الأمير يردِّد «هؤلاء غريبو الأطوار حقّاً»..

لكنّ أهمّ إدانة وجّهها الأمير الصغير إلى الإنسان المُعاصِر تعويله على «العقل» وتهوينه من شأن القلب... فالعصور الحديثة قامت على الإشادة بسلطان العقل، وتحقير بقيّة الملكات الأخرى التي يتميَّز بها الإنسان عن بقيّة الكائنات الأخرى: مثل الوجدان والحدس والرؤيا مع أنّ هذه الملكات مثَّلت قوى هائلة توسَّل بها الإنسان لحلّ ألغاز الوجود... لهذا ما فتئ الأمير الصغير ينقد ثقافة العين ويدعو إلى إحياء ثقافة القلب / أي ما فتئ ينقد ثقافة الرؤية ويدعو إلى ثقافة الرؤيا.. ومن أقواله التي تكرّرت داخل القصّة:

«-- لا نبصر جيّداً إلّا بالقلب.. والشيء المُهمّ لا تراه الأعين.

---- ينبغي البحث بالقلب».

ومن أهمّ الدروس التي يقدّمها هذا الأمير الصغير هو الدعوة إلى التسامح وتجنُّب التعصُّب:... فالحقيقة حقائق، والواقع ليس واحداً، وإنما هو كثير. «للناس نجوم يختلف بعضها عن البعض الآخر، فمن الناس مَنْ يسافر فتكون النجوم مرشداتٍ له، ومن الناس مَنْ لا يرى في النجوم إلّا أضواء ضئيلة... ومنهم مَنْ يكون عالماً فتكون النجوم قضايا رياضيّة يحاول حلّها، ومنهم مَنْ يحسب النجوم ذهباً، وهذه النجوم على اختلافها تبقى صامتة، أمّا أنت فيكون لك نجوم لم تكن لأحد من الناس».

هكذا تكلّم الأمير. فكلٌّ له نجمه: نجم الملّاح يختلف عن نجم العالِم، ونجم العالم يختلف عن نجم الرياضيّ، ونجم الرياضيّ يختلف عن نجم التاجر... فالنجم واحد في الأصل لكنّه يتعدَّد بتعدُّد الناظرين إليه..

تلك هي بعض مآخذ الأمير على الإنسان المُعاصِر... لكن هل هناك مَنْ سمعها؟ هل هناك مَنْ سيسمعها؟! ■ **محمد الغزي**

الحَجْر، والعُزلة، والأمَل

الحَجْر أن تجلس بمفردك، وكأنما أصبح للكون قلبٌ واحدٌ، وتنهيدةٌ أقرب إلى التضرُّع، وأنت تنصتُ شارداً إلى خفوتها. تتراءى لك نفسك كأنها طيفٌ في حلم. تلمح خوفك طافياً سابحاً في خوف الملايين. خوف من عدو صغير جدّاً، غير مرئي، يحوم طول الوقت ليغرز أسنانه في صدر الحياة. تجلس وتأكل لقمة. تدخن سيجارة. ترقد على السرير ويطاردك السؤال ذاته: هل تنتهي حياتي الشخصيّة؟ حياة الأحباء؟ حياة الإنسانيّة؟.

أحاول النومَ بجرعةِ دواءٍ منوِّم. أصحو ورأسي ثقيل لأجدني عند نفس النقطة: أهي مجرَّد عطسة فيروس عابرة نمسحها عن وجوهنا ونستأنف الحياة؟ أم أن علينا أن نتأهب لرحيلٍ جماعي؟ وأن نلملم أوراق الإنسان، وتاريخه، وملاحمه، وكلمات الحب التي اخترعها؟. أجلس إلى المكتب لأنهي مقالاً عن ضرورة التفاؤل، عن أهمِّية الأمل، عن الإنسانيّة التي لم تُهزَم قط. أكتب سطرين وينحدر بصري بدون وعي ناحية الموت الرابض في ركن الحجرة. كتلة سوداء تفح في الهواء. وأنا مقيَّد، عاجز، لا أدري متى يختطف الفيروس حياتي. أنهض لأعدَّ فنجان قهوة. أرجع. أجري اتصالاً هاتفياً لأطمئن على صديق. يدور الحديث بيننا عن أي شيء، لكن في طيّات الكلام سؤالاً غير منطوق: هل أنت بخير؟ أقرأ قليلاً. يخطر لي أنني فوَّت فرصة الاستمتاع بالكثير من الكُتب الجميلة، ولم أعد أعلم هل ألحق قراءتها أم أن الوقت قد نفد. أسجل فكرة قصّة عن فتاة عصبيّة، سيئة الحظ، لكن الكلمات تظهر لي شاحبة لا تتوهج من حرارة. ما الذي يحدث؟ هل هذا هو الحَجْر؟ أن تقع في قبضة المخاوف والهواجس؟ أن يهزمك فيروس حقير حتى أنه غير مرئي...

أهذا هو الحَجْر؟ الخوف؟ حتى الجيران في الشقة المقابلة صاروا يتجنَّبون الحديث. يحنون رأسهم كأنما لم نرَ بعضنا البعض، ويغلقون بابهم بسرعة.

في حَجْر الوباء فإنك بغير إرادتك تمسي أداة إبادة الآخرين، إذا صافحتهم، إذا عانقتهم، إذا تنفَّست بالقرب منهم، واليدان اللتان كانتا تقدّمان الزهور للأحباء تصبحان مثوى للموت

آكل لقمة. يتأرجح عقلي مثل بندول بين نقطتين. نقطة تكوَّمت فيها كلّ الأفكار والذكريات والانفعالات، ونقطة في الناحية الأخرى، حيث يطل الخوف من الموت. ثمَّة قاسم مشترك بيننا جميعاً في تجربة الحَجْر. ثمَّة علامات عامّة. لكن التجربة تتخذ كلّ مرّة وجودها الخاصّ بحكم اختلاف تفاصيل حياة كلّ شخص. لم أفزع من الحَجْر بمعناه العام، أي بصفته قيداً على الحركة والتواصل مع الآخرين، فقد قضيت نحو نصف عام معتقلاً في حبسٍ انفراديّ، من دون كِتاب، من دون رسالة، من دون صوتٍ بشريّ، وكانت الحركة الوحيدة المتاحة أن أقطع إسفلت الزنزانة الصغيرة ذهاباً وإياباً. أروح وأجيء في الصمت ويداي معقودتان خلف ظهري ما بين الباب المُصفَّح والجدار الأصم، أدوس بقدمي أيامي. أمرغ ساعات العمر، مجبراً على سحق حياتي بنفسي، مرغماً أن أكون القاتل والقتيل. لكنك في السجن لا تهلك حياة أحد ما عدا حياتك، أما في حَجْر الوباء فإنك بغير إرادتك تمسي أداة إبادة الآخرين، إذا صافحتهم، إذا عانقتهم، إذا تنفَّست بالقرب منهم، واليدان اللتان كانتا تقدّمان الزهور للأحباء تصبحان مثوى للموت.

أهرب إلى الأغاني والموسيقى. أقول لنفسي لا ينبغي للإنسان أن ينشر الخوف. لابد للإنسان أن يذيع الأمل والنور في عزِّ الظلمة. أتذكَّر «إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها»، لكن ما الذي بيدي الآن؟ الكتابة؟ أهذا



كلّ جهدي؟ وما جدواها؟ أكان لها أو أن لها الآن نفعاً؟ أم أنني احترفتها من دون تخطيط، كما تحترف الزهور إطلاق العطر، ليس عن وعي، لكن بحكم التكوين والفطرة. أتساءل: ألم يكنْ من الأفضل لو أنني قضيت سنواتي مستمتعاً بالحياة دقيقة؟ بالبحر، بالشمس؟ بخفق الهواء؟ بالقبض على الكفوف الناعمة، بالضحك من أعماق القلب؟ ما جدوى الأدب؟ أن نعيش قصائد لا نكتبها أفضل من كتابة قصائد لم نعشها. تظل الحياة القضيّة الأولى والأخيرة.
أتساءل: إذا نجونا من الجائحة، ما الذي ينبغي أن نستخلصه منها؟ على الأقلّ أن نعي أن الإنسان لن ينجو بمفرده، وعليه لكي ينجو بنفسه أن ينقذ عدوه معه! ينتشر الوباء ولا يُميِّز بين الناس، فأصبح علينا أن ننقذ أعداءنا وإلّا هلكنا من عدواهم، وأمسى على أعدائنا أن ينقذونا لكي لا يهلكوا بسببنا.
أنقذ عدوك لكي تعيش! يا له من درس!
ذات يوم كتب الأديب الروسي أنطون تشيخوف: «هكذا هي الحياة، إنها أشبه بوردة تزهر بفرح في أرض خضراء، وتأتي ماعز تأكلها فينتهي كلّ شيء»، فإذا التهم الفيروس زهرة الحياة، فإن الإنسانية ستصعد إلى أعلى كما بنفس الكبرياء التي عاشت بها، فليس لدى الإنسانية ما تخجل منه.
يقولون إن العالم بعد فيروس كورونا سيتغيَّر ليحقِّق أحلامه بالحرّيّة والعدالة والحياة الكريمة. لكن التاريخ يشهد بأن الأوبئة والكوارث الطبيعيّة لم تبدِّل النظم السياسيّة والاقتصاديّة الجائرة، بدَّلها فقط الوعي والعمل الاجتماعيّ. في يومٍ ما أبادت الأنفلونزا الإسبانيّة نحو خمسين مليون نسمة عام 1918، ولم يغيِّر ذلك شيئاً من النظام العالميّ، وإنْ كان قد حرَّك الضمير الإنسانيّ.
الوباء الحالي أيضاً قد يهز الضمائر، لكنه لن يغيِّر النظام العالميّ السائد، وعلينا حتى نحقِّق أحلامنا أن نتشبَّث بالأمل، الأمل في استمرار الحياة أولاً، لأنه ليس أمامنا خيارٌ آخر، لذا علينا أن نكرِّر لأنفسنا كلّ دقيقة أن أيام الكابوس معدودة، وأن الإنسان سيخرج منها منتصراً، وهو الذي صارع الوحوش، والظلمات، والفيضانات، والرعود، وخرج من الكهوف الأولى إلى الحضارة، ومن الكرة الأرضيّة إلى الفضاء الشاسع، ورجع بمشاعل الأمل في التقدُّم والعلم والتطوُّر. وسوف يأتي من بعدنا أناسٌ لن يتذكَّروا وجوهنا أو أصواتنا، لكنهم سيقولون عنا: «لقد تمسَّكوا بالأمل»، حتى عندما لم يكن هناك أمل. وحين يتَّجه البندول إلى الناحيةِ الأخرى من خواطري، حيث الخوف من الموت، وحين أسمع طنينه في الجو، أنهض. أفتح النافذة. أرفع رأسي عالياً نحو الشمس. أقول بقوة: «ستبقى على الأرض الأغاني والقصائد والألوان والإنسان الذي اخترع الرقة، والعذوبة، والوحدة، والكتابة، والأمل». ■ **أحمد الخميسي**

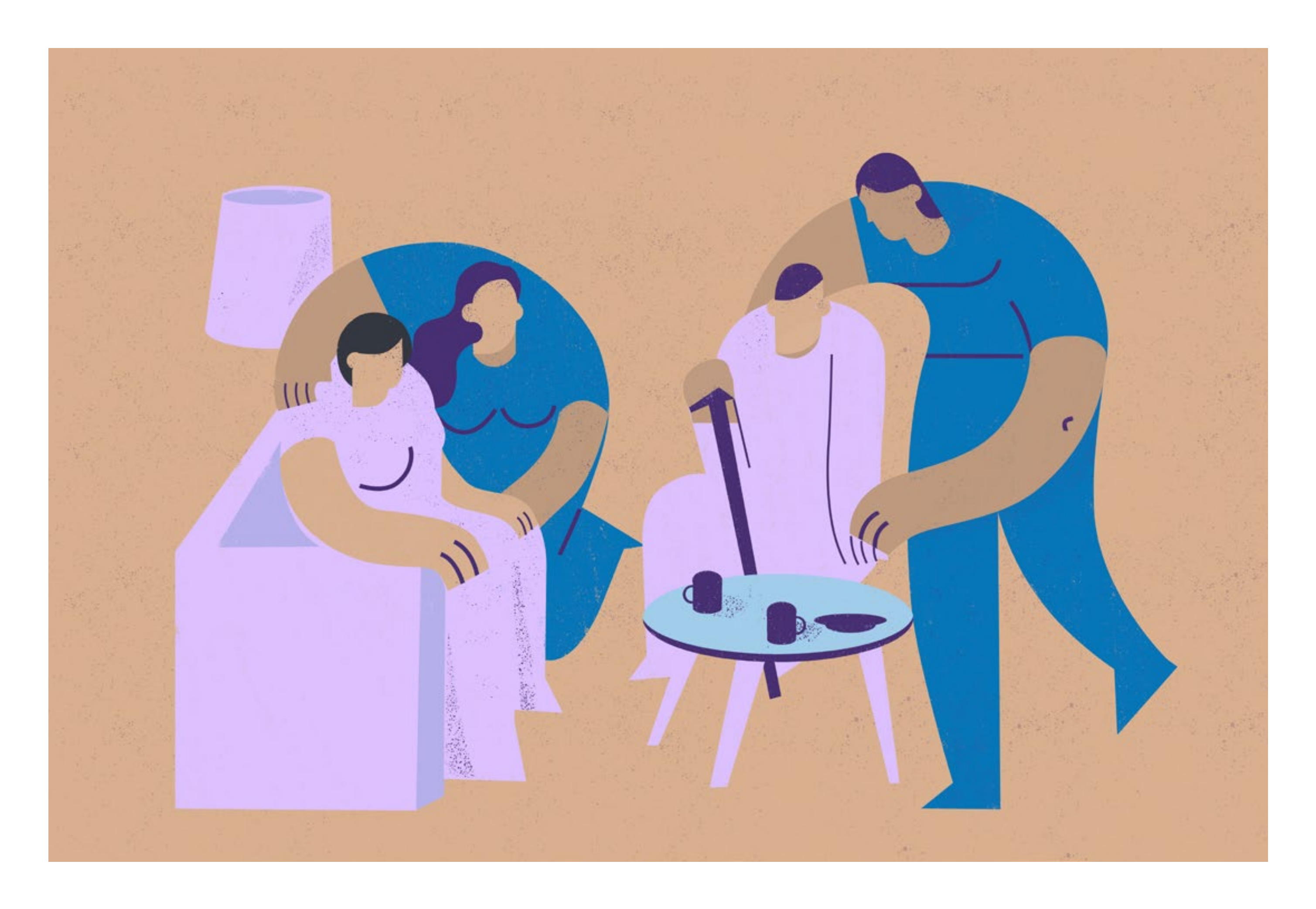
الخاص والعام في الجائحة

كشفت الجائحة الكثير من الضعف الإنساني، وصعّدت من الضيق الشخصيّ الذي انتشر على وسائل التواصل الاجتماعيّ، كما كشفت أيضاً كَمْ هي مهمّة علاقتك بمَنْ حولك

أنا من الأشخاص الذين يتطلّب عملهم بقاؤهم في المنزل، وتلك كانت عادتي في معظم حياتي العمليّة، فإنك حتى تكتب لابد أن تقرأ، ولا أفضل من جو البيت للقراءة. وكنت دائماً في أوقات الإجازة الأسبوعيّة أبقى في المنزل وأستخدم عبارة (أنا مُجاز في البيت) لأصدقائي الذين يتصلون بي، وهو تعبير معروف بالإنجليزية vacationing at Home أخرج إلى الفضاء العام بضعة أيام في الأسبوع من أجل الذهاب إلى (الديوانية)، وهي ملتقى لتجمُّع أصدقاء ومعارف تستغرق أقلّ من ساعتين في الجلسة، وهي تقليد من التقاليد الاجتماعيّة القديمة في الكويت، أغشى ثلاث أو أربع ديوانيات في الأسبوع في المساء عادةً حتى التاسعة مساء، غيرها طبعاً الذهاب إلى الاجتماعات في اللجان التي أعمل عضواً فيها في بعض المؤسَّسات أو الجامعة، ويومان للتدريس من الصباح حتى الظهر.

في بداية الحجز- مذ شهر تقريباً أو أكثر- اعتقدت أن الأمور سوف تسير كما كانت بنقص في بعض النشاطات، ومع مرور الأيام بدأت أشعر أن الأمورَ مختلفة، حتى الرياضة الصباحية في المشي لم تعد ممكنة في المنطقة التي أسكنها، وأصبحت المشكلة أن القراءة لا تستهلك كلّ الوقت، فلجأت إلى التلفاز، والذي أصبح يوماً بعد يوم مملاً بسبب الفقر الشديد في المحتوى لمعظم البرامج، فهي تتناول أخبار انتشار المرض، ومقابلة بعض مَنْ يُسمَّى أهل الاختصاص، وظهر أن كثيراً منهم غير مختصّين، ولا يعترفون بقصور معلوماتهم، ولكنهم يتحدَّثون في العموم بغير علم. هنا ظهر ما يمكن أن يُسمَّى جائحة المعلومات الكاذبة أو غير الدقيقة، وأصبحت الديوانية ذكرى عزيزة على قلبي، لأنك لو سمعت فيها شيئاً لا يصدق تستطيع أن تصحح أو تعترض، وحتى لو عوضتها جزئياً بمجموعات (الواتس أب)، ولكن حتى هذه الأداة بدأ البعض ينشر فيها رسائل ممّا يتلقاه دون تدقيق، وفي بعضها يجنح للخرافة. مخيف عندما يُصاب الإنسان بالقلق، وهو قلقٌ ناتجٌ من هذا المرض الخفي، فحتى الآن ليس له دواء معروف، وليس له لقاح قريب! لذلك توقَّفت عن متابعة الكثير من مجموعات (الواتس أب) وأبدلتها بانتقاء شديد لما أقرأ على تلك الوسيلة..

شعور غريب في البقاء القسري داخل البيت، ففي البقاء الطوعي أنت تتخذ القرار، تخرج أو تبقى في المنزل متى ما أردت.. في البقاء القسري عليك أن تبقى بصرف النظر عن رغبتك، وهي سجن من نوع ما، تجعلك تتعاطف مع كلّ مسجون في العالم، وتعرفَ قيمة التنقل والارتحال، وهي قيمة غالية ومهمَّة للإنسان نفسيّاً وصحيّاً واجتماعيّاً. أصبحت الديوانية شيئاً تذكره باعتزاز.. أقسى ما يمكن أن تفكِّر فيه وأنت في الحجر القسري هو أنك لو مرضت أو مرض أحدٌ من أفراد عائلتك لن تستطيع أن تذهب كما كنت تفعل إلى العيادة القريبة من منزلك، لأن ذلك قد يكلفك فوق المرض حياتك. كما أنك تسمع خمس مرّات في اليوم تعبيراً في رفع الأذان (أصبح مخيفاً) ومغلقاً (ألا صلوا في بيوتكم)، كم هي عبارة بالغة الدلالة لم تكنْ تحلم أن تسمعها في السابق مهما كان خيالك خصباً، والأمر الثاني هو أن تفقد عزيزاً غادر دنياك، ولا تستطيع حتى أن تودّعه كما عهدت في مجتمع مثل الكويت.. عادةً تذهب للعزاء حتى لأشخاص أو أسر لا



تعرفهم فهو (واجب اجتماعيّ)، فما بالك إنْ كان ذلك الذي غادر إلى ربه صديق عزيز، وقد فقدت في الأسابيع الأخيرة العديد منهم مع الأسف دون وداع إلّا من رسالة على (الواتس أب) لذوي المتوفى أو تعزية على (تويتر) لا تُغني عن المُشاركة الحقيقيّة.

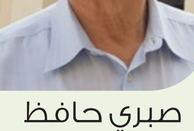
على الصعيد العام انكشفت بعض السياسات التي كان يتوجَّب أن نفكِّر فيها من قبل سواء على مستوى الوطن، وأحسب حتى على مستوى دول الخليج للخصوصيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تحملها هذه المجتمعات، وأعني ما أصبح يعرف بـ(الهيكل السكّاني)، كان معروفاً أن هذا الهيكل مختل، وأن هناك جيشاً من العاملين في الخدمات، في الحقيقة إن هناك نوعاً من العمالة غير المحلّية تحتاجها البلد، وهي عمالة مهنيّة عالية أو متوسطة تعيش في أماكن صحيّة وتتلقّى عن عملها بديلاً مجزياً يساعدها على مواجهة متطلباتها الحياتيّة، و لا ضرر منها، أمّا ما تبيَّن من نقص أن هناك عمالة هامشية وعددها كبير تراكمت في بلدان الخليج بسبب سياسات خاطئة وضعف ضمير لدى البعض بعد ذلك، فتعيش هذه المجموعات في أماكن مكتظة ودخلها قليل ووعيها الصِّحيّ والاجتماعيّ محدود كليّاً. السياسات الخاطئة هي الملامة وليس الأشخاص، فعن طريق سياسات (تلزيم بعض الأعمال الحكوميّة إلى مقاولين)، مثل الحراسات في المدارس والمؤسَّسات المختلفة، وعمّال الخدمة في المؤسَّسات الحكومية، وعمّال التوصيل في المستشفيات إلى آخره من هذه العمالة، وهي أعمال تخضع لمناقصات سنويّة تقوم فيها الشركات بمنافسة بعضها البعض، وعادةً ما يرسو عقد التلزيم على الشركة الأقلّ تكلفة، وبالتالي يجلب ذلك المتعهد أناساً غير أكفاء، ويسكنون في مساكن جماعيّة مكتظة تكون عُرضة أكثر لانتشار الأوبئة. اللوم هنا على السياسات التي صُمِّمت بهذا الشكل، وأيضاً على الثقافة الاستهلاكيّة السائدة في مجتمعاتنا. إن تحدَّثنا عن الكويت فأنت إنْ ذهبت إلى الجمعية الاستهلاكيّة أو المستشفى أو إلى مؤسَّسة حكوميّة، سوف ترى أن كثيراً من عُمَّال المساعدة هناك، وبعضهم لا يخضع للشروط الصِّحيّة، جلب الشاي والقهوة ونقل الملفات أو حمل ما تبضع الإنسان من مشتريات في الجمعيات الاستهلاكيّة إلى السيارة لا يضير الشخص أن يقوم بذلك، فهو لو ترك بلده في إجازة لفعل ذلك راضياً. الحل من خلال الأتمتة، كمثل الحراسة عن بُعد بالكاميرات الحرارية، أو أن يقوم الموظف بتحضير الشاي والقهوة من خلال ماكينات حديثة له ولضيوفه! أو يحمل المتبضع ما اشتراه إلى سيارته دون مساعدة من آخرين، طبعاً ذلك يحتاج إلى إعادة تثقيف من جهةٍ، وتغيير سياسات من جهةٍ أخرى.

لقد كشفت هذه الجائحة والبقاء في المنزل لفترةٍ طويلة الكثير من الضعف الإنساني، وفجّرت أيضاً خلافات أسريّة، وصعَّدت من الضيق الشخصيّ الذي انتشر على وسائل التواصل الاجتماعيّ، كما كشفت أيضاً كَمْ هي مهمَّة علاقتك بمَنْ حولك، فهؤلاء التزموا البقاء في المنزل كما أنت، وعليك أن تفهم حاجياتهم حتى لو لم تكنْ توافق عليها، وتتفهم مدى قدرتهم على التحمُّل، وقد لا يكون الجميع في القدرة النفسيّة على تحمُّل الاعتزال سواءً ولفترةٍ طويلة. كما كشفت أهمِّية العاملين في البيت من جنسياتٍ مختلفة، فهم يعانون معك كما تعاني، وتكتشف أيضاً كَمْ هي الإنسانيّة متماثلة، فهم أيضاً قلقون، أوّلاً على صحَّتهم، وثانياً على أقرباء وأحباء لهم في بلدانهم الأصلية.

الأسئلة الصعبة التي يحار المرء في الإجابة عنها هي: إلى أي مدى سوف يبقى الناس في منازلهم؟ أمّا السؤال الآخر المُهمّ جدّاً في نظري فهو: هل سوف نتعلَّم من أحداث هذه الجائحة؟ في تقديري أن الإجابة عن السؤال الثاني هي في الغالب: لا... لأن النوع الإنسانيّ يتمتّع بضعفِ الذاكرة!!! وإلّا لكُنا تعلَّمنا الكثير من التاريخ!! ■ **محمد الرميحي**

تصاريف الزمن الماكرة وفلسفة المصادفة

الواقع الذي سيطر فيه خلل المعايير، دفعني للقول أنه من المستحيل على أمثالي السفر إلى أوروبا. فقد كان شعار السلسلة المضادة، والتي صكّ مبرراتها النظرية محمد حسنين هيكل، في كتابه الإشكالي الشهير (أزمة المثقفين)1، هو الاعتماد على أهل الثقة بدلًا من أهل الخبرة؛ الأمر الذي نجم عنه العصف الممنهج بأهل الخبرة، وتهميشهم أو الحط من قيمتهم، وحتى التنكيل بهم. وقد تطورت آليات تلك السلسلة المضادة، وهي تكرس نفسها، كقاعدة فاسدة، بعدما كانت استثناءً، ما أدّى على مدى أكثر من نصف قرن، إلى ما نحن فيه من تدهور وهوان.



صبري حافظ

منذ أن ألمّت جائحة (كرونا) الراهنة بالعالم، وبدأ تأثيرها يمتد إلى حياة الأفراد المحيطين بي، و إلى حياتي اليومية، شخصيًّا، بصورة غيَّرت إيقاعها ومساراتها تغييرًا جذريًّا، وأنا أفكر في تصاريف الزمن الماكرة، وقدرته على فرض منطقه وتغيراته علينا، حتى لو بصورة مؤقتة، وكيف تلتقي هذه التصاريف، أحيانًا، مع رغبات الأشخاص وتتعارض معها في أحيان أخرى. ولأنني لا أريد أن أنضم إلى جوقة المنظرين من رؤوسهم - فقد دفعت الجائحة كل من هبَّ ودبَّ للإدلاء بدلوه فيها. واتخذ البعض سمت علماء الفيروسات، دون أدنى معرفة بطبيعتها أو خصائصها؛ أو خبراء الطب الوقائي منه أو العلاجي؛ أو حتى علماء المستقبليات والتنبؤ بما سينتاب العالم من تغيرات بنيوية، لا وفق الإحصائيات والمعطيات العلمية الدقيقة؛ إنما بما هو أقرب إلى النظر في بلورات المستقبل الخرافية.. أقول: لأنني لا أريد الانضمام إلى تلك الجوقة المتنامية، فقد آثرت الاهتمام بموقع ما يدور في الزمن، وبتأمل قوانين المصادفات الماكرة وعلاقتها بما نحن فيه. ما دلالة حدوث هذه الجائحة في هذه اللحظة من تاريخ البشرية؟ أهي مجرد مصادفة أن تتكشف عمّا أسفرت عنه من عالم مختل؟ خاصة وأنني أنهيت ذكرياتي الشخصية عن طه حسين، في العدد الماضي، بالحديث عن بعض فعل تلك المصادفات الماكرة في حياتي الشخصية.
فما إن حان الموعد السنوي التالي، في خريف عام 1973، لانعقاد الجلسة السنوية في بيت طه حسين (رامتان)، وعملت سكرتيرًا لها لثلاث سنوات، حتى كنت في بريطانيا، وطلبت مني جامعة أكسفورد - التي كان لها الفضل في سفري إليها - الحديث عن طه حسين عقب وفاته في 28 أكتوبر، 1973. وقد أنهيت حديث ذكرياتي عن طه حسين بآخر كلماته لي: «وفقك الله، يا بُني!» قائلًا: «ويبدو أن الله استجاب لدعوته لي، رغم استحالة السفر إلى أوروبا لأمثالي في ذلك الوقت»، وهو أمر فيه شيء من الاستخفاف بفعل المصادفة التي دفعني تأمل دلالاتها، مع جائحة «كورونا» الراهنة، إلى العودة لكتاب محمود أمين العالم المهم عن (فلسفة المصادفة). فما أرجعته إلى المصادفة السعيدة، أو إلى استجابة الله لدعوة طه حسين لي، يدفعني، بعد قراءة بحث العالم المهم عن (فلسفة المصادفة)، إلى إعادة النظر فيما أنهيت به ذكرياتي عن طه حسين، قبل التفكير في دلالات وقوع جائحة «كرونا» على عالمنا في تلك اللحظة الراهنة، لأن التجربة الشخصية قد تكون أفضل مدخل لتناول أي قضية عامة.
تكشف لي قراءة بحث محمود أمين العالم عن (فلسفة المصادفة)، عن أمرين بالغَي الدلالة: أولهما: كيف كان مستوى البحث الجامعي في الإنسانيات في مصر في بداية خمسينيات القرن الماضي. لأن الكتاب - كما يخبرنا - هو رسالته التي تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة، عام 1954، وقد كان مدرسًا بها قبل أن يفصله نظام العسكر من وظيفته الجامعية فيها؛



القاهرة (1950) ▲

لأن أي مراجعة لقائمة الكتب والمقالات التي استخدمها البحث، والتي تجاوز عدد المراجع الإنجليزية والمراجع الفرنسية فيها مئة مرجع، وهي مراجع تكشف قراءة الرسالة، بعناية، عن أن الباحث قد قرأها باستيعاب وتمحيص، واشتبك مع ما ورد فيها بالحوار العلمي قبولًا أو رفضًا، وردَّ ما ورد فيها لأصوله، في كثير من الأحيان. وهو أمر لا يكشف عن مقدرة الباحث، فحسب، ولكنه ينبئنا عن أن مستوى الجامعة المصرية العلمي، وقتها، يضاهي ما لمسته في أكبر جامعات العالم بعد أن أمضيت عمرًا في التدريس فيها. كما أن أي متابع مُخلِص لما يدور في الجامعات المصرية، اليوم، لا يمكنه أن يحلم بأن يجد ربع عدد هذه المراجع في رسالة للدكتوراه؛ لأن جلّ الحاصلين على درجة الدكتوراه من الجامعات المصرية لا يقرأون بأي لغة أجنبية، وكثيرين منهم لا يحسنون كتابة لغتهم العربية، ناهيك عن القراءة بطلاقة، بلغتَين، كما هو الحال في رسالة محمود العالم تلك.

والواقع أن قراءة الكتاب نفسه تكشف لنا عن جهد علمي وبحثي من طراز رفيع، يتتبع فيه الباحث موضوعه في تاريخ الفكر والفلسفة، بشمول ودقة، ثم في تاريخ الرياضيات والعلوم الطبيعية، بدأب معرفي لا مماراة فيه. وهو الأمر الذي يعدّ شهادة له، وهو ليس في حاجة لأي شهادة، وشهادة للجامعة التي درس فيها في الوقت نفسه - وهي أشدُّ ما تكون حاجةً لهذه الشهادة كي تدفع عن نفسها، ولو بماضيها، عار التردي البحثي والانهيار الأخلاقي معًا. فهذا الكتاب خير دليل على كيف كان الحال بجامعة القاهرة، حينما وفد العسكر لحكم مصر، لمن يعرف ما هو حالها - الآن - على جميع المستويات العلمية، والبحثية. ولو كان الأمر لا يزال بيد طه حسين وأمثال طه حسين، في الجامعة المصرية، لبعثوا بمحمود أمين العالم إلى أوروبا، يتعمق في دراسة الفلسفة فيها، ثم يعود لينهض بدوره في رفع مستوى الجامعة المصرية أدائيًّا وبحثيًّا، بدلًا من طرده من الجامعة، ثم الزجّ به في المعتقلات السياسية، لسنوات.

أما الأمر الثاني فهو أن هذا الكتاب المهم يصحب قارئه في رحلة معرفية من الحيرة، إلى مشارف اليقين الفكري والعلمي بالجدل الهيجيلي، عاشها الكاتب نفسه للخروج من التخبط بين الظلال الميتافيزيقية في قلب الفكر الفلسفي والعلوم الفيزيائية، إلى آفاق الوضوح العلمي بتعقيدات الرياضيات والفيزياء الحديثة. فقد كان يتحرك، في بداية بحثه، بإرادة نيتشه، ويتلمس طريقه بحدس بيرجسون، وطفرته الحيّة، ويرافقه لحن إليوت الجنائزي المفضل. وكانت تناوشه، طوال رحلته تلك، ظلال ميتافيزيقية في قلب الفيزياء الحديثة. ولكن مسيرة البحث المضني عن المعرفة، والمضي قدمًا في شعاب الاستقراء الفلسفي، قادته إلى بَلْورة المدلول الموضوعي للمصادفة، لأنها «تتعلق، من ناحية، بالمنهج الاحتمالي للعلم نفسه، ثم تتعلق، من ناحية أخرى، بظواهره وقوانينه مثل مبدأ عدم التحديد، وموجة الاحتمال، والمظهر التكميلي في الفيزياء»، ويقصد - هنا - المنهج الجدلي. (ص 15)

ولو أعدت تأمل ما دعوته بالمصادفة على وقع أحد التعريفات المتعددة لها، والتي ترد في صلب هذا البحث، وهي أنها «التقاء غير متوقع بين سلسلتين مستقلتين من الظواهر يولد حادثًا قد يبدو وكأنه مصادفة عشوائية»، لتكشف لي أن ما طرحه عليَّ طه حسين من أنهم كانوا يحرصون على إرسال النابهين من الخريجين في بعثات إلى أوروبا، هي تلك السلسلة التي تحققت، بسفري العجيب إلى أوروبا، وهي التي

رسخت - أيضًا - نمطًا من التوقعات السليمة، بأن من يحرص على المعرفة، ويتفوق في تحصيلها ينفتح أمامه سبيل الحصول عليها حتى أعلى الدرجات، بصرف النظر عن إمكاناته المادية، وهو المنطق الصحي السليم الذي ترتقي به الأمم. برغم أن الواقع نفسه، بعد بداية حكم العسكر في مصر، عام 1952، وانفرادهم بالسلطة المطلقة فيها بعد أحداث 1954 التي عصفت بأي أمل في العودة إلى التبادل الديموقراطي الهش للسلطة، الذي أنجزه جيل طه حسين فيها، قد رسَّخ لسلسلة أخرى كانت هي التي سادت وقت حديثي الأخير معه.

وكانت سيادة تلك السلسلة في الواقع الذي سيطر فيه خلل المعايير، هي التي دفعتني للقول بأن من المستحيل على أمثالي السفر إلى أوروبا. فقد كان شعار تلك السلسلة المضادة، والذي صك مبرراتها النظرية محمد حسنين هيكل في كتابه الإشكالي الشهير، (أزمة المثقفين)2، هو الاعتماد على أهل الثقة بدلًا من أهل الخبرة؛ الأمر الذي نجم عنه العصف الممنهج بأهل الخبرة، وتهميشهم أو الحطّ من قيمتهم، وحتى التنكيل بهم. وقد تطورت آليات تلك السلسلة المضادة، وهي تكرس نفسها كقاعدة فاسدة بعدما كانت استثناءً؛ مما أدى، على مد أكثر من نصف قرن، إلى ما نحن فيه من تدهور وهوان.

فبعد مرحلة الاعتماد على العسكر في الكثير من المهام والمناصب غير المؤهلين لها، وخاصة في العقد الأول من حكمه، كي يتم للنظام الجديد التحكم الكامل في الواقع؛ أخذ النظام الاستبدادي في تخليق أجيال متتالية من أهل الثقة، تتخذ التفاني في الولاء سبيلًا للصعود حينما تعوزها الموهبة أو المعرفة. وكان من أيسر سبل اكتساب ثقة السلطة في كثير من المواقع، وخاصة في مؤسسات توليد الفكر والرأي العقلي المستقل، أي الجامعات، هي أن يصبح «المثقف» بين قوسين، عينًا للأمن على من ينتقدون النظام، وخصوصًا على من يعتصمون بالقيم الأخلاقية، ويحرصون بالمعرفة والموهبة على استقلال الرأي، والاعتصام بنزاهة القصد، ونقد قصور أهل الثقة في القيام بما ليسوا أهلًا له.

وحينما أعاود النظر الآن، في حديث الذكريات هذا، في تلك المصادفة التي نتج عنها سفري إلى أوروبا، أجد أنها بنت تلك السلسلة العقلانية النزيهة التي كرسها طه حسين وجيله في الواقع المصري؛ والتي كان السفر فيها إلى أوروبا لتحصيل العلم نتيجة منطقية للتفوق المعرفي. بل إن قيم تلك السلسلة، نفسها، هي التي دفعت شابًا مثلي إلى الحلم بالسفر إلى أوروبا، وتتبع خطى أعلام ثقافتنا فيها. مع أن حكم العسكر الجديد كان قد استأصل تلك السلسلة، كلية، من الواقع، وجعل السفر لمواصلة الدراسة في الخارج - وكانت وقتها قاصرة على منح من بلدان الكتلة الاشتراكية - مقتصرًا على أهل الثقة، وعيون النظام الأمني.

وما يربط هذه «المصادفة» بتلك السلسلة النزيهة، هي أن الفاعل الأساسي فيها، وهو الدكتور محمد مصطفى بدوي، كان، بحق، من تلاميذ مشروع طه حسين الفذ في جامعة الإسكندرية، ومن خريجي دفعتها الأولى التي بعث طه حسين بأوائلها، في جميع التخصصات، إلى أوروبا لمواصلة دراستهم فيها.3 وكان قد ترك مصر عام 1962، وهو العام الذي أكملت فيه دراستي العليا، وبدأت النشر في المنابر العربية والمنابر المصرية، واستقر في بريطانيا، وعمل على تأسيس دراسة الأدب الحديث في جامعة أكسفورد. وقد قادته متابعته لموضوعه إلى قراءة بعض ما نشرته في لبنان ومصر، والاستشهاد به في بعض أبحاثه المنشورة بالإنجليزية، وإلى الاهتمام، بشكل خاص، بأول بيبليوجرافيا شاملة للرواية المصرية، كنت قد نشرتها في مجلة (الكتاب العربي) عام 1969، وكنت أنا - أيضًا - قد سمعت عنه، وقرأت، بل درست ترجمته المهمة لكتاب (مبادئ النقد الأدبي) الشهير لريتشاردز، والذي أصبح ركنًا أساسيًا في صرح مدرسة النقد الجديد الأمريكية.

وكان قد أرسل أوائل عام 1972 تلميذًا له، يعدّ رسالة للدكتوراه عن الرواية المصرية في جامعة أوكسفورد، إلى مصر، وطلب منه أن يبحث عني، ويشرح لي موضوعه كي أحدد له الروايات التي يجب عليه دراستها في هذا الموضوع، وأن يحصل على كل هذه الروايات من القاهرة، ويعود بها ليكمل دراسته، وقد أرسل تلميذه ذاك إلى زميله وصديقه القديم في جامعة الإسكندرية، إدوار الخراط، كي يساعده في الوصول إليّ. وما إن وصل هذا التلميذ إلى القاهرة حتى أرسله إدوار الخراط لي، فأرشدته إلى كل الروايات التي عليه قراءتها لدراسته تلك، كما صحبته إلى أماكن بيع الكتب القديمة في القاهرة، وقتها، للحصول على كل تلك الروايات، وانتهت علاقتي به بعد حصوله على ما أراد.

وتشاء الصدف - وقد أخبرنا محمود العالم أن لها منطقها الموضوعي- أن أمرَّ بعدها، ذات مساء، بإدوار الخراط في بيته، فيخبرني بأنه يكتب رسالة إلى صديقه محمد مصطفى بدوي، سيأخذها له هذا الطالب الذي ساعدته، والذي سيعود إلى بريطانيا بعد يومين، ويسألني: هل تريد منه شيئًا؟ فقلت له: إنني لا أعرفه إلا قراءةً، فكيف أريد منه شيئًا!؟ كل ما أريده من بريطانيا هو أن أسافر أنا إليها، فقال إدوار: إذن، سأخبره بذلك. وكانت تلك السطور القليلة التي كتبها إدوار الخراط في رسالته تلك لصديقه، هي التي قادتني إلى بريطانيا في غضون عام واحد من كتابتها.

وما جعل لهذه الواقعة دلالة موضوعية أعمق، تؤكد خلاصات (فلسفة المصادفة)، هو أنها جاءت كَردّ على غبن فادح ألمّ بي، وقتها؛ فقد كنت قد أكملت دبلوم الدراسات العليا الجديد في النقد والأدب المسرحي بأكاديمية الفنون «المعهد العالي للفنون المسرحية»، وجاء ترتيبي الأول على الدفعة الأولى لهذا النظام الجديد. وأعلنوا عن بعثة، أو - بالأحرى - منحة لدراسة الأدب المسرحي في الاتحاد السوفييتي وقتها، فتقدمت لها، وتقدم لها معي الأول على أحدث دفعة للبكالوريوس من المعهد نفسه، ولكني لم أفز بتلك المنحة، ولا فاز بها الأول على دفعة البكالوريوس، أيضًا، إنّما أُرسل فيها من كان ترتيبه الثاني على دفعة البكالوريوس، ولم يكن قد أكمل، بعد، دبلوم الدراسات العليا في نظام الدراسات العليا الجديد بالأكاديمية؛ لأنه كان من أهل الثقة، بالمعنى الذي توطد لأهل الثقة الجدد.

هوامش:

1 - لأن مؤلفه حرص على أن يمنع إعادة طبعه، رغم حرصه على إعادة طبع كل مؤلفاته بانتظام شديد. لأن نشر هذا الكتاب عام 1961، أولًا على شكل مقالات في (الأهرام) وقبل أن يظهر ككتاب، أثار الكثير من الجدل والنقاش؛. ليس فقط لأنه كتب موقف الدولة الناصرية من المثقفين ورغبتها في احتوائهم، وعدم ثقتها فيمن لا ينضوون تحت سلطتها منهم بطريقة فجّة إلى حد ما، ولكن أيضًا لأن الشريحة الكبيرة من المثقفين الذين تناولهم الكتاب، أي مثقفي اليسار خاصة، كانوا في المعتقلات الناصرية وقتها. وكانت ثمة رغبة من النظام في أن يتخلوا عن أجنداتهم الثقافية أو السياسية المستقلة وأن ينخرطوا كُلّيّةً في مشروع النظام. ولأن الكتاب وثيقة دامغة، تكشف عن عداء النظام العسكري، حتى في أفضل مراحله وطنية، وهي مرحلة عبدالناصر، للحرية وللمثقفين بشكل عام، فقد أصرّ محمد حسنين هيكل، فيما بعد، على ألا يعيد طبعه.

2 - لأن مؤلفه حرص على أن يمنع إعادة طبعه برغم حرصه على إعادة طبع كل مؤلفاته بانتظام شديد. لأن نشر هذا الكتاب عام 1961، أولا على شكل مقالات في (الأهرام) وقبل أن يظهر ككتاب، أثار الكثير من الجدل والنقاش؛. ليس فقط لأنه كتب موقف الدولة الناصرية من المثقفين ورغبتها في احتوائهم، وعدم ثقتها فيمن لا ينضوون تحت سلطتها منهم بطريقة فجّة إلى حد ما، ولكن أيضا لأن الشريحة الكبيرة من المثقفين الذين تناولهم الكتاب، أي مثقفي اليسار خاصة، كانوا في المعتقلات الناصرية وقتها. وكانت ثمة رغبة من النظام في أن يتخلوا عن أجنداتهم الثقافية أو السياسية المستقلة وأن ينخرطوا كلية في مشروع النظام. ولأن الكتاب وثيقة دامغة تكشف عن عداء النظام العسكري، حتى في أفضل مراحله وطنية وهي مرحلة عبدالناصر، للحرية وللمثقفين بشكل عام، فقد اصرّ محمد حسنين هيكل فيما بعد على ألا يعيد طبعه.

3 - كتبتُ في غير هذا المكان من قبل عن دور طه حسين اللامع في تأسيس جامعة الإسكندرية، وإدارته لها في سنواتها الأولى، وكان من بين أوائل دفعتها الأولى التي تخرجت، وطه حسين مديرًا لها، ومصطفى صفوان وسامي علي في علم النفس، وأصبح لكل منهم باع طويل فيه في فرنسا، وعبد الحميد صبرة في تاريخ العلوم عند العرب، والذي أصبح أستاذًا لهذا الموضوع في جامعة هارفارد، ومصطفى بدوي، نفسه، الذي أصبح أستاذًا للأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية، ثمّ الأدب العربي الحديث في جامعة أوكسفورد.


Jess Rodrigues (Espagne) shutterstock

كي لا نصدِّق

أنّ المُستقبل وراءنا

لم يدّخر المهدي المنجرة جهدًا في دعوة العرب نُخبًا وشُعوبًا وحُكّامًا إلى إيلاء الدراسات المُستقبليّة ما تستحقّ من اهتمامٍ باعتبارها مسألة حياة أو موت، فلا بقاء في نظره إلّا لمَنْ ينظر إلى أبعد من أنفه، وإلى أبعد من جيله، وإلى أبعد من عهدته النيابيّة أو الرئاسيّة.



آدم فتحي

يُشير زيغمونت بومان عَالِمُ الاجتماع الإنجليزيّ ذو الأصول البولنديّة في كتابه «ريتروتوبيا» الصادر سنة 2018، إلى أنّ «المُستقبل» المحلوم به لم يعد جذّابًا، بل أصبح أفقًا مُخيفًا نتيجةَ التقدُّم التكنولوجيّ المُتوحّش الذي يهدِّد ديمومة العمل البشريّ، ونتيجةَ التنافُس المتصاعد بين الجميع حدَّ إنتاج الليبراليّة المُتوحّشة، ونتيجةَ تَراجُع الديموقراطيّات وفشل الدولة الاجتماعيّة.

مفكِّرون كثرٌ يشاركون بومان نظرته التشاؤميّة، وكأنّ الحاضرَ الكونيَّ لم يعد سوى شاهدٍ على انهيار شامل يغطّي جميع الوجوه. انهيار صدَّ الفرد عن النظر إلى المُستقبل باعتباره فضاءً مفتوحًا أمام الأمل، ورجّح لديه أنّ المُستقبل لن يكون سوى مرحلة انهيار أشمل وتدهور أكبر. من ثمَّ حلَّ الحنين إلى الأمس محلّ الحلم بالغد وكأنْ ليس في الإمكان أفضل ممّا كان.

يُطلق بومان على هذه الحالة اسم «زمن العودات الكبرى» التي تجعل اليوطوبيا تكفّ عن التحرُّك في اتّجاه الأمام لتصبح نكوصًا وانكفاءً في نوعٍ من المديح العقيم للحلول التي اقترحها علينا الماضي. مؤكّدًا أنّ تشخيصه هذا دعوةٌ إلى اليقظة والعمل، وليس مرثية يائسة. فالحلُّ بالنسبة إليه موجود، ويتمثّل في أن ننظر إلى المُستقبل وأن نبحث في المُستقبل عن حلولٍ لمآزقنا، عاملين بدعوة غرامشي إلى ضرورة الجمع بين «تشاؤم الذّكاء وتفاؤل الإرادة».

في مثل هذا السياق أفتقِدُ المهدي المنجرة، وأنظرُ إلى نهجه فأراه في أمسّ الحاجةِ إليه، اقتداءً ونقدًا وتطويرًا. وإنّي لَأُمعِنُ النظرَ فيما حَظِيَ به فكرُ الرجل منذ رحيله سنة 2014 فأراه دون المطلوب بكثير. وقد يكون لمرضِ جانبٍ كبيرٍ من الثقافة العربيّة بماضيها، بعض المسؤوليّة عن ذلك. إذ كيف لثقافةٍ لا تكفّ عن الإقامة في ماضيها، ولا تكفّ عن البحث عن خلاصها فيه، أن تنتبه بما يكفي إلى عَالِمٍ من عُلَماء المُستقبليّات؟!

لا أدّعي في هذه المُداخلة المُوجزة الحلول محلّ أهل الاختصاص، فأقصى ما أهدف إليه هنا لفت الانتباه، وتوجيه تحيّة «رمزيّة» لمُفكّرٍ من أولئك الذين أثبتوا أنّ العلم والشعر يلتقيان في مجالاتٍ كثيرة، على رأسها مجال المُستقبليّات. وهو مجال لدراساتٍ لا تُعادِي أحلام الشعراء بقدر ما تستنير بها، ولا تُخاصم الماضي بقدر ما تستفيد منه. لذلك ما انفكَّ المهدي المنجرة يدعو إلى دراسة التاريخ مؤكِّدًا أنّه كلّما اهتمّ بالدراسات المُستقبليّة «ازداد شعورًا بالحاجة إلى ترسيخ رؤيته على أُسُسٍ تاريخيّة صلبة».

أذكر هنا ذلك الحوار الذي أداره أفلاطون في «فيدروس»، بين الفرعون ثاموس وهرمس أو تحوت الذي وقف أمام الفرعون يعرض عليه اختراعًا سيغيّر مستقبل البشريّة، هو الكتابة، فخيَّب الفرعونُ ظنّه، مشيرًا إلى أنّ الذاكرة موهبة عظيمة لابدّ من تعهّدها بالممارسة المستمرّة، وأنّ اختراعًا كهذا قد يجعل البشر يعتمدون على «أداة خارجيّة» فيكفّون عن تنمية تلك الموهبة «داخلهم».

علّق أمبرتو إيكو على هذا الحوار في محاضرته بمكتبة الإسكندريّة بتاريخ 1 نوفمبر/تشرين الثاني 2003، مؤكِّدًا أنّ التاريخ أثبت تهافُت فكرة ثاموس، فالكتابة لم تقتل الذاكرة، بل منحتها مزيدًا من أسباب النموّ... ولعلّه كان يستطيع أن يقول أيضًا، إنّ ثاموس كان «يتذكّر المُستقبل»، لأنّه كان مفتقرًا إلى كلّ ما مدَّنا به علم المُستقبليّات من أدوات تحليل ومناهج تفكير...

من هذا المنطلق أنظر إلى ضرورة الانتباه إلى ريادة مفكّرٍ مثل المهدي المنجرة، لمع نجمه في مجال البحث

الاقتصاديّ والاجتماعيّ والحضاريّ، وتحديدًا في مجال الدراسات المُستقبليّة، وأصبح ذا صيتٍ عالميّ غير مسبوق، وترك العديد من المُؤلَّفات القيّمة التي تحتاج إلى محاورةٍ حقيقيّة، مثل «من المهد إلى اللحد» و«الحرب الحضاريّة الأولى» و«الإهانة في عهد الميغا أمبرياليّة». في كتابٍ ضمَّ مجموعةً من المحاضرات بعنوان «قيمة القيم» أشار إلى أولئك الذين ما انفكّوا يعتبرون الدراسات المُستقبليّة طوباويّات غير علميّة، مؤكّدًا أنّها رؤية للمستقبل لا غِنًى عنها لأيّ إستراتيجيّة أو سياسة تنمويّة. كما وضَّحَ الفرق بين التخطيط والمُستقبليّات، مُلِحًّا على أنّ التخطيط ضروريّ ومُهمّ وهو يقوم على «تحليل المعطيات بمقاييس وخيارات تسمح بإسقاطات ميكانيكيّة شيئًا ما»، أمّا المعيار المُستقبليّ فإنّ «إسقاطاته ليست خطيّة، لأنّها تأخذ بعين الاعتبار التغيُّرات النوعيّة والطفرات المُهمّة».

لم يدّخر المهدي المنجرة جهدًا في دعوة العرب نُخبًا وشُعوبًا وحُكّامًا إلى إيلاء الدراسات المُستقبليّة ما تستحقّ من اهتمام باعتبارها مسألة حياة أو موت، فلا بقاء في نظره إلّا لمَنْ ينظر إلى أبعد من أنفه، وإلى أبعد من جيله، وإلى أبعد من عهدته النيابيّة أو الرئاسيّة. ما فائدة مخطّطات التنمية «إذا لم تتجاوز المدى المنظور» ولم تضع في حسابها تغيُّر الظروف الموضوعيّة والذاتيّة؟ ما فائدة خطط إصلاح التعليم إذا كان الوزراء الداعون إليها لا يهتمّون إلّا «بما يستطيعون جني ثماره خلال فترة اضطلاعهم بالمسؤوليّة»؟

يتطلَّب إصلاح التعليم، في نظر المنجرة «الاهتمام أساسًا بعقليّة الذين سيطبّقونه»، لأنّ الأشخاص الذين سيدرّسون حوالي عام 2020 هم تلاميذ المدارس عام 2000، فكيف يُصلحون خطأً تربّوا عليه؟! ويضيف قائلاً: «إذا كانت الدراسات المُستقبليّة تفترض توقُّع الخطأ فلأنّها تبحث عن المرغوب فيه ولا تقتصر على الممكن».

سنة 1989 شارك المهدي المنجرة في ندوة تناولت الثورة الفرنسيّة، وقدَّم ورقةً مُدهشة تكاد تتوهّج بما شهدته البلاد العربيّة بداية من سنة 2010 و2011، إلى درجة استشراف الشعارين الأساسيّين اللذين ضجّت بهما الشوارع: الحرّيّة والكرامة. في تلك الورقة أشار المنجرة إلى أنّ «الإشكاليّات التي عرفها مجتمع فرنسا سنة 1789 أصبحت كونيّة»، وأنّ الثوّار ما كانوا لينجحوا في شيء وقتئذ لولا قدرتهم على إبداع منهج وأسلوب وأدوات إجرائيّة ووسائل قادرة على الخروج بهم من تلك الإشكاليّات.

المشكل الحقيقيّ لمستقبل البشريّة وبقائها، كما جاء في تلك الورقة، هو أن نعرف إنْ كنّا قادرين على الإبداع في التمسّك بالكرامة الإنسانيّة، بما يكفي للوصول إلى الثورة دون دفع الثمن في شكل أرواحٍ بشريّة... نتمعَّن في مرحلتنا الراهنة، فنشعر برشاقة هذه الفكرة، فكرة الإبداع. إذ بالإبداع وحده استطاعت الجماهير أن تحوِّل الأدوات التكنولوجيّة الحديثة إلى ثقافة، وأن تبتكر قيادة جماعيّة لحركتها، وأن تقتصد في الدم. لكن هل تواصل هذا الإبداع؟ هل احتكم «راكِبُو الموجة» إلى قوانين جديدة؟ هل غيّروا الخيارات؟ هل استنبطوا ميكانيزمات مُختلفة؟ أم أعادوا إنتاج نفس القوانين والخيارات والميكانيزمات والمناهج؟

بعبارةٍ أخرى: هل أحسنَ «أبناءُ التكنولوجيا الرَّقميّة» اختيار «ممثّليهم»، وهل عبّروا عن ذهنيّة مختلفة تستطيع التأقلم مع فائض الحرّيّة وفائض المطلبيّة الراهنين، أم أنّهم سرعان ما استسهلوا إعادة إنتاج جوهر المنظومة التي ادّعوا مواجهتها؟

سؤالٌ يعود بنا إلى سؤال المنجرة: «هل في وسعنا دون تشاؤم ملاحظةُ الخطر الذي يتهدَّد المجتمعات المُتقدِّمة، حيثُ باتت الحرّيّة تُمارَسُ لا ككرامةٍ سامية، بل كرفاهية»؟ تشاؤمٌ يشملُ الدول «المُتقدِّمة»، فما بالك بالأخرى؟، حيثُ يُقصِي التكتيكُ الإستراتيجيا ويبدو التفكيرُ بعيدُ المدى في نظر البعض «بلا فائدة إجرائيّة على المستوى السياسيّ» مادام يتجاوز «عهدتهم السياسيّة».

وعلى الرغم من ذلك يظلّ الأفق مُشرَعًا أمام ذوي الإرادة. ولعلّنا نلتقي فيه بمفكِّرين ومبدعين، عرفوا مثل المنجرة كيف يجيئون من المُستقبل، وكيف يرحلون بنا إليه، كي لا نصدِّق أنّ المُستقبل وراءنا.



رفعة الجادرجي

البيان الفلسفيّ للعمارة العربيّة

رحل المهندس المعماريّ العراقيّ رفعة الجادرجي مساء يوم الجمعة 10 أبريل/نيسان 2020 في العاصمة البريطانية لندن، عن عمر ناهز 93 عاماً. ويُعَدُّ الراحل، كمُواطِنَيْه محمد مكية (1914 - 2015) وزها حديد (1950 - 2016)، من أبرز المعماريّين العرب الذين تقاطعوا بمنجزاتهم وأفكارهم مع كبار المعماريِّين العالميّين أمثال: (غاودي Gaudi، لوكوربيزييه Le Corbusier، غروبيوس Gropius)، إذ لم يدخروا جهداً في البحث عن المقوِّمات الإبداعية والتقنية والجماليّة الكفيلة بتهذيب العمارة والمدينَة العربيَّتيْن ومنحهما بعدهما الحديث والمُعاصِر، وفق الصِّلات العضويّة بطبيعة المجتمع وشروطه لإعطاء الحضارَة جسماً صَرْحِيّاً دالاً وخاصاً.

هؤلاء وطاقاتٌ أخرى، ولو بدرجاتٍ مُتبايِنَة، من أمثال حسن فتحي (صاحب كتاب «البناء مع الشعب»)، وعبد الواحد الوكيل، وجعفر طوقان، وعبد السلام فراوي، ورشيد الأندلسي، وعبد الواحد منتصر، وغيرهم قليل، يشكّلون النُّدْرَة، بل نُدْرَة النُّدرة، التي طالما أهملناها، كأفراد ومؤسَّسات، وتركناها في معزل عن اهتمامنا وثقافتنا وفكرنا. بينما هؤلاء الرُّؤْيَويّون يُصِرّون باستمرار على إمدادنا بالمعنى الملموس للأرض التي نقف عليها والحواضر التي نقيم فيها، ويقربوننا من حِسِّنا الوجودي في الفضاء، بينما يُرَوِّضون أبصارنا ويمنحون الهوية المكانية لأجسادنا الفيزيقية في تَنَقّلِها الداخلي كما الخارجي.

حصل الجادرجي على دبلوم الهندسة المعمارية من جامعة «هامرسمث للحرف والفنون» البريطانيّة، وعمل منذ تخرجه في مكتب «الاستشاري العراقي» الذي أسَّسه في 1952 وتابع فيه نشاطه إلى غاية 1978 ليتفرغ للبحث الأكاديمي، ثم دَرَّس كأستاذ زائر بجامعة هارفارد بين 1984 و1992 وبجامعة لندن بين 1982 و1992، حيث حاضر في فلسفة الفنّ والعمارة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. كما أسّس «مركز أبحاث الجادرجي» للبحث في فلسفة ونظريّة العمارة، وذلك إلى سنة 1999 التي أسس خلالها «مؤسسة الجادرجي» بالاشتراك مع نقابة المعماريين في بيروت ورابطة المعماريين.

عُرِفَ الجادرجي بنمطه البِنائي في عشرات المشاريع المعماريّة المُنجَزة، ومن بينها مبنى الاتحاد العام للصناعات، ومبنى نقابة العمال، ومبنى البدالة الرئيسية في السنك، ومبنى البرلمان العراقي. ففي تَبَنّيه المَدّ الحداثي، ظلّ يبحث عن مخارج شكليّة وفضائيّة وتزيينيّة لاستنبات النَّبْر العربيّ الإسلاميّ عبر إيجاد مخارج تكوينيَّة متوازنة تنعكس على الواجهات Les façades بالتوليف المنسجم لتوازي التقويس وتوزيع الظلال، مع التغليف المدروس للجدران الخارجية بالطابوق الطيني العراقي المرسوم بوحدات زخرفيّة من صميم التراث التقليدي. على هذا المنوال الذي يحفر عميقاً في استدراك سبل الإدماج والتناغم بين البُعْدَيْن الحديث والمحلّي، استطاع شحذ أشكالٍ جديدة في التأليف



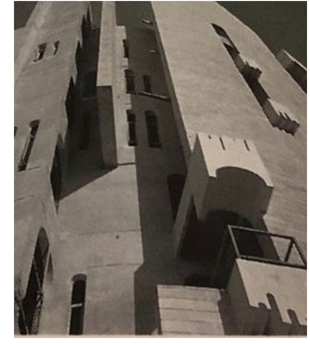
المعماريّ وطرق التشييد التي تخضع لطبيعة البيئة والمجتمع مع تجَنُّب التَّنْميط والعمل على ابتكار تراكيب جماليّة تمس المنظر الخارجي الذي يعكس بدوره توافق العلاقات الفضائيّة في الداخل. هذا المسار المُتصاعد في الإبداعية المعماريّة سيُمَكِّنُه من نَيْل جائزة آغا خان للعمارة عام 1986.

ساهم الجادرجي في إنجازات صرحية خاصّة بالفضاءات العمومية: «نصب الجندي المجهول» الذي تَمَّ انتزاعه من ساحة الفردوس في



1982، كما صمّم قاعدة Socle وواجهَة «نصب الحرّيّة» للفنّان جواد سليم، إذ تُشَكِّل الواجهة - الخلفية للنصب مساحة مسطحة لإدماج 14 وحدة نَحْتِيَّة بارتفاع ثمانية أمتار من المَصْبوبات البرونزية المُنْفَصِلة، تم تثبيتها على طول الخلفية Le fond، وهي الواجهة الإسمنتية المُغَلَّفَة بالمرمر، والمُعَلَّقة على ارتفاع ثمانية أمتار لتجعل النصب بين فراغَيْن، بين الأرضي والسماوي. بدأ إنجاز الصرح في 1959 بساحة التحرير في قلب بغداد، كنتيجة للتجاوب الإيجابي والفَعَّال الذي لاقَتْه «جماعة بغداد للفنّ الحديث» التي تأسّست في 1951 بقيادة الفنّانَيْن جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد، وذلك بعد أن تحَدَّد الرصيد الفنّي للحركة التشكيلية في العراق، حيث «في الحين الذي أرست فيه جماعة من الفنّانين تقاليد التوجُّه إلى مواضيع البيئة المحلّية لتُصَوِّر الأوضاع المألوفة في المدينة والريف، قام فنّانون آخرون بإعطاء هذه البيئة المعنى الحضاري، إذ لم تعد البيئة عندهم كقيمة بصرية جميلة وحسب، بل كتركيب يُعاد بناؤه طبقاً لامتداداته التراثية، والأهمية هنا تكمن في أن الأسلوب الفنّي نفسه، وبعض متطلّباته التقنية ذات صلة، سيُعاد اكتشافها من خلال التراث»[1]. من هذا المنظور نُلامس التعاون المُثْمِر والفَعَّال للجادرجي الذي وجد ضالته في أفكار وأساليب الفنّانين التشكيليين الذين صار ينتمي إليهم بالفعل والقوة.

يعتبر كتاب الجادرجي «شارع طه وهامرسمث: بحث في جدلية العمارة» الذي أصدره في 1985 ثمرة أطروحته التي حرّرها في 1951 ونقّحها في سنة 1958، وباتت تشكل بيانه الفلسفيّ الذي يجمع بين النظريّة والتطبيق في مُجمل إنجازاته المعمارية على الدوام، كما في عديد كتبه التي تبَنَّت غِنى التصوُّرات القائمة على التنظير الفلسفيّ للعمارة بالاستناد إلى طبيعة البيئة التي تمس مختلف الأطروحات المُتَناوَلة: «الأخيضر والقصر البِلَّوري: نشوء النظريّة الجدلية في العمارة، 1991»، «حوار في بنيوية الفنّ والعمارة، 1995»، «دور المعمار في حضارة الإنسان، 2018»، «مقام الجلوس في بيت عارف آغا: دراسة









أنثروبولوجيـة للعلاقـة بين تكوين الهويّة واستعمال مُصَنَّعات الجلـوس، 2001». كمـا صـدر لـه عـن مركـز دراسـات الوحـدة العربيّـة: «فـي سـببية وجدليـة العمـارة، 2006» الفائـز بجائـزة الشـيخ زايـد للكتاب فـي دورة 2008، و«صفـة الجمال في وعي الإنسـان: سوسـيولوجية الإسـتطيقية، 2013» و«دور المعمـار فـي حضـارة الإنسـان، 2018». كمـا أصـدر «صـورة أب: الحيـاة اليوميـة فـي دار السياسـيّ كامـل الجادرجـي، 1985»، ذلـك أن رفعـة الجادرجـي هـو ابـن السياسـيّ والوزيـر الشـهير زمـن الحكـم الملكي كامـل الجادرجي، ويُعدُّ من مؤسّسـي الحزب الوطنـيّ الديموقراطـيّ عـام 1946 بمشـاركة رجـل الاقتصـاد محمـد حديـد والـد المعماريـة زهـا حديـد. فضـلاً عـن كتـاب «جـدار بيـن ظَلْمَتَيْـن، 2003» بالاشـتراك مـع زوجتـه بلقيـس شـرارة، يسـردان فيـه سـيرتهما الذاتيـة الواقِعِيَّـة لمرحلـة الاعتقـال التـي دامـت عشـرين شـهراً.

يُلَخِّـص المعمـاريّ والفنَّـان التشـكيلي رفعـة الجادرجـي رؤيتـه الفلسـفيّة المُنبثقـة مـن تجاربـه الموصولـة بالتجاوب السَّـلِس بيـن المِهَنـيّ والنَّظَـريّ بالقـول: «كان اهتمامـي منصبـاً علـى إيجـاد أسـلوب ملائـم لمعمـار عربـيّ معاصِـر، وكانـت نقطـة الانطـلاق هـي اعتمـاد الحـوار المسـتمر بيـن المعمارييـن والرسـامين والنحاتيـن والمُفكِّريـن العـرب. وكان السـؤال عمّـا إذا كان مـن الضـرورة أن يظـلّ الفـنّ المعمـاريّ عندنـا عرضـة للأفكار الغربيّـة الأوروبيّـة أم أن عليـه أن يتأثر بالبيئة المحلّيـة والتقاليـد الطبيعيّـة والمـواد المُتَوافِـرَة. وبالنسـبة لي فقـد بـدأت أتعلّـم مـن المعمـار التقليـديّ وأحـاول أن أتوصـل إلـى المُواءَمـة مـا بيـن الأشـكال التقليديّـة والحضـور الحتمـي للتكنولوجيـا الحديثـة. كان هدفـي ينحصـر فـي خلـق معمـار ينسـجم مـع الواقـع المكانـي الـذي يُشَـيَّد فيـه، وألّا يسـمح بالتضحيـة بشـيء جوهـري لصالـح الإمكانيـات التكنولوجيـة الحديثـة. وفـي الوقت نفسـه كنت مُهتماً بفهـم وتحليل التفكير القائـم فـي الطرق التقليديّة للسـيطرة الطبيعيّـة»، مضيفاً: «إن اهتمامـي الحالـي ينصب علـى الرغبـة فـي تطويـر أكثـر للنزعـة التجريديّـة فـي الأشـكال التقليديّـة المحلّيـة والقوميّـة وقِيَمِهـا الجماليـة بمعـزل عـن المفهـوم الإنشـائي». ومـن ثمّـة، يؤكّـد علـى العلاقـة الكامِنَـة بين التنظير والممارسـة، مـا جَعَله يحُثُّ



المعمـاريّ علـى جَـدارة تسـخير التنظيـر فـي التصميـم، ذلـك أن رؤيتنـا لأي شـيء إنمـا تحصـل عـن طريـق المعرفـة السـابقة، إذ فـي انعـدام التنظيـر تبطـل العلاقـة التفاعليـة بيـن المتلقـي والمعمـاريّ، وحينهـا تصبـح العمـارة رتيبـةً وسـقيمةً إذا لـم تعتمـد علـى فهـم الزمـان والمـكان والإطـار البيئـيّ والجغرافـيّ، فـي الحيـن الـذي يلـح فيـه علـى كـون الممارسـة هـي فـي حـدِّ ذاتهـا اسـتجابة لتفاعـل بيـن الفكـر والمطلـب الاجتماعـيّ منـذ تكويـن نظريّتـه «جدليـة العمـارة» فـي 1952، باعتبارهـا أسـاس التنظيـم فـي العمـارة. بـروح معاصِـرة، حافـظ رفعـة الجادرجـي علـى إيقـاع الغـوص فـي البحـث والنهـل مـن شـتّى المعـارف والعلـوم الإنسـانيّة التـي تخـدم المعمـار علـى أكثـر مـن صعيـدٍ فكـريّ وإجرائـيّ دون إغفـال اسـتغوار صـور الوجـدان ومدارجـه، واضعـاً أمامـه أسـئلةً دقيقـة طالمـا واظـب علـى إيجـاد أجوبـةٍ صريحـة لهـا دون كلـل. ■ **بنيونس عميروش**

هامش:

1 - سـهيل سـامي نـادر، «شـاكر آل سـعيد: البحـث عـن أثـر داخـل الثقافـة»، فنـون عربيّـة، دار واسـط للنشـر، المملكـة المتحـدة، لنـدن، ع7، المجلـد الثانـي، السـنة الثانيـة، 1982، ص 67.

جورجيو دي كيريكو

شاعريّة الخواء

قبل ما يربو على مئةِ عام، كانت لوحات الفنّان الإيطالي جورجيو دي كيريكو (1888 - 1978)، تستدعي اللامرئي في الميادين الخاوية، وهو الأسلوب الذي جعله مُتربِّعاً على «الرسم الميتافيزيقي».. المُصطلح الذي سكّه الشاعر أبولينير، حينما أراد توصيف لوحات كيريكو وإشارتها إلى ما هو أبعد من الظاهر العياني للمُرتسمات المُتجليّة فوق قماش الرسم.

تُشير السيرة الذاتية لكيريكو، وإقامته وتنقُّلاته بين اليونان التي وُلِدَ فيها، وإيطاليا وألمانيا وفرنسا، إلى أن مرجعيّاته الفنيّة متواشجةٌ مع جماليّات الكلاسيكيّة الإغريقيّة والرومانيّة، والنهضة الإيطاليّة، (خاصّة رسوم جوتّو)؛ فضلاً عن تيار الرمزيّة، تحديداً رمزيّة آرنولد بوخلين، وأوديلون ريدون. أمّا تكوينه المعرفيّ فيُشير- بلا لبس- إلى فلسفة شوبنهور ونيتشه؛ وأفكار فرويد حول تفسير الأحلام؛ ولا يمكن التغاضي هنا عن الإشارة إلى أهمِّيّة مراقبة كيريكو سيرَ الجدلِ الجماليّ الذي خاضته الطليعة التاريخيّة في باريس، قبل أن يجد صياغته الفنِّيّة في الدادائيّة فالسورياليّة خلال عقد العشرينيات.

لكلّ ذلك يمكن القول إن فنّه يقع في البرزخ التاريخيّ الذي يلي الرمزيّة ويسبق السورياليّة. وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى الفاعليّة التي مارسها في الحركة السورياليّة، حتى أنه يعتبر الأب الروحيّ لها بالنسبة للكثيرين؛ بل ويمكن القول إنّ رسومه الميتافيزيقيّة، أو بعض عناصرها التصويريّة، أفضَت إلى أن تكون جزءاً أيقونيّاً من الذاكرة الجمعيّة في تاريخ الفنّ، بالرغم من التغافُل عن ذكر صاحبها. يكفي استعادة ذهول أندريه بريتون بلوحاته، وأثره على رسّامين من مقام ماكس إرنست، ودالي، وماغريت، وبول ديلفو واستفادة مصوِّرين فوتوغرافيّين منه، مثل مان راي، وهانس بالمر؛ كما يكفي استرجاع دوره في رؤية العديد من المُخرجين



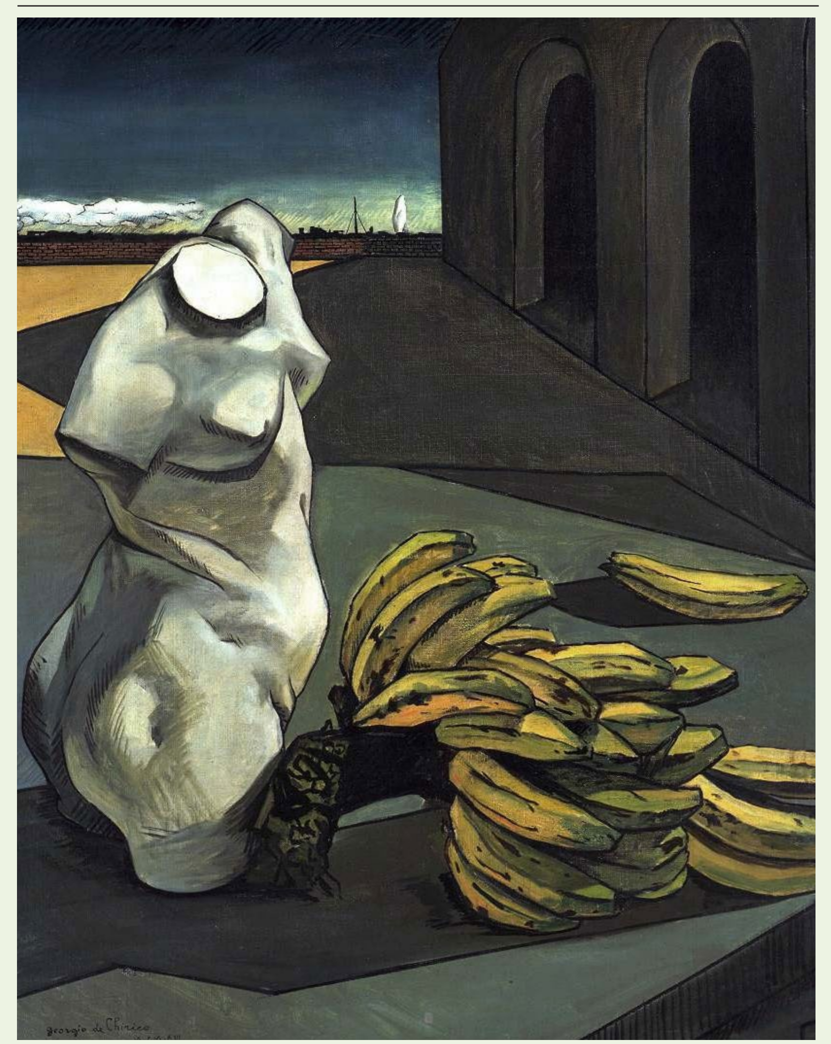
▼ ساحة (1913)


ساحة (1914) ▲


غزوة الفيلسوف (1914) ▲

المسرحيين والسينمائيين كأنطونيوني؛ وما لعبت لوحته من تأثير في تصميم أغلفة المطبوعات؛ حتى إن مؤثراته وصلت إلى قصائد بعض الشعراء، مثل سيلفيا بلاث.

من جانبٍ آخر، لابد من القول إن التصوير الميتافيزيقيّ لدى كيريكو لا يُعاصر المُستقبليّة الإيطاليّة فقط، بل ويشكّل طِباقاً مضاداً لها؛ ذلك أن المُستقبليّة رفضت كلّ المُنجز الفنّيّ حتى مرحلتها، وأَعْلَت من شأنِ القطيعة الجماليّة، وقولِ الآلة المُنتصرة، ويقين التقدُّم التكنولوجيّ، وعجلات الزمن السريع شكلاً ومضموناً. في حين أن رسوم كيريكو تنسل من المخيِّلة متمهلةً، لا تقطع مع ما قبلها ولا ما سيأتي بعدها، بل تعمل على إحياء الماضي الإغريقيّ والنهضويّ على طريقتها، لتتستر وتحتجب خلفه مخاطبة الحاضر، بكل تفاصيلها المُبسّطة والمُغلّفة بفضاءٍ مغرقٍ في السكون. ومن اللافت للانتباه وجود التقاء على صعيد الشكل بين مُنجَز كيريكو، وبين جنس الطبيعة الصامتة المعروف بـVanitas، الذي ازدهر في العصر الباروكي في القرن السابع عشر، وفيه عكف الرسّامون على مجاورة أشياء عِدّة وتصويرها، مثل جمجمة، زهرة ذابلة، ساعة رملية... كقيم رمزيّة ليقين الموت، ومجاز حضوره في كلّ فعلِ حيّ.. بيدَ أن السكونيّة الميتافيزيقيّة التي تستنطق الأشياءَ الدنيويّة في رسوم كيريكو، سواء كانت نصباً تذكاريّة في ميدانٍ عام، أو سقط متاع، تختلف عن ميتافيزيقيا الـVanitas التي تتنكّر للحياة لصالح الموت؛ ذلك أن رسوم كيريكو فيها دعوة لاكتشاف الكينونة في الأشياء المرسومة، التي تتواجد معاً وتتناجى فيما بينها، وبالتالي هي دعوةٌ للفعل، وإعادة قراءة المُتبدّي في اللوحة. إنّ سمة الميتافيزيقيّ لرسوم كيريكو لا تعني بحالٍ من الأحوال


حيرة الشاعر (1913) ▲

الميتافيزيقيا اللاهوتيّة، بل تدلّ على إدراك ما هو منبث في ما وراء الأشياء من ماهيّة؛ إنها أشبه ما تكون بـ«إحيائيّة عدميّة» تعبِّر عن ذاتٍ ملقاة في عالمٍ موحش، تنهشه الحرب والأزمات والوباء، ويحيق به زيف «التقدُّم».. ذات تدرك عدمها، وينتابها القلق من هذه الحقيقة، وتتوق للمعنى والجوهر المفقود في هذا العالم الصامت..

تُعدُّ اللوحات التي أنجزها كيريكو، في العقد الثاني من القرن العشرين، خير مثالٍ على الرسم الميتافيزيقيّ؛ وفيها صوَّر عالماً يحتوي على عمارةٍ كلاسيكيّة، ساحات مقفرة، أروقة خاوية، تماثيل إغريقيّة، أعمدة رومانيّة، أبراج ومداخن مصانع شاهقة، قطارات عابرة في الأفق، عثاقيل موز، ساعات جدارية... وضمن المشهد الذي يسمّره، تظهر الشخوص المُقلقة: نسوةٌ لهن هيئة مانيكانات الخياطين، أناس مُقزّمون في الفضاءِ الخارجيّ، أو أبدان محصورة في حجرات منزليّة تتلبّسها البيوت وتساكنها



«غموضٌ وسوداوية في أحد الشوارع» (1914) ▲

الأطلال. ومن كلّ ذلك تتعدَّد نقاط الفرار وتختلّ، كما تستطيل الخيالات والسلالم الضوئيّة على مدار اللوحة. ويَرين الوجوم على الموجودات، بل يفيض من اللوحة ليطوي عمليّة التلقي، فيتناهى لسمع الناظر هسيسٌ خفي، وهينمات مُبهَمة. إنه واقع تصوُّري شعري موحي، الزمن فيه حلوليّة منسربة في الاتجاهات كافة؛ واقع يتبدَّى كأحجية لابد من فَكّ مغاليقها، أو منظر ملغَّز لا عقلي، بيد أنه قابل للتصديق، والتكشُّف عن منطق بديل. في لوحة «غموضٌ وسوداويّة في أحد الشوارع» (1914)، نرى شارعاً يفضي إلى أغوار مضاءة وخاوية في العمق، باستثناء طفلة صغيرة تتراكض خلف إطارها المعدني وحيدة تماماً. تتوزَّع العناصر المعماريّة وهي تعلّم المنظور؛ إلى اليسار يُرى مبنى مُقنطر يُساير المنظور حتى نقطة التلاشي؛ وإلى اليمين بناء مطرق في ظلٍ يحتلّ بُعد اللوحة الأول، وبحذائه عربة من تلك التي تنقل حيوانات السيرك بما فيها المُتوحِّشة. من الساحة غير المرئية يصل جزءٌ من خيالِ رجلٍ، أو عساه ظِلّ تمثالٍ مُنْزوٍ. من الواضح أنّ جمود العمارة يهيمن على الرسم، بيد أنّ ثمّة حركةً خفيّة تكسر الجمود المرئي: الراية الخافقة فوق البناء في العمق، وشعر الصغيرة وفستانها المُتطاير. كما أنّ صرير الإطار المعدني المفترض، الذي تدحرجه الطفلة المُنفردة، يحطِّم السكون الطاغي. ويُثير باب العربة المفتوح توجُّساً، مصدره الخيال المُتمدِّد من صمتِ الساحة... إنها عناصر الأحجية التي يقدِّمها الفنَّان لرَفع النقاب عنها، وكَشْف المعنى السوداويّ الذي يمور في الرسم، متربِّصاً بالصغيرة وسط لامبالاة الهدوء المُطلق. في لوحة «ربّتي الشعر المُثيرتين للتوتر» (1916/18)، المرسومة زمن



البرج الأحمر (1913) ▲

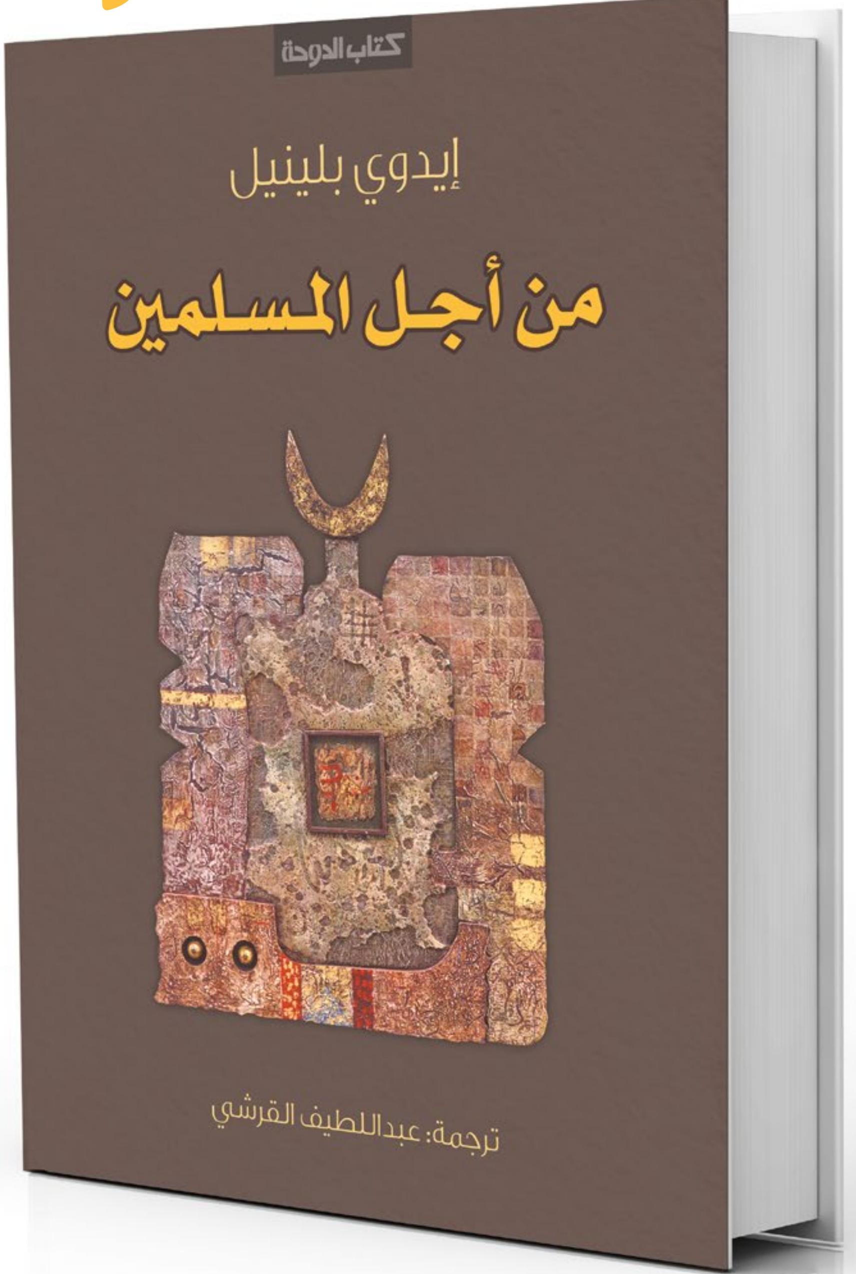


ربتا الشعر المثيرتان للتوتر (1916-1918) ▲

الحرب، نصادف دارةً نهضويّة مجاورة لمنشأةٍ صناعيّة في العمق، وبناء جانبي يساير المنظور المفترض. تتموضع عروسا الشعر: ميلبوميني (التراجيديا)، وثاليا (الكوميديا) في ساحةٍ شاغرةٍ رُفِع منظورها، مما يجعل المشاهد يبصرها كخشبةِ مسرح.

تتبدَّى ربّتا الشعر إسوة بالدمى المُتمفصلة، التي كان الخياطون يستخدمونها حينئذٍ. وتجلس التراجيديا برأسٍ ناقص؛ في حين أن الكوميديا تقف بزيها المُتقادِم، تولي ظهرها للمتلقي، فاقدة السيماء. يُولِّدُ التصوير الإحساسَ بأنّ عروستي الشعر متروكتان على الركح مثل أي إكسسوارٍ آخر، كالقناع الأحمر رمز المأساة، وعصا الراعي رمز الملهاة، وعلبة المُهرجين المُلوَّنة. كذلك يلوح أبولو في العتمة المُهمَلة الجانبيّة مجرَّداً من قيثارته. من كلّ ذلك تثير اللوحة الصامتة التوتر، وتبثُّ الكآبة والروع في القلب، فضلاً عن أنها تستبطن تناصاً مع أطروحة نيتشه حول التراجيديا والكوميديا، وهي تتناول قدر الفنّ، وقدرنا أجمعين في زمن الجزع، لتطرح السؤال: هل تستطيع عرائس الشعر المُهمَلة نقل نبوءات الفنّ المهجور؟ ■ **أثير محمد علي**

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

معرض غابرييل غارسيا ماركيز

الرحلة الكاملة

معرض «غابرييل غارسيا ماركيز: مسيرة كاتب عالمي»، الذي بدأ في الأصل في مركز هاري رانسوم حتى 19 يوليو/تموز 2020، مغلق- حالياً- حتى الأوّل من مايو/أيار على الأقلّ بسبب (كوفيد - 19). زار الصحافي والكاتب لانس ريتشاردسون، وكتب عن المعرض قبل اختتامه.

لكلّ كاتب نقيصة في مسيرته المهنية، وعادة ما يكون من الصعب التخلص من تلك العادة المدمرة. وإذا تحدثت عن تجربتي الخاصّة فإنّها تتعلّق بالإبحار عبر الأمازون، وكتابة عناوين بعض التحف الفنِّيّة، والنقر على وظيفة «ابحث في الداخل»، ثم أقرأ، على سبيل المثال: «بعد عدّة سنوات، بينما كان يواجه فرقة إطلاق النار، تذكّر العقيد أوريليانو بوينديا ذلك اليوم البعيد عندما أخذه والده لاكتشاف الجليد». وبعد مدّة قصيرة أغلق جهاز الكمبيوتر وأذهب في نزهة طويلة، على طول النهر، محبطاً من عدم قدرتي على كتابة أي شيء جيّد على الإطلاق.

إنّ العمل المنشور يبدو كخدعة سحرية. إذا كان ناجحاً ومؤثِّراً - ويمكن القول إنّ «مائة عام من العزلة» تتناسب تماماً مع هذا الوصف - فإنّه يبدو للعيان مهمّة سهلة وسالكة. الكلمات مرتّبة على الصفحات ترتيباً طبيعياً جدّاً وصحيحاً تماماً، كما لو كانت موجودة منذ الأزل، في انتظار من يكشف عنها. إنّ الجهد الكبير الذي نبذله في إنتاج تحفة فنِّيّة يزول أثره بسرعة حتى لا نكاد نصدّق إنّه تطلَّب جهداً يذكر. وهذا ما حدث معي للتو، وبشكل مثالي. إنّها العبقرية.

على غرار العديد من الكُتّاب، أدرس عمل العباقرة لأنّني أصبح ماسوشياً عندما يتعلّق الأمر بعملي النثري، ولكن- أيضاً- لأنّني أريد معرفة كيف تمكّن هؤلاء الكبار من بلوغ هذا التميّز. (جوان ديديون، في رده على دافع مماثل، كان- دائماً- يعيد كتابة قصص إرنست همنجواي) قد يكون هذا أحد الأسباب الذي يجعل الأرشيفات الجامعية تكتسب التأثيرات الخاصّة واللمسات الشخصية لكُتّاب معينين: جميع المراسلات، والتعديلات، ومسودات الطريق المسدود تقدّم لمحة عمّا ينطوي عليه بالفعل «العبقري».

«غابرييل غارسيا ماركيز: صناعة كاتب عالمي»، معرض جديد في «مركز هاري رانسوم» في أوستن، تكساس، وتجربة رائعة وسط هذا النوع من الغموض. يتضمَّن المعرض رسائل، ومخطَّطات، وصوراً، ومقتطفات صحف، وتحفاً، ومخطوطات مستمدة من مجموعة غارسيا ماركيز، التي اشتراها مركز رانسوم في العام 2015 مقابل 2.2 مليون دولار، ومن ثَمّ ترقيمها جزئياً.

يقول ألفارو سانتانا أكونيا، الأستاذ المساعد لعلم الاجتماع في كلية «ويتمان»، الذي أشرف على المعرض: «يسعى المعرض لتتبُّع مسيرة صبي خجول من قرية كاريبية نائية في كولومبيا حتى أصبح أحد أشهر المؤلِّفين في القرن الماضي». رغم كلّ ما قد نفترضه من رجل حصل على جائزة نوبل في الأدب لعام 1982، «لم يكن من السهل على غارسيا ماركيز أن ينجح باحتراف».

ولد في العام 1927 في أراكاتاكا بكولومبيا، أراد غارسيا ماركيز- أو «غابو» كما يحلو للمعجبين- أن يصبح كاتباً في سن مبكرة. مسوّدته الأولى حول عائلة بوينديا عندما كان عمره 23 عاماً فقط تدل على ذلك، رغم أنّ «مائة عام من العزلة» لم تكتمل قبل بلوغه الأربعين. عندما كان شاباً، كتب قصصاً قصيرة وشعراً، وعمل صحافياً في قرطاجنة وبارانكويلا، حيث نشر قطعاً أظهرت حبّه للحداثيين مثل فرجينيا وولف. (غالباً ما كان يكتب عموداً تحت الاسم المستعار «Septimus»، المقتبس من شخصية في رواية «السيدة دالاوي»، على سبيل المثال).

وفي خمسينيات القرن الماضي، جرّب كتابة السيناريو، وبمبادرة منه لصحف التابلويد، نسخة إعلانية، وكتب نسخة لشركة كيميائية بعنوان «5000 años de Celanese Mexicana» (5000 سنة من السيلان المكسيكي)، وروايات قصيرة، باعها لمطابع صغيرة. لم يطّلع عليها سوى عدد قليل من الناس. وبحلول عام 1963، بدأ غارسيا ماركيز يخشى من أنّه قد لا يعمل- أبداً- ككاتب محترف.

تقول سانتانا أكونيا، التي دُعيت لرعاية المعرض بعد قضاء أشهر في مجموعة غارسيا ماركيز لتأليف كتاب (الصعود إلى المجد: كيف ألفت رواية «مائة عام من العزلة» وأصبحت كلاسيكية عالمية): «الموهبة من دون انضباط لا تصنع الفنَّان الناجح». لكن غابو، قبل كلّ شيء، كان منضبطاً للغاية: «عمله الصحافي علّمه أهمِّية الكتابة الجيّدة. أي أن تحصل على الحقائق وتكتب القصّة بشكل صحيح، ثم يمكنك التفكير في تنميق النثر الخاص بك». وفي صيف عام 1965، جمع كلّ مهاراته، وركّز بجد لمدة 14 شهراً، وأنتج «Cien años de soledad»، «مائة عام من العزلة».

تعكس اختيارات سانتانا أكونيا القيّمة ما قد يختاره كاتب السيرة. يمكن التنقل في المعرض الكبير، الذي يغطي معظم مساحة مركز رانسوم، ترتيباً زمنياً، من الطفولة إلى المجد، أو عكسياً إلى الوراء، بدءاً من مكانة غارسيا مركيز كرمز عالمي. (في مقطع ساحر، يتم تشجيع الزوار على الاستماع إلى أغنية الفنَّان الكولومبي رافائيل إسكالونا بعنوان «نوبل فاليناتو»، التي كُتبت على شرف غابو).

تُقسّم «مائة عام من العزلة» المعرض إلى نصفين، جانب منها يعود حتى نشرها في العام 1967، والنصف الآخر يدرس تأثيرها على الأدب



العالمي - وعلى غارسيا ماركيز، الذي استمر في الاستفادة من نجاحها المذهل للدفاع عن السينما الإسبانية - الأميركية والصحافة الأخلاقية وحتى فيدل كاسترو.
ومع ذلك، فإنّ الهدف الحقيقي من هذا المعرض هو إلقاء نظرة ثاقبة لما أسماه غارسيا ماركيز ذات مرّة «نجارة» الكتابة: أي التقنيات المستخدمة، والعوامل المُلهمة، وكلّ ما يشغل باله. يُزعم أنّ قصّة قصيرة مبكرة، تم استنساخها باللّغة الإسبانية، قد كتبها في اليوم التالي من اطلاعه على رواية كافكا «المسخ». تروي القصّة، التي تُسمى «الاستقالة الثالثة»، حكاية طفل ميت يواصل نموه في نعشه، رحلة خيالية لا تبدو بعيدة عن رواياته الأكثر نضجاً.
كما ضمّنت سانتانا أكونيا- أيضاً- عناصر أخرى مؤثِّرة في حياة غارسيا ماركيز: مخطوطة فولكنر المصحّحة بعنوان «بينما أحتضر»، «As I Lay Dying»، وقوادس الكاتب الإيرلندي جيمس جويس لرواية «عوليس»، «Ulysses»، كما درس غابو مونولوجات جويس وتقنياته السردية- في ذلك الوقت- بالإضافة إلى مخطوطتين لكلّ من بورخيس وخوليو كورتازار.
كان خوليو كورتازار أحد الأصدقاء الذين قرؤوا وعلّقوا على المسودات المبكرة لـ«مائة عام من العزلة»، والتي يُعرَض جزء كبير منها في المعرض تحت الزجاج، وحتى لا تتلاشى بسهولة، يتم مراجعة الصفحات المعروضة بشكلٍ هوسي. في إحدى الرسائل، يعترف غارسيا ماركيز بأنّه سئم من العمل «مثل الحيوان»، وأنّ «أصعب شيء- بالتأكيد- هو كتابة الفقرة الأولى».
وتشمل المفاجآت الأخرى آلة «سميث- كورونا كورونماتيك 2200»، وقد اعتمد غابو الآلات الكاتبة الكهربائية بمجرَّد أن أصبحت متاحة - و آبل ماكنتوش IIex. قال- ذات مرة- في مقابلة: «كان يجب أن أستخدم أوّل كمبيوتر يُعرض للبيع». وترى سانتانا أكونيا أنّ هذا ما حصل بالفعل تقريباً: عندما يتعلّق الأمر بالحبّ في زمن الكوليرا، «ربَّما يكون من بين الأعمال الأولى المكتوبة بالكامل على جهاز كمبيوتر (إن لم يكن أوّل عمل بالفعل)».
وعلى غرار العديد من المعروضات في مركز هاري رانسوم، تتوهَّج هذه الآلات النفعية والنادرة في هالة عجيبة من استخداماتها القديمة ومالكها السابق. إذا كنت سأستخدم الكوروناماتيك اليوم، وجدت نفسي أتساءل وأنا واقف بجانبه، هل سيساعدني ذلك في إنتاج «خريف آخر للبطريرك»؟
ولكن ربَّما العنصر الأكثر إثارة للاهتمام رسالة من مجلّة «The New Yorker»، كتبها روجر أنجيل في يوليو/تموز 1981، وهي ضمن المراسلات المألوفة للعديد من الكُتَّاب شأنها شأن كمبيوتر آبل، وجاء فيها: «يؤسفنا إبلاغكم قرارنا بعدم نشر قصتك الجديدة». ورغم أنّ قصتك السابقة «أثر دمك على الثلج» قد أشعّت بومضات من «إبداعكم المعتاد»، فإنّ هذه الأخيرة «لا تدفع القارئ تماماً إلى القبول بمفهومك الجريء والجميل».
ويخلص أنجيل إلى القول: «إنّنا نتطلّع، بتوقّعات غير منقوصة، إلى متعة الاطلاع على المزيد من أعمالك في المستقبل القريب». إذا كان هناك إعلاماً بالرفض أكثر جمالاً وخجلاً من هذا الذي قرأته، إلى أي شخص آخر، فأنا لم أره بعد.
وصلت رسالة اعتذار أنجيل إلى صندوق بريد غارسيا ماركيز 18 شهراً- فقط- قبل الإعلان عن جائزة نوبل. وهناك شيء مريح بخصوص هذه الحقيقة، حتى غابو، الذي باع 45 مليون نسخة من «مائة عام من العزلة»، والذي خلَّد اسمه كأسطورة الأدب في أميركا اللاتينية، قد مرّ بأيام عجاف، ربَّما هذا يُبقي لنا بعض الأمل حتى الآن.

■ **لانس ريتشاردسون ☐ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر: lithub.com 6 أبريل 2020
* كاتب سير ذاتية وروايات من أهمّها «بيت المجنون: خياط المتمردين في شارع سافيل رو».

«المنصة»..

يليقُ بزمنِ الكورونا

بمتابعة الحركة السينمائيّة في العالم مؤخراً نلاحظ صعوداً في عدد الأفلام المُنشغلة بالقضيّة الطبقيّة وخلل توزيع الثروة، وهي مسائل لم تبتعد أبداً عن اهتمام الفنّانين، لكنها في العام الأخير أكثر تكثيفاً على المستوى السينمائيّ، ظهر ذلك بمجموعة من أهم أفلام العام الماضي، آخرها الفيلم الإسباني The Platform، الذي نال عروضه الأولى بمهرجان تورنتو 2019 قبل أن تخطفه نتفليكس ليكون محظوظاً بالعرض على منصّتها الإلكترونيّة بالتزامن مع جائحة كورونا، فضمنت له المنصّة وسيلةً للعرض في وقتٍ حُرِمَ الكثير من الأفلام من ذلك.

«المنصة» فيلم للمُخرج «جالدر جاتزيلو» في أول أفلامه الطويلة، وهو من نوعيّة دراما المكان الواحد، يقع في عالم كابوسيّ شكلاً وموضوعاً، الأحداث تدور في زمنٍ مجهول يبدو أقرب للمستقبل، بداخل سجن يُسمَّى بالمنصة، سجن يُدار بواسطة جهةٍ غامضة تُسمَّى «الإدارة»، تمَّ تشييده رأسيّاً ليشتمل على عشرات الطوابق (نعرف في النهاية أنها 333 طابقاً)، كلّ طابق منها يضم مسجونين فقط يتم اختيارهما بشكلٍ عشوائيّ ليتقاسما الطابق، وبعد أيام ينتقلان آنيّاً، وبنفس العشوائيّة إلى طابقٍ مختلف، أسفل مرّة وأعلى مرّة أخرى.

لا توجد وسيلة غذائيّة سوى الحفرة التي تتوسط كلّ طابق، حيث يتخللها سطحٌ حجريٌّ يمر هبوطاً من الطوابق العليا إلى الطوابق السفلى، محتوياً على مائدة متنوّعة من أصناف الطعام الشهية يتمّ تحضيرها بواسطة أمهر الطباخين مرّةً واحدةً يومياً، والمفترض أن تطعم تلك المائدة مئات المساجين بحسب مواقعهم في المبنى، تلك المائدة تستقر في كلّ طابق لمدة دقيقتين، بطبيعة الحال مَنْ هو في الطابق الأعلى تُتاح أمامه كلّ الأصناف بحالتها الفاخرة، وكلما انحدرت المائدة إلى الأسفل استُهلك ما بها من طعام كمّاً وكيفاً، ولم يتبقَ لمَنْ هم أبعد من الطابق الـ50 إلاّ الفتات أو لا شيء على الإطلاق.

ويسهل تتبُّع الرموز في هذا البناء الأولي، فالمنصة هي المنظومة الرأسماليّة، والطعام هو الثروة، والإدارة هي ممثل السُّلطة والنظام، والسجناء هم المجتمع بأطيافه وطبقاته، مَنْ هم بالطوابق العليا هم الفئة المخملية، وخاصّة ساكني الطابق الأول، حيث يحضَّر لهم الطعام الفاخر خصيصاً، ويكونون اليد الأولى باستهلاكه كاملاً مكتملاً نظيفاً، بينما الطوابق الوسطى فهم الطبقة المتوسطة التي امتلكت من الثروة ما يضمن بقاءها وحسب، أمّا الطوابق السفلية فهؤلاء الفقراء الذين أخرجهم الشُحُّ عن إطار التحضُّر، وأصبحوا بنقص الموارد يأكلون بعضهم البعض.



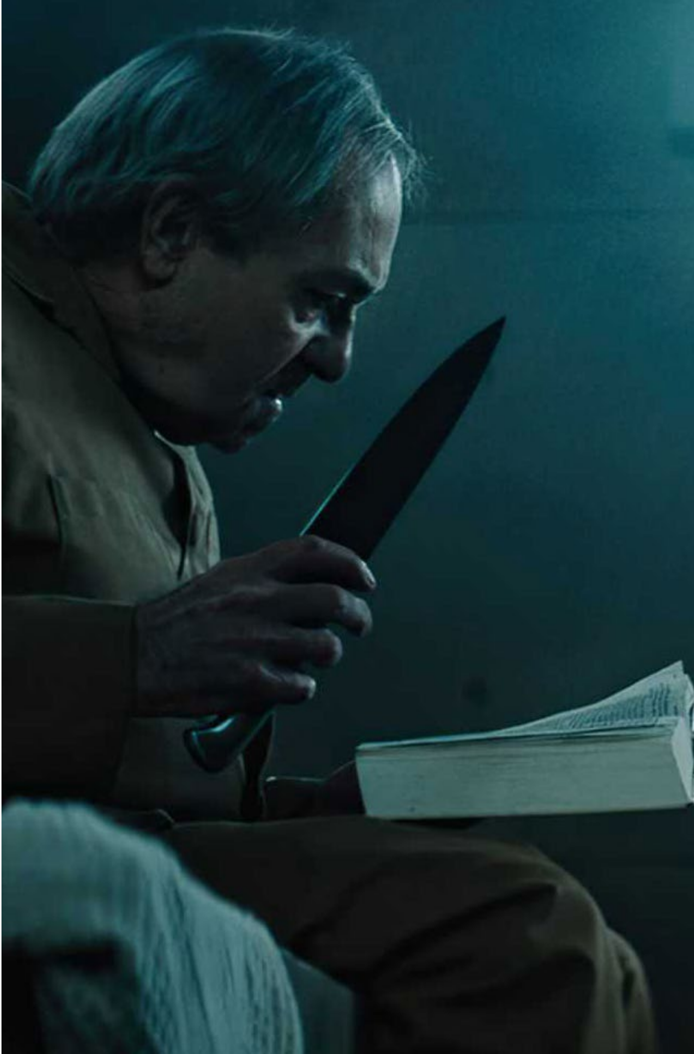
الفيلم، برغم كونه ليس عن فيروس كورونا، حيث صُنِعَ قبل الجائحة بأشهرٍ عِدّة، لكنه عن العالم الذي سقط قناعه بعد تلك الجائحة، بحسب أحد شخصيات الفيلم، فالطعام الذي تحضِّره «الإدارة» يمكن أن يكفي جميع النزلاء بشرط إذا اكتفى كلّ نزيل بالحصة التي يحتاجها وترك غيره يأكل حصته، لكن في عالم مصمَّم بهذه الهيراركية والإيهام بالندرة فلا مكان لمفهوم القناعة.

هذه المنظومة الباعثة على الأنانيّة تنطبق يوميّاً في عالمنا الرأسماليّ بشكلٍ أو بآخر، ذلك وهو في حالته الطبيعيّة، لكننا لمسناها بشكلٍ مباشر عندما تعرَّض هذا العالم لظرف الكورونا بمجرَّد الشعور بالخطر، لمسناها في الهرولة إلى الأسواق للتبضُّع الهيستيريّ وتفريغ الأرفف من السلع تحت أثر الفزع، إنْ لم نفعل ذلك فقد لا نجد تلك السلع مرّةً أخرى، لمسناها أيضاً على مستوى أكبر من خلال أخبارٍ انتشرت عن دولٍ كبرى قامت بالسطو على شحنات مورَّدة من المعدات الطبّيّة للاستفادة منها أثناء مرور تلك الشحنات بأراضيهم، لمسنا نفس صلف «الإدارة» وهي تراهن على مبدأ البقاء للأكثر قدرة على تحمُّل الجوع، والذي يعتبر مقابلاً سينمائيّاً لبيانات ألقاها ساسة وقادة عالميّون راهنوا كذلك- في البداية- على مبدأ البقاء للأقوى مناعةً ضد الفيروس.

من الدقائق الأولى للأحداث يقفز للذهن الفيلم الكوري الجنوبي Parasite لبونج جون هو، والذي جمع بين (الأوسكار) هذا العام و(سعفة كانّ الذهبيّة) في العام الماضي، والفيلمان يجمعهما نفس الهَمّ الاجتماعيّ ويتبعان الأسلوب الرمزيّ في التعبير عن القضيّة الطبقيّة، والأهم أن الفيلمين يركزان في رؤيتهما على فكرة فرعيّة بعينها، وهي أن الصّراع الطبقيّ في جوهره صراعٌ دائريٌّ، وليس مواجهة بين طرفين.

هذه الفكرة تتحقّق في «Parasite» عندما نفاجأ بعائلة فقيرة تتطفَّل على العائلة المتوسطة التي كانت بدورها تتطفَّل على







العائلة الأغنى، وفي «The Platform» المعنى متحقِّق بوسيلة التغيير العشوائيّ لطوابق السجناء، مَنْ هم في الطابق الـ 100 اليوم سيكونون في الطابق الأول ربما بعد أيام، وقد يذهبون بعدها إلى الطابق الـ 200، وهنا هجاء للرأسماليّة على مستويين: الأول هو اعتبار عامل الحظ سابقاً لعامل الجهد في طريق تحقيق الثروة، ومن ثَمَّ فالنظام غير عادل. أمّا الثاني فهو أقرب إلى سؤال قِيل على لسان أحد شخصيّات الفيلم، هل تجربة أحدهم في طوابق البؤس السفليّة علّمته التعاطف مع الآخرين حين يأتي دوره في الترقّي؟ والإجابة كانت دائماً بلا.

هذا ما يجمع «The Platform» و«Parasite» وأفلاماً أخرى نافست على جوائز العام الماضي، مثل «Joker» لتود فيليبس، الذي حصد أسد مهرجان فينيسيا الذهبي، وهناك «US» لجوردان بيل، و«Hustlers» للورين سكافاريا، وكلّها أفلام تدور حول نفس الرسالة: «إلى هنا أوصلتنا الرأسماليّة». الفنّانون يساريون الهوى بطبعهم، ما تغيَّر في الأفلام السابقة أن جميعها اتفق على توجيه أسهم الاتهام للمنظومة دون اختزالها في شخصٍ كما كان يحدث في السابق، لا يوجد إقطاعيٌّ شرير بعينه، أو جهة محدَّدة تسبَّبت في الفروقات الاجتماعيّة غير العادلة بين البشر، بقدر ما هي سيرورة، الجميع فيها مشاركون بأدوارٍ سائلة متحوِّرة.

بطل الفيلم نفسه «جورينج»، وهو شخصٌ يبدأ مثالياً، مثقَّف انضمَّ للمنصة بغرض نيل شهادة دبلومة، واختار أن يصطحب معه رواية «دون خيشوت» حيث ظلَّ يقرأ مقاطع منها طوال الأحداث، ووراء اختيار تلك الرواية تحديداً معنى، فنحن أمام شخص يريد أن يكون بطلاً في قصته، مجذوباً بنزعة تفوُّق أخلاقيّ زائفة، رغبته في أن يثبت الأشياء لنفسه وللآخرين (الشهادة) تسبق رغبته المزعومة في التغيير، يريد أن يحمل رسالة لا تحتاج حقّاً إلى حامل، وهكذا لا تصمد مبادئه طويلاً أمام ظروف «المنصة» ويتأقلم بالتدريج عليها، وحين يقرِّر التغيير يفعلها باستخدام العنف فيتشابه وأعداؤه.

وفي السياق نفسه، زرع مؤلِّفو الفيلم تفصيلة ذكيّة تتمثَّل في السؤال الذي توجِّهه الإدارة لكلّ نزيل عن أكلته المُفضَّلة قبل دخوله المنصة، حيث تقوم بتحضير تلك الأكلة وتضمينها داخل المائدة الكبيرة كي تسهِّل مبدأ التكافل إذا اكتفى كلّ نزيل بأكل وجبته المُفضَّلة بدلاً من التهام أيما تقع عليه يداه بطاقة الجشع فإن هذا سيضمن أن يأكل الجميع، لكن الواقع أن لا أحد منهم يلاحظ تلك الوجبة، بمَنْ فيهم جورينج نفسه، الذي يقوم بالربط لاحقاً بين هذا السؤال والمعنى المفقود من ورائه.

رغم تشاؤمه المُفرط، ترى عدسة الفيلم بعض الضوء في نهاية النفق، متمثّلاً في الأجيال الجديدة، بما أن تلوُّث المنظومة نال من الكبار جميعاً، فلو أن هناك رسالة فهي للأجيال اللاحقة بألّا تذهبوا بالعالم لنفس المصير.

هذا واحدٌ من الأفلام التي تستخدم الرمزيّة ليس من باب التذاكي على المُتفرِّج، بل كأداة تعبيريّة واستثماراً للخيال المُوسع بفضل تلك الرمزيّة. سيناريو يحمل فكرة مبتكرة مرتبطة بتعليقٍ أيديولوجيّ متماسك، وإخراج استعار بعض المرجعيات في بناء عالمه الخياليّ بصريّاً ودراميّاً من أفلام هنا وهناك، مثل «Saw» و«The Cube» و«Snowpiercer» و«1984»، لكنه وظَّف تلك الأدوات لخدمة موال جاد وأصيل. أجزاء من فصول الفيلم تأثرت سلباً بكثرة الشرح لقواعد هذا العالم الخياليّ على لسان الشخصيّات بدلاً من مواقعتها بالصورة والحدث، وهو عيبٌ متكرِّر في التجارُب الإخراجيّة الأولى بصفةٍ عامّة، لكن هذا يسهِّل التغاضي عنه مقابل الناتج النهائي الذي وصل إليه الفيلم... حاول أن يجعلنا نرى الوجه الحقيقيّ للبشريّة في ظلِّ منظومةٍ باعثة على الأنانيّة، وقد نجح في ذلك، حِرفيّاً وفنيّاً. ■ **أمجد جمال**

الأندلس في المخيال الجماعيّ الإسبانيّ

تحوُّلات في سياقات دوليّة

بعد تجاوز مرحلة الدهشة أو الصدمة، كان لابدّ من الانتباه إلى خطورة مستوى الجهل الفظيع الذي ظلّ يحيط بفهم الغرب لنظيمة الإيمان والسلوك والفعل الذي تنتجه العقيدة الإسلاميّة، وهو الفهم الذي لم يتجاوز- في الغالِب الأعمّ- سقف الكتابات الاستشراقيّة المُتوارثة، ولا أبعاد الكتابات التنميطية الجاهزة والسريعة التي يفرزها تنامي المد الإسلاموفوبي بالغرب.

إذا كان انهيار الاتحاد السوفياتي ومعه المنظومة الاشتراكيّة عند نهاية القرن الماضي قد خلق حالة من الدهشة أثارت عودة جماعيّة نحو طرح التساؤلات الثقافيّة حول حقيقة ما جرى، وحول استشرافاته المستقبليّة الضاغطة، فإن الأمر سرعان ما اتخذ صبغة تجديديّة مسترسلة. لم يكن أحد يتوقّع بروز فاعلين «جدد» على الساحة الدوليّة، قادرين على دفع الغرب نحو إعادة تقييم مسلّماته بخصوص «النقيض الحقيقي». وكانت صدمة الهجوم على برجي التجارة العالمية يوم 11 سبتمبر/أيلول من سنة 2001 حدثاً مفصلياً دفع في اتجاه طرح الأسئلة الحقيقيّة والمغيبة داخل بنية النظام العالمي الجديد الذي بشّر به الرئيس الأميركي جورج بوش الأب. ومع توالي الأحداث، وخاصّة مع تحوُّل ظاهرة الإرهاب إلى منظومة معولمة لإنتاج آلة القتل الأعمى بشكل يتجاوز كلّ الحدود الجغرافيّة وكلّ النظم التشريعية وكلّ الأعراف الأخلاقية وكلّ الأحكام السماوية، اتضح أن الغرب لن يهنأ بنشوة النصر على المعسكر الاشتراكي، مادامت القوى الإسلاميّة الصاعدة قد أعلنتها حرباً مفتوحة في شكل جبهة ضد ظلم العلاقات الدوليّة وضد تزايد الشرخ في هذه العلاقات وضد نزوعات تحويل العرب والمسلمين إلى «هنود حمر القرن 21».

لقد دفعت هذه المسارات بالباحثين الغربيين إلى العودة لقراءة الظاهرة في أصولها النظريّة والعقديّة والسلوكيّة الإسلاميّة الخالصة. وبعد تجاوز مرحلة الدهشة أو الصدمة، كان لابدّ من الانتباه إلى خطورة مستوى الجهل الفظيع الذي ظلّ يحيط بفهم الغرب لنظيمة الإيمان والسلوك والفعل الذي تنتجه العقيدة الإسلامية، وهو الفهم الذي لم يتجاوز- في الغالب الأعمّ- سقف الكتابات الاستشراقيّة المتوارثة، ولا أبعاد الكتابات التنميطية الجاهزة والسريعة التي يفرزها تنامي المد الإسلاموفوبي بالغرب. وبما أن أفق هذه التوجُّهات المستنسخة في قراءة خصائص تجربة الإسلام الحركي ظلّ منغلقاً على ذاته ومطمئناً ليقينياته، فقد بدا واضحاً أن التوجُّه سينحو نحو وضع قواعد بديلة لدراسة الظاهرة، من خلال بروز مراكز بحثية متخصِّصة، ثم من خلال توجيه البحث الأكاديمي المُتحرِّر من ضغط إكراهات الفعل السياسيّ اللحظي المُباشر، نحو بلورة رؤى علميّة، نزيهة، ومجدّدة في آليات بحثها، من أجل فهم حقيقة ما جرى/ وما يجري من أشكال التدافع غير المُتحكَّم فيه بخصوص ظاهرة الإسلام الحركي وامتدادات «بقعة الزيت» المُرتبطة به، ليس فقط بإفريقيا وبآسيا، ولكن- كذلك- بمختلف جهات العالم، وتحديداً بدول أميركا الشمالية وأوروبا الغربية.

> **ظلّ الحضور العربيّ قوياً في اهتمامات النخب والهيئات والفاعلين السياسيين ودوائر صُنع القرار، وبدأت العودة الجماعيّة نحو إعادة قراءة التراث العربيّ الإسلاميّ المُؤطر لنظيمة السلوك وللموقف الراهن بالبلاد العربيّة، كمدخل لاستيعاب طبيعة التحوُّلات التي أعادت طرح قضايا الإسلام**

وفي إسبانيا، ظلّ الحضور العربيّ قوياً في اهتمامات النخب والهيئات والفاعلين السياسيين ودوائر صُنع القرار، وبدأت العودة الجماعيّة نحو إعادة قراءة التراث العربيّ الإسلاميّ المُؤطر لنظيمة السلوك وللموقف الراهن بالبلاد العربيّة، كمدخل لاستيعاب طبيعة التحوُّلات التي أعادت طرح قضايا الإسلام، والإسلام السياسيّ في نصوصه المؤسّسة، بعد أن جعلت منه مشروعاً غير قابل للتأجيل. وإذا كان موضوع الحضور الأندلسي والموريسكي قد حظي بالكثير من عناصر الاهتمام والبحث والتوثيق داخل الجامعات العربيّة ولدى قطاعات واسعة من المُهتمين والباحثين والمُثقَّفين والمُبدعين العرب، ساهم في إنتاج رصيدٍ ثريٍ من المُنجزات العلميّة المؤسّسة، فإن الأمر قد عرف مساراً شبيهاً بالضفة الإسبانيّة، مع انبثاق توجُّهات الاستعراب الإسبانيّ ومدارسه المُتنوِّعة. لقد أدركت إسبانيا المُعاصِرة أن التحرُّر من عبء وصية إيسابيلا الكاثوليكية يظلّ أمراً مدخلياً للتخلّص من اليوتوبيات المُرتبطة بعهود مراحل الغزو الإيبيري للقرنين 15 و16 الميلاديين. كما اقتنع الباحثون أن سقوط غرناطة سنة 1492م في يد الإسبان، وما تبعه من طرد للمسلمين ولليهود نحو الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط في ظروف غير إنسانية أطّرتها جرائم محاكم التفتيش الكاثوليكية، لم تعمل إلّا على بتر مكوِّن مُهمّ من المُكوِّنات الناظمة لبنية الإبداع



الإيبيري في بعده الإنسانيّ الواسع. فكانت النتيجة، بداية تنظيم هذه العودة الجماعيّة لصيانة ذاكرة إسبانيا «الأخرى»، إسبانيا التعدُّد والتسامح والتعايش، وقبل ذلك، إسبانيا الإبداع والتميُّز الحضاري بين أمم أوروبا. ومع تزايد الوعي بهذا المنحى الاستنهاضي الواسع، بدأت مدارس البحث الاستعرابي تتناسل، وبدأت ملامح العودة لإعادة تقييم التراث العلميّ والإنسانيّ العربيّ لإسبانيا تتكاثر. وكان لابدّ أن ينتبه باحثو الضفة الجنوبية بالعالم العربيّ لهذا المخاض، عبر تجاوز نظرة الانبهار والتماهي مع تراث الأجداد، إلى مستوى التعامل النقديّ والتقييم التأصيليّ والتفكيك العلمي الكفيل بإعادة الاعتبار لعناصر الانتماء الحضاريّ المُشترك للشعبين الإسبانيّ والعربيّ.

في هذا الإطار، يقول الأستاذان محمد القاضي ومحمد العمارتي في دراسة حديثة: «لا يمكن إنكار الجهود الكبرى التي بذلها الاستشراق والاستعراب الإسبانيان في دراستهما للتراث العربيّ المشرقي منه والأندلسي، كما لا يمكن تجاهل أو إغفال تأثيرات الاستعراب الإسباني القوية والكبرى في مجال النهوض بالدراسات الأندلسية وإسهامات علمائه في ذلك، وهي جهود لا يجوز التقليل من قيمتها وأهميتها، وبالتالي فإننا نجد أن هذا المبحث العلمي الرفيع يفرض نفسه علينا ويتطلّب منّا وقفة، بل وقفات تأمّلية جادة لدراسته وبيان أبعاده ورسالته، وبالتالي فإن العناية بهذا اللون الرفيع من المعرفة الإنسانية التي أنتجها الدارسون الإسبان لها ما يبرّرها، ذلك أنه لم يعد في وسع، أو في إمكان أحد، أن يكتب عن موضوع الأندلس أو يدرس مباحثه أو يمارس فعلاً مرتبطاً به، دون أن يتخلّص من التأثير الذي فرضه الاستعراب الإسبانيّ في مباحث الأندلسيات على وجه الخصوص. وفي إسبانيا اليوم مثلاً لا يكاد يجد المرءُ جامعة أو مؤسَّسة علميّة إلّا وفيها جناح لتعليم اللّغة العربيّة وثقافتها وميراثها الحضاري، خصوصا الأندلسي منه...». (الدراسات العربيّة بإسبانيا، 2019، ص 8 - 9). إنه ميراث إسبانيّ قبل أن يكون عربياً، ميراث إيبيري قبل أن يكون إسلامياً، ميراث مغربي أصيل قبل أن يكون إسبانيّاً خالصاً، يجد تعبيراته المختلفة في المخيال الجماعيّ لإسبان الأمس واليوم. ونتيجة لذلك، ظهرت «فورة الاستعراب الإسبانيّ» مستثمرة رصيد التراكم العلميّ الذي تمّ تحقيقه هناك بالضفة الإسبانيّة، في مقابل الخصاص البيّن الذي لازال يعتري الضفة العربيّة، على الرغم من أهمِّية خبايا ماضي إسبانيا الإسلامي في إطار أجواء التعايش التي جمعت مختلف الإثنيات والديانات والثقافات على امتداد القرون الثمانية الطويلة للوجود الإسلاميّ بالأندلس. ويكفي أن نستدل بهذا الخصوص، بالأدوار المعرفيّة الكبرى التي قامت بها مدينة طليطلة بعد سقوطها في يد الإسبان، على مستوى ترجمة أمهات مصادر التراث العربيّ الإسلاميّ واليونانيّ الإغريقيّ، خاصّة مع الدور الكبير الذي كان للملك ألفونسو العاشر، المُلقّب بالملك العالم، في مجال تشجيع حركة الترجمة وإضفاء بُعد مؤسَّساتيّ واسع عليها. لذلك، طغت على السطح أسماء وازنة تحوَّلت لمدارس ولمراكز بحثيّة مجسّدة في سِير روّاد الدراسات الاستشراقيّة، ثم الدراسات الاستعرابيّة، ممَنْ كان لهم دورهم في إعادة احتضان عناصر البُعد العربيّ الإسلاميّ داخل نسق الهويّة الثقافيّة لإسبانيا المُعاصِرة، من أمثال خوان أندريس، وخوصي أنطونيو كوندي، وميغيل آسين بلاثيوس، والأب مانويل ألونسو، وأمبروسيو هويثي ميريندا، وفرناندو دي أغريدا بوريو، وخوان غويتسولو، وكارمن رويث برابو، وفيليبي مايو سالكادو...

هي أسماء ودراسات تتيح لإسبان اليوم فرص إعادة اكتشاف عطاء «نصفهم المنسي»، كما أنها تُقدِّم الأدوات الضرورية لفهم منغلقات الهويّة الثقافيّة الإسبانيّة المُركّبة. ولا شكّ في أن انفتاح العرب والمسلمين على نتائج الدراسات الاستعرابيّة الإسبانيّة المُجددة، سيقدِّم مداخل تأصيليّة لجهود تجاوز مختلف أنماط التنافر المُرتبط بوضعية سوء الفهم المُتبادل بين مجتمعات الضفتين الإيبيريّة والعربيّة. ■ **أسامة الزكاري**

حيث تذهب البضائع يتبعُها الوباء

الطاعون الكبير في مرسيليا

كان يجب على «مونتيسكيو» أن يولِي اهتماماً أكبر للعلاقة بين التجارة والعدوى- حيث تذهب البضائع، يتبعُها المرض- لأنه عندما كان شاباً عاش آخر تفشٍ كبيرٍ للطاعون في قارة أوروبا؛ تحديداً في «مرسيليا» عام 1720.

كان «مونتيسكيو Montesquieu» من أكثر الدعاة المُؤثّرين في عقيدة (التجارة اللطيفة). يُصرّح بذلك في كتابه «روح القوانين»[1]، حيث يقول «إنها قاعدة عامّة تقريباً؛ إنه حيثما تكون معاملات الرجال لطيفة، توجد التجارة، وحيثما كانت هناك تجارة، فإن معاملات الرجال تكون لطيفة». عندما كتب الاقتصاديّ «ألبرت هيرشمان Albert Hirschman» عن أن المُفكِّرين في القرنين السابع عشر والثامن عشر يقترحون السعي وراء المصالح المادية كوسيلة للتغلب على نزعة البشريّة للذهاب إلى الحرب، تجاهل مواقفهم العمياء: فشلوا في رؤية أن التجارة لم تكن دائماً لطيفة كما زعموا. كان ينبغي أن يخفّف تفاؤلهم من الضرر الذي أحدثته التجارة بشكلٍ واضح في الاستعمار العدوانيّ

والأزمات الاقتصاديّة، والضرر الذي تسبّبه الأوبئة. بين يونيو/حزيران وأكتوبر/تشرين الأول 1720، وعندما كان «تشارلز دي سيكوندات» و«بارون دي مونتيسكيو» يبلغان من العُمر 31 عاماً، قتل الطاعون ثلث سكّان مرسيليا، نصف سكّان طولون، وقتل ما يتراوح بين 90 و120 ألفاً من سكّان بروفانس البالغ عددهم وقتئذٍ 400 ألف نسمة. كيف يمكن لمونتيسكيو وزملائه تجاهل حقيقة أن التجارة جاءت بكوارثها الخاصة؟

لكي نكون مُنصفين، لم يتجاهلوها تماماً. ففي رسائله الفارسية[2]، التي كُتبت خلال الطاعون ونُشرت في العام التالي، يذكر جائحة سابقة، ربَّما الموت الأسود بين عامي 1347، 1349 الذي قضى على ثلث سكّان أوروبا: «أكثر الأمراض عاراً ظهرت في أوروبا، وآسيا، وإفريقيا؛ ففي وقتٍ قصيرٍ للغاية كان لها تأثيرٌ لا يصدَّق، وإذا كانت قد واصلت تقدُّمها بنفس الغضب، لانتهى الجنس البشريّ». لقد أدرك، على أقلّ تقدير، أن أسوأ نتيجة قد تكون انقراض البشريّة.

كان طاعون مرسيليا الكبير عام 1720 أكثر محدودية في انتشاره من الموت الأسود، ولكن بنفس الأهمّية في تاريخ الأوبئة. بدأ الأمر بوفاة تسعة من طاقم السفينة التجارية الكبرى «سانت أنطوان»، في رحلة عودتها من بلاد الشام (سورية، ولبنان، وفلسطين). تمَّ رفض دخولها مرسيليا في 25 مايو/أيار 1720.

حدث آخر تفشٍ كبيرٍ للطاعون الدبلي في الغرب في مرسيليا، فرنسا في عام 1720 بواسطة هذه السفينة ذات الصواري الثلاث التي بُنيت في هولندا. يمكن استعادة ذلك التاريخ، الموجود بشكلٍ خاصّ في ثقافة مرسيليا، بفضل وثائق الأرشيف العديدة. غادرت سانت أنطوان ميناء مرسيليا في 22 يوليو/تموز 1719 إلى سورية، على الرغم من أن الطاعون كان مُستعراً في البلاد. في 3 أبريل/نيسان 1720، توفي راكب تركي في طرابلس... في طريق العودة، تفقد السفينة سبعة بحارة وطبيباً جرَّاحاً على التوالي. ثم مرض بحار ثامن قبل وصوله بوقتٍ قصيرٍ إلى ليفورنو، حيث أهمل الأطباء الإيطاليون احتجاز السفينة.

أنطوان جروس: نابليون يزور مرضى الطاعون في يافا 1832م ▲



ميشيل سيريه (1658 - 1733): جائحة الطاعون في مرسيليا (1720) ▲

بعد حرق السفينة سانت أنطوان قال قبطانها «جان بابتيست شاتو» في خطابه: «أنا أعرف كَمّ المعاناة والموت اللذين مَرَّ بهما آلاف الناس، لكن هل أتحمَّل ذلك الخطأ وحدي؟ ما ذنبي؟ ألَمْ أقُمْ، فقط، بمُهمّتي بطريقةٍ مناسبة؟».

ربَّما يكون شاتو قد رسا بمركبه الشراعيّ فجأة، بالقرب من مرسيليا، ومنع، في سرِّية، أصحاب السفن أن يسلموا بضائعهم قبل بدء معرض بوكير. كان نائب عمدة مرسيليا «جان باتيست إستيل» يملك جزءاً من البضائع التي تستحق ثروة. عندئذٍ، يقوم الملّاك بإجراء اتصالاتهم لتجنُّب الحَجْر الصِّحيّ بشهادة صحيّة تنص على أن كلَّ شيء على ما يُرام. سلطات مدينة ليفورنو، التي لم ترغب في إحداث فوضى بالسفينة، لم تعرقل إصدار مثل هذه الشهادة. وصلت سانت أنطوان إلى مرسيليا في 25 مايو/أيار، وقد استقرّت بالقرب من جزيرة «بوميجو» قبالة مرسيليا حتى 4 يونيو/حزيران، ثم سُمِحَ لها بالاقتراب من مستشفيات الحَجْر الصِّحيّ بميناء «آرنيك» لتفريغ الركاب، ومن ثمّ تمَّ وضعهم في الحَجْر الصِّحيّ في جزيرة «جير» في 27 يونيو/حزيران من نفس العام. أمر فيليب الثاني[3] دوق أورليانز في 28 يوليو/تموز بحرق السفينة وحمولتها، لكن تنفيذ هذا الأمر لم يتم إلّا في 26 سبتمبر/أيلول 1720. تسبَّب الطاعون الكبير في مرسيليا في وفاة ما يقرب من 100 ألف شخص؛ أي ما يقارب ربع سكّان بروفانس. ومرسيليا مثل ذلك؛ هلك ما يقرب من نصف سكّانها بسبب الطاعون، حدث ذلك في الفترة بين وقت رسوّ السفينة وربيع عام 1722.

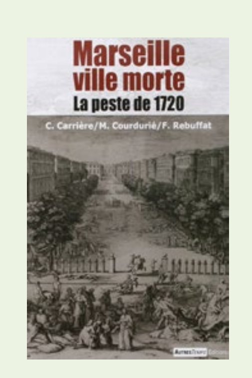
تعرَّضت مرسيليا للأوبئة منذ آلاف السنين، بما في ذلك الطاعون والكوليرا والحمَّى الصفراء. وقد منح هذا التعرُّض الطويل الأمد للأوبئة سكّان مرسيليا خبرةً خاصّة في مكافحة الأوبئة. تمَّ إنشاء حجرات للعزل، وتدابير الحَجْر الصِّحيّ الأخرى كاستجابةٍ لمنع تزايد انتشار المرض في المجتمع. يمهِّد المعهد الجامعيّ الطريق لإعادة استكشاف عدوى البحر الأبيض المتوسط، حيث استندت استجاباته إلى تاريخ المنطقة الطويل ومعرفتها بالأوبئة والأمراض المعدية والأحياء الطبيّة الدقيقة. كان ميناء مرسيليا، منذ عام 600 قبل الميلاد، مفتوحاً على حوض البحر الأبيض المتوسط بأكمله، ونتيجة لذلك تعرَّضت المدينة لأوبئة من الشرق والجنوب خلال تاريخها الطويل، واكتسبت بذلك خبرةً نادرة في التشخيص والوقاية ومكافحة الأوبئة. تحدَّد هذا بالإنشاء المُبكِّر لمرافق الحَجْر الصِّحيّ والمستشفيات المُتخصِّصة في الأمراض المُعدية، ومن هذا المنظور التاريخيّ تمَّ افتتاح معهد مستشفى جامعة مرسيليا، رسميّاً عام 2017، وهو مؤسَّسة مكرَّسة بالكامل للأمراض المُعدية والمدارية.

وتستند معرفة الأوبئة، التي يبلغ عمرها ألفي عام في حوض البحر الأبيض المتوسط، إلى دراسات أنثروبولوجيّة وتاريخيّة ودراسات في علم الأحياء القديم مع منظور متعدِّد التخصُّصات. كشف علماء الآثار وعلماء الأنثروبولوجيا عن العديد من المدافن المُتعدِّدة في هذه المنطقة، والتي لم يجدوا في رفات أصحابها أي علاماتٍ للعنف أو التعذيب مما يشير إلى حدوث وباء. كشف مختبر الأنثروبولوجيا الحيويّة في مرسيليا عن العديد من القبور الجماعيّة المُرتبطة بوباء الطاعون الذي اجتاح مرسيليا وبروفانس خلال الفترة من 1720 - 1722،

حيث جعلت الدراسات الأثرية والأنثروبولوجية- بالإضافة إلى تحليل المصادر التاريخيّة- من الممكن تحديد تاريخ هذه القبور الجماعيّة بدقة، وبالتالي تمكين علماء الأنثروبولوجيا من تقديم عيِّنات عالية الجودة لدراسات علم الأحياء القديمة.
تمَّ تسجيل أقدم الأوبئة المعروفة في أوروبا من قِبَل المُؤرِّخ اليونانيّ «ثيوسيديدس» في أثينا عام 426 قبل الميلاد، و«سوفوكليس» عام 429 قبل الميلاد، الذي وصف في مأساته «أوديب الملك» وباءً مُعاصِراً في مدينة طيبة المصريّة. أمّا بالنسبة للأوبئة في أثينا، فقد كشفت دراسات في علوم الأحياء القديمة عن السالمونيلا المعويّة- حمى التيفوئيد- لكن هذه المُسببات لا تزال مثيرة للجدل. خلال طاعون الإمبراطور «جستنيان»، عام 542م، وصف المُؤرِّخ البيزنطيّ «بروكوبيوس» مقتل عشرة آلاف شخص يومياً في القسطنطينية، وأعطى إفاغريوس أصلاً إفريقيّاً للوباء الذي وصل إلى «أرض الغال»[4] عبر مرسيليا. خلال الموت الأسود، الذي بدأ عام 1347، أعطانا «دي تشولياك» تاريخاً مليئاً بالدروس حول أعراض الطاعون وتوطن مرض الالتهاب العُقدي للغدد الليمفاوية (بوبو)، والعلاجات الوقائية التي استخدمها أطباء العصور الوسطى. بالإضافة إلى تقارير المُؤرِّخين والأطباء، هناك مصادر أخرى لدراسة الأمراض الوبائية القديمة، مثل الوثائق الإدارية والأرشيف البحري والأدب الشعبيّ. في عام 1349، بدأ الإيطاليّ «جيوفاني بوكاتشيو» في كتابة «الديكاميرون»، وذلك بعد عام واحد من تأثر فلورنسا بالموت الأسود. كتب يقول: «على الرغم من أن المقابر كانت ممتلئة، فقد أُجبِروا على حفر خنادق ضخمة، حيث دفنوا الجثث بالمئات. هنا تمَّ تكديسهم مثل البالات على متن سفينة، ومن ثمَّ أهالوا عليهم القليل من تراب الأرض حتى امتلأت الخنادق عن آخرها. هذا الوصف الواقعيّ يمكن اعتباره مصدراً معرفيّاً حقيقيّاً للمُؤرِّخين. وفي الآونة الأخيرة، وصفت رواية الطاعون، التي كتبها الفرنسي الحائز على جائزة نوبل «ألبير كامو»، تفشي وباء الطاعون عام 1944 في وهران (خمس حالات)، والجزائر العاصمة (62 حالة).
تُعَدُّ الأعمال التصويرية والنحتية مصدراً من مصادر معرفة الأوبئة القديمة. ففي مرسيليا مثلاً، تمَّ رسم اللوحات الأكثر تميُّزاً خلال وباء مرسيليا العظيم من قِبَل شاهد مُباشِر للأحداث، هو «ميشيل سير Michel Serre». ثمَّة أعمال فنيّة أخرى أكثر دعاية في غرضها، لكنها لا تزال غنيّة بالمعلومات عن الأوبئة، خاصّة لأنها أثرت على الجيوش، بما في ذلك لوحة رسمها «أنطوان جروس Antoine Gros» بعنوان «بونابرت يزور ضحايا الطاعون في يافا». كما أنتج «هوراس فيرنت» لوحة بعنوان «الكوليرا على متن السفينة «ميلوبومين» بناء على طلب من إدارة مرسيليا الصِّحيّة. أبحرت ميلوبومين من بريست إلى الجزائر في يونيو/حزيران 1833. وأثناء الرحلة، بعد توقف في لشبونة، تمَّ الإعلان عن وباء الكوليرا على متنها. في غضون أيام قليلة توفي حوالي عشرين من طاقم السفينة ضحايا هذا المرض. كان على السفينة أن ترسو في ميناء طولون، وتبقى في الحَجْر الصِّحيّ. نجا 24 فقط من أفراد الطاقم. اختارت مدينة مرسيليا رساماً ملحمياً (هوراس فيرنت 1789 - 1863) لتخليد هذا الحدث


سفينة سان أنطوان ترسو على شواطئ مرسيليا ▲

المأساويّ في لوحةٍ كبيرة تهدف إلى تزيين مجلس غرفة العناية الصِّحيّة. تصف اللوحة ذلك المشهد بعناية، حيث يختبر طبيبُ السفينة نبضَ صبي الكابينة. الصبي، الذي يبدو مرعوباً، ينتظر حكم الطبيب. لدى الصبي سببٌ قويٌّ للخوف، حيث وصلت طريقة معالجة المصابين بالكوليرا إلى الإعدام. في الجزء الأماميّ من اللوحة، تظهر جثة بحار، ويبدو اليأس على أفراد الطاقم الآخرين. تمَّ تعليق لوحة فيرنت في غرفة اجتماعات إدارة حماية الصِّحة في مرسيليا كعلامة على الثقة في طريقة مكافحة السُّلطات الصِّحيّة لوباء الكوليرا، لكن ذلك لم يمنع المرض من ضرب مرسيليا بعد عام.
في عام 1996، تمَّ اكتشاف حطام سفينة القديس سانت أنطوان- تلك السفينة التجارية التي جلبت الطاعون إلى المدينة- في الرمال قبالة جزيرة «إيل جير» الصخرية، حيث تمَّ إحراقها وإغراقها. جرت خمسة مواسم من الحفريات تحت الماء على الحطام المدفون والمتفحم،





وبلغت تلك الحفريات ذروتها في سبتمبر/أيلول 2012، حيث تمَّ رفع مرساة السفينة التي تمَّ ترميمها الآن، لتشكّل محور معرض في المتحف الذي تمَّ تجديده حديثاً في مرسيليا. تابع ميشيل جوري، الذي قاد عمليات التنقيب، عمله خلال ما يقرب من ثلاثين عاماً من البحث، ونشر في أبريل/نيسان 2013، سيرة قبطان السفينة جان بابتيست شاتو، والتي تحتوي على العديد من التفاصيل الجديدة للظروف المحيطة بتفشّي الطاعون. بعض النتائج التي توصل إليها ميشيل جوري يمكن استخلاصها من فيلم وثائقي تليفزيوني تحت عنوان «وباء 1720: هل تمَّ التضحية بمرسيليا؟»، الذي تمَّ بثه في ديسمبر/كانون الأول عام 2012 في سلسلة «ظل الشك» («L'ombre d'un doute»).

في 22 مايو/أيار 1722، وصلت سفينة سانت أنطوان، بعد رحلة استغرقت أكثر من 10 أشهر، عند مدخل ميناء مرسيليا مع شحنة من الأقطان الحريرية والحرير من بلاد الشام. لقد كانت رحلة صعبة- توفي ثمانية رجال على الطريق- وواجه الطاقم، بعد وصولها، الحَجْر الصِّحيّ لمدة شهر. بعد البروتوكولات الصارمة الموضوعة؛ رست السفينة قبالة جزيرة «بوميجو» في فم المرفأ، ونزل القبطان لتقديم «الشهادة الصِّحيّة» لدى مكتب «سانتي» في البر الرئيسيّ. سمحت الشهادة التي تثبت سلامة السفينة وخلوها من الأوبئة بالتقدُّم إلى نقابة التمريض، وهي عبارة عن مَعْزَل صحيّ تمَّ إنشاؤه عام 1668، حيث يمكن تفريغ البضائع وبيعها في نهاية شهر الحَجْر الصِّحيّ. لو تمَّ وضع السفينة تحت الحراسة بسبب الطاعون، كانت ستُرغم على الرسوّ قبالة المعزل الصِّحيّ لجزيرة «إيل جير» وتدمير البضائع. كان الدافع الواضح هو حماية البضائع. وتمثل الشحنة، التي تبلغ 700 بالة من الحرير والقطن الناعم، ثروةً هائلة، تقدَّر بنحو 9 ملايين يورو، 300 ألف ليرة قياساً بقيمة النقد الآن. كان الوقت هو الجوهر إذا كان سيتم بيع المنسوجات في «معرض بوكير للسلع» في نهاية يوليو. لم يكن المالكون شخصيّات أقلّ من «جان بابتيست إستيل»، رئيس البلدية الذي كان قنصلاً في طرابلس قبل ذلك، ويعرف جيّداً المخاطر التي كان يديرها، كما كان أعضاء مكتب سانتي يعرفون. على الرغم من عدم وجود دليل مباشِر يدينهم أو يتهمهم بالتواطؤ إلّا أن ظهور رسالة أرشيفية تمَّ إرسالها إلى ريجنت أنهم كانوا على دراية جيّدة بالطاعون الذي يجتاح فلسطين وسورية في هذا الوقت، وازدادت اجتماعاتهم المُنعقدة تواتراً نتيجة لذلك.

قبل وصوله إلى مرسيليا كان شاتو قد رسا في «بروسك» بالقرب من طولون، بالتأكيد ليستشير أصحاب المصالح التجاريّة ويأخذ النصيحة. تؤكِّد سبع رسائل في المحفوظات الوطنيّة أن رئيس البلدية و«الأطراف المعنية» الأخرى وصلوا فجراً، وكانوا في مؤتمرٍ سريّ مع قبطان سانت أنطوان لأكثر من ساعة. ونتيجة لذلك، عادت السفينة إلى ليفورنو في إيطاليا، حيث تمَّ قبول أن الوفيات كانوا مصابين بالحُمَّى، وبناءً على ذلك تمَّ إعطاء القبطان شهادة صحيّة نهائية نظيفة تماماً. لم تتم إدانة أحد بجلب الطاعون إلى مرسيليا. في 8 سبتمبر/أيلول، تمَّ سجن شاتو، بتهمة إخفاء وجود الطاعون على متن سفينته، وفي 25 سبتمبر/أيلول، برأه التحقيق، على الرغم من أنه ظلَّ محبوساً حتى أغسطس/آب 1723. بعيداً عن التورُّط، تمَّ رفع إستيل (رئيس البلدية) إلى طبقة النبلاء لسلوكه البطوليّ في سياق الوباء! الاستنتاج النهائي بحسب ميشيل جوري أنه لم يكن ثمّة شخصٌ واحد مسؤولاً؛ الجاني الحقيقي، كان الجشع. ■ **ترجمة: طارق فراج**

هوامش:

(1) روح القوانين: هو عمل دي مونتيسكيو المعروف الذي يطرح فيه فكرة تأثير المناخ على المجتمع، وفصل السُّلطات السياسيّة، والحاجة إلى الضوابط عن طريق سلطة تنفيذيّة قويّة. هناك موضوع رئيسيّ آخر في روح القوانين يتعلّق بالحرّيّة السياسيّة وأفضل وسيلة للحفاظ عليها. تمَّ نشر الكتاب في عام 1748 بواسطة «تشارلز دي سيكوندات، البارون دي مونتيسكيو».

(2) الرسائل الفارسية هو عمل أدبيّ، نُشر في عام 1721، من قِبَل تشارلز دي سيكوندات، البارون دي مونتيسكيو، يسردان من خلاله تجارب اثنين من النبلاء الفارسيين الخياليين هما «يزبك» و«ريكا» اللذان يقومان برحلة عبر الأراضي الفرنسيّة.

(3) فيليب الثاني، دوق أورليانز، كان عضواً في العائلة المالكة في فرنسا، وعمل كوصي على المملكة من 1715 إلى 1723. وُلِدَ في قصر والده في سانت كلاود.

(4) أرض الغال منطقة تاريخيّة في أوروبا الغربيّة خلال العصر الحديديّ، وكانت تسكنها القبائل الكلتية، والتي تشمل اليوم الحاضر فرنسا، لوكسمبورغ، بلجيكا، معظم سويسرا، وأجزاء من شمال إيطاليا، وهولندا، وألمانيا، وخاصة الضفة الغربية لنهر الراين. وفقاً لشهادة يوليوس قيصر، فقد تمَّ تقسيم بلاد الغال إلى ثلاثة أجزاء: الغال الكلتية، بلجيكا وأكويتانيا التي استوطنت الأجزاء الشمالية من جبال البرانس الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا. خلال القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، سقطت بلاد الغال تحت الحكم الروماني.

مصادر:

- https://mondediplo.com/2020/04/05marseilles.
- https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6205573.
- https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?212298.
- http://rodama1789.blogspot.com/2015/01/marseilles-1720-arrival-of-plague-ship.html.

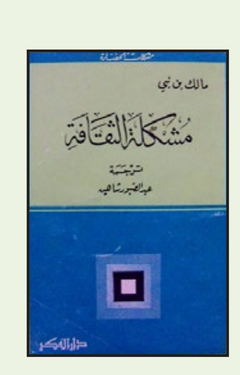
مالك بن نبي

مَنْ يدفع عجلة الإنقاذ؟

لا يختلف اثنان حول أصالة فكر مالِك بن نبي، وغزارة إنتاجه في مجالات عِدّة اجتماعيّة، واقتصاديّة، وسياسيّة، ودينيّة، هذا ما جعل الكثير من المُعجبين بأفكاره يسعون جاهدين إلى تصنيفه ضمن خانة تتوافق وأطروحاتهم، وانتماءاتهم الفكريّة. فمنهم مَنْ نعته بالمفكّر المسلم، والمصلح الاجتماعيّ، ومنظّر النهضة، وما شابه ذلك. فلا نشكّ في كون مالك بن نبي، ومن خلال إنتاجاته، أتاح لقُرّائه هذا التصنيف، غير أنّ السائد في اعتقاد المُثقّفين ممّن عاصروه، ومَنْ جاء من بعدهم أنّ صفة المُفكّر المجتهد والمُجدِّد هي الأليق به.

ممّا لا شك فيه أنّ الخطاب الاجتماعيّ، يغلب على مؤلّفات ابن نبي، وهذا طبيعيٌّ لأن الرّجل عالم اجتماع، وأحد الأقطاب الّذين سخّروا جلّ جهدهم، لفهم أسباب تخلّف المجتمعات عن النّهضة بمفهومها الواسع، وبشكل خاص مجتمعات العالم الإسلاميّ، الّذي اتصف بما سمّاها القابلية للاستعمار «la colonisabilité». لقد شخَّص ابن نبي داء الأمم، وأسباب وهنها، واستسلامها لمظاهر اليأس والإحباط وتنبأ في سبعينيات القرن الماضي، إلى ما ستؤول إليه مجتمعات العالم الإسلاميّ الحديث. وهذا نتيجة اطلاعه الواسع على تاريخ الأمم السّابقة، وفهمه للدّعائم الّتي قامت عليها الحضارات العالميّة، ومسببات سقوطها. ولذلك كان لأفكار مالك بن نبي الحضور القوي في عصرنا الحالي، خاصّة بعد كثير من الأحداث المُؤلمة.

إنّ الخطاب الاجتماعيّ في مؤلّفاته، متنوِّع تنوُّع أفكاره، هدف من خلالها إلى تفسير عوامل أدّت إلى خلق ظواهر اجتماعيّة عاش جزءاً منها في حياته، وتنبّأ بوقوع أخرى في مستقبل لم يكن بعيداً. فعلى سبيل المثال لا الحصر، كان حريصاً على توضيح فكرة انعدام التّوجيه الجماليّ في المجتمعات العربيّة، وما يترتّب عن ذلك من نتائج سلبية على شخصيّة الفرد بالدّرجة الأولى. فالعمران مثلاً إذا فقد جماله وأنشئ بطريقة فوضويّة، لا يمكنه إلّا أن ينعكس بشكلٍ سلبي على سلوكيات ساكنيه. وقد لخّص هذه الفكرة في قوله: كلّما كان المجتمع مختلاً في نموّه ارتفعت قيمة الضريبة التي يدفعها الفرد. وتعدّى ابن نبي



من خلال ذلك إلى جعل الأخلاق مقترنة مع هذا التوجيه الجماليّ وإعطائها الأسبقية، فجعل هذا المنظور يختلف عن التصوُّر الأوروبيّ، مستشهداً بقصص من التاريخ فيها عبرة كقصّة سيدنا إبراهيم، الفرد الأمّة.

ولا يقلّ الخطاب الثقافيّ أهمِّيّة عن الاجتماعيّ في فكر ابن نبي، بسبب أنهما متلازمان. إنّ مشكلة الثقافة والأفكار في الدّول المتخلّفة من منظوره، تكمن في نظرة المجتمع إلى الأشياء، فعوض اهتمامه بالأفكار ومدى فعاليتها، ومساهمتها في الحركيّة والنمو، وهو ما يُميِّز العالم الغربيّ المُتقدِّم، يكتفي العربيّ بالكلام العام والمجرَّد.

ويُميَّز الخطاب السّياسيّ عند مالك بن نبي بشكلين مختلفين عن بعضهما البعض، ولكنهما متّصلان بصفةٍ تجعلهما متلازمين. فأوّلهما كان موجّهاً للاستعمار الّذي عاث في الجزائر فساداً قبل مرحلة الاستقلال، من خلال محاولاته طمس معالم الهويّة الوطنيّة الأمازيغيّة، والعربيّة، والإسلاميّة. أمّا الشّكل الأوّل فقد تمخَّض عن حالة الضبابية، الّتي كان الاستعمار سبباً رئيسياً في وجودها، وجعل أجيالاً بكاملها ترى الأفق مسدوداً. لقد كان مالك بن نبي جريئاً في خطابه التنويري الذي وجّهه إلى الشعب الجزائري، والشعوب المُستضعَفة عموماً في تلك الفترة. وقد عبّر عن هذه الصّفة بقوله: «وطبيعي أنّه ككلّ نمو لابد له من تعب وقلقٍ وألم، ذلك أنّه يقع في المجتمع، وفي الفرد نفسه أيضاً شيء من التطاحن، بين قوات سلبية تدعوه إلى السكون، وهي دعوة تجد في



طبيعة الإنسان عامّة قبولاً بسبب ميله الفطري إلى السهولة، وبين قوات إيجابية تدعوه إلى الكد والعمل، تحثه صعداً إلى الرقي الّذي هو رسالة الأمّة، وإلى الدّفاع عن كيان المجتمع، وبصورة عامّة إنّها تدعوه إلى القيام بالواجبات، وهكذا نرى أنّ الصعوبات هي أكبر مبشر بالحياة الاجتماعيّة الصحيحة».

قام خطاب ابن نبي السّياسيّ على الدّقة في تشخيص أساليب الاستعمار في استعباده الشعوب، واستغلاله ثروات البلدان المُستعمَرة. وكان فضحها أمام الرأي الوطنيّ المحلّي والعالميّ ضمن أولوياته، حتى تتبلور أفكار تحرّريّة لدى القادة الوطنيّين والعالميّين، كي لا يجانبوا المقاصد، والأهداف النّبيلة الّتي يكافحون من أجلها. أمّا فيما تعلّق ببناء دولة القانون بعد الاستقلال، وضمان الحرّيّات الفرديّة والجماعيّة، كحرّيّة التعبير، واختيار الشعب مَنْ يمثّله، فإن خطاب ابن نبي السّياسيّ كان واضحاً دالاً على وعي بالتّحدّيات، والمخاطر الّتي تنتظر المجتمع الجزائري. ولم يغفل مالك بن نبي الجانب الاقتصاديّ الذي يعدّ من ضمن الأسس الّتي تقوم عليها الدّول. ولهذا نجده يشرح نظريّته الاقتصاديّة في كتابه «المسلم في عالم الاقتصاد». وأنّ الشعوب المُستعمَرة، عاشت نوعاً من الصّدمة الاقتصاديّة، فكانت بين خيارين لا ثالث لهما، فإمّا أن تقبل بأفكار الاشتراكيّين، أو أنّها تهتدي إلى أيديولوجيّة «آدم سميث» واللّيبرالية، وكأنّه لا وجود لاختيار ثالث. إنّ الأجدر من منظوره استخلاص الدّروس والعبر من الأزمات، الّتي حلّت بتلك البلدان والبلدان التابعة لها (إندونيسيا..). واللافت للانتباه في خطاب ابن نبي الاقتصاديّ، نقده الشّديد بعض علماء الدّين في تعطيلهم تطوُّر الفكر الاقتصاديّ في العالم الإسلاميّ. فاعتراضهم الفقهي على بعض المسائل الاقتصاديّة، من منطلق الحرص على مبادئ الدّين الإسلاميّ، وإغفالهم لما هو محيط بالأمّة الإسلاميّة من مخاطر محدقة، يعدّ في رأيه أكبر بلية أصابت المجتمعات المتخلّفة، وتسبَّبت في ركود اقتصاد العالم الثالث. وهذا ما عبَّر عنه المُفكِّر في قوله: «فاليوم يجب سواء على الفقهاء أو على أصحاب الاختصاص تقدير مسؤولياتهم، وعلى أساس أنّ القضيّة المطروحة ليست قضيّة تحقيق استمرار الحياة الاقتصاديّة، بل هي قضية دفع العجلة من أجل إنقاذ السّفينة وأهلها، ولو تعطّلت من أجل ذلك بعض المصالح الفرديّة». ولقد شغلت (مالكاً) كغيره من مُفكِّري عصره، وبخاصّة الّذين احتكوا بالثّقافات الغربيّة فكرة الإصلاح الدّينيّ في تناول قضايا العقل، والسلوك الدينيّ، وتاريخ الظاهرة الدينيّة، لكن دون التنازل عن كون الغيبيّ أسمى من الماديّ. وعلى أولوية النصّ القرآني في الفهم والتحليل.

يبقى مالك بن نبي من روّاد الإصلاح، قرع أبواباً معرفيّة مختلفة، سعياً منه إلى إضافة نَفَس فكريٍّ جديد، من شأنه أن يحثَّ الشباب على مضاعفة الجهد، والقادة على تحمُّل المسؤوليّة لمُواكبة الحضارة الحقيقيّة، وليس المدنيّة الزائفة، ولصهر الجديد مع الثوابت، رفضاً للانغلاق ولكلّ تبعيّةٍ عمياء. ■ **حاج محمّد الحبيب**

المصادر:
- القضايا الكبرى، ترجمة عمر كامل مسقاوي، دار الفكر المُعاصِر بيروت ط3، 1991.
- مجتمع، ترجمة عبد الصابور شاهين، دار الفكر، دمشق سوريا ط 3، 1986.
- تأملات، ترجمة عبد الصابور شاهين، دار الفكر المُعاصِر بيروت، ط1، 1989.
- مشكلة الأفكار في العالم الإسلاميّ، ترجمة عبد الصابور شاهين، دار الفكر المُعاصِر بيروت ط3، 1986.
- مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصابور شاهين، دار الفكر المُعاصِر بيروت، ط3، 1984.
- في مهب المعركة، ترجمة محمود محمد شاكر، دار الفكر المُعاصِر بيروت ط3، 1981.
- بين الرشاد والتّيه، ترجمة عمر مسقاوي، دار الفكر المُعاصِر بيروت ط1، 1978.
- المسلم في عالم الاقتصاد، ترجمة عمر مسقاوي، دار الفكر المُعاصِر بيروت ط3، 1978.

لماذا؟
سؤال لاكتشاف العالم

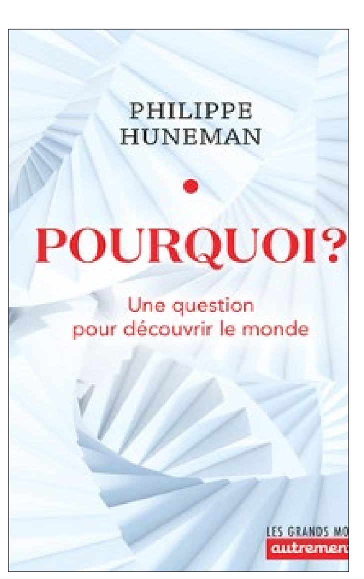
يستكشف «فيليب هونمان Philippe Huneman»، في مؤلَّفه الموسوم بـ: «لماذا؟ سؤال لاكتشاف العالم - Pourquoi ? une question pour découvrir le monde» والصادر عام 2020 عن دار «Les grands mots,autrement»، الأسرار التي تتخفّى خلف «لماذا»، وذلك من زاوية فلسفية، تحرضنا على زيادة التفكّر في هذا السؤال المُحيِّر الذي يزداد تعقيداً كلّما تباينت الأجوبة المحتملة عنه، وكلّما تعلّق الأمر بمُسَلّمات، يتلاشى العقل أمام تبريرها والبرهنة عليها.

الإنسان بطبعه كائنٌ سؤول، ولكي يُوَفّق في فهم ما يُحيط به من أحداث ووقائع وأفعال وأشياء، فإنّه لا يتردّد عند مجابهة مشكلات الحياة ومتطلّبات الواقع في طرح سيل من الأسئلة تُستَهلّ بأدوات من قبيل: ماذا؟ أين؟ متى؟ كيف؟ كم؟ ولماذا؟ وعلى الرغم من أنّ كلّ أداة من هذه الأدوات تعمل على تقييد السؤال، وإيضاح مغزاه، وبيان المراد منه، فإنّ السؤال الذي يبدأ بالأداة: «لماذا» يبدو أكثر هذه الأسئلة غموضاً وغرابة، ومن أبرز الأسئلة الأساسية التي أثيرت- وما تزال- في الحقل الفلسفي بالدرجة الأولى، على اعتبار أننا نطرح هذا السؤال في كلّ يوم مئات المرّات. كما يحتلّ هذا السؤال مكانة محورية في شتى مجالات العلم والمعرفة: من الاكتشافات العلمية والشؤون القضائية، مروراً بالأسئلة التاريخية والتساؤلات الميتافيزيقية، ووصولاً إلى عوالم التكنولوجيات الحديثة، وهو بذلك يلاحق ممارساتنا العملية، ويزيد من هواجسنا ومن بواعث قلقنا الوجودي.

ولكي يقرّب الباحث من القارئ عمق الإشكال الناجم عن طرح السؤال «لماذا»، يقدّم أمثلة متنوعة لأسئلة تحتل فيها «لماذا» جميعاً موقع الصدارة، لكنها تختلف في طبيعة الأجوبة التي يستدعيها كلّ سؤال على حدة: لماذا يتعاقب الليل والنهار؟ لماذا نتنفس؟ لماذا تظهر علامات العُبوس على المشتغلين بهذه المؤسَّسة؟ لماذا أحبَّ روميو جولييت؟ لماذا خسر نابليون في معركة واترلو؟ لماذا أنا هو أنا؟... تنفتح الأسئلة السابقة على مجموعة متنوّعة من الأجوبة تصل حدّ التباين، وتبدو بسيطة في شكلها إلى درجة أنّها تمكّن مضمونها من حجب التوقعات الممكنة في صياغة الأجوبة حتى ليصاب المرء بالدوار، وهو يبحث- في تجدّد مستمر وعلى نحو أعمق- عن جواب مبرَّر لسؤال من قبيل: لماذا أنا هو أنا؟.. لا يتعلّق الأمر إذن- بالضرورة- بالسؤال نفسه، فنحن بإزاء أنواع متعدّدة من «لماذا»، وهنا لا يتوانى هونمان عن طرح الأسئلة الآتية: هل هناك مرجع مشترك لهذا التعدد الذي يحيل عليه السؤال «لماذا»؟ وهل يتعلّق الأمر باشتراك لفظي خادع؟ وهل هناك أساس مشترك يثوي خلف هذه الأسئلة؟

للدخول في معترك هذه الأسئلة، يتبنّى هونمان تجديد مفاهيم العقلانية الكلاسيكية التي أسس لها كلٌّ من ديكارت، وسبينوزا، وليبنيز، وإلى عهد قريب: ديفيد لويس، ليقترح إمكانية اعتماد مفهوم شمولي خاص بمبادئ المنطق والعقل: فليس من العبث أن نتصوّر بأنْ تكون الأجوبة المبرَّرة مترابطة فيما بينها، وأن تكون كلّ التفسيرات قابلة لأن تتقاطع طالما أنّ تسلسل الأسباب والآثار المترتبة عنها، والبراهين ونتائجها، يمكن أن يكون من النوع نفسه. ومع ذلك، يستنكر هونمان ميْلنا إلى أن يتجاوز سؤال «لماذا» حدود المعقول. فمن عجيب المفارقات أنّ بحثنا الدائم عن المعنى لا يقتنع بتعدد الأسباب فقط، لكنه يدفعنا إلى تصوّر إمكانية التوصل إلى عدد من التفسيرات الشمولية التي قد تكون غير منطقية من حيث إنّها منافية للعقل. وبعبارة أخرى فإنّ «لماذا» سؤال يحفز على استكناه الأسباب، واستدعاء العلل، واستحضار العوامل الكامنة وراء الرغبة الملحة في معرفة الجواب واستشراف التوقعات، حيث تندفع الذات نحو السؤال وتظلّ تترقب جواباً/أو أجوبة منطقية معقولة من شأنها أن تحقق رضاها. فهل بالإمكان أن نأمل في التخفيف من عدم الرضا كلّما استعصى الجواب وفُقدت الأسباب؟ يقرّ الكاتب بأنّ العلم والفلسفة بما عرفاه من تطوّر وتقدّم، يظلان عاجزيْن إلى حد كبير عن تقديم أجوبة شافية ومقنعة، تحدّد أركان العلاقة السببية القائمة بين جميع الأشياء، وتروي نهم فضولنا إلى الأسئلة التي لا تفتأ تتجدد وتتأبّى على التفسير.





يستشهد الباحث بمثال آخر للأسئلة المستفزة التي تمثّل «لماذا» مركز دائرتها: فعندما تتهاوى شجرة معيَّنة وتسقط على الأرض من تلقاء نفسها، فنحن نتساءل: لماذا سقطت الشجرة؟ وبطبيعة الحال هنالك- فيما يبدو- العديد من الأجوبة المحتملة: قد يكون السوس هو الذي نخرها، فلم تكن تحتاج- في الواقع- إلّا لِهَبَّة ريح خفيفة لإسقاطها. وربَّما كان يكفي أن ننتظر نهاية عمليات الحفر التي تتكفّل بإنجازها الطفيليات...كلّ هذه الأجوبة، وأخرى غيرها، ممكنة. لكن لماذا سقطت الشجرة في تلك اللحظة بالذات؟

للاقتراب أكثر من الجواب المُقنع والمُرضي الذي يتيح تقديم تفسير منطقي ومقبول يرى الباحث أنّ بإمكاننا أن نتتبع سلسلة الأسباب الكامنة وراء سقوط الشجرة، وأن نقوم بجرد دقيق للظروف والملابسات المحيطة مثل: الجفاف، والرياح، والتجويف الداخلي للشجرة...)، ومع أنّه قد يطول التفسير ويضيع التعليل بين التفاصيل اللانهائية والمُمِلّة، فأنّ التفسير مُتاحٌ بالنهاية، لكنّ الكاتب يظلّ في حالة من الحيرة والتردد اللذيْن يدفعانه إلى التساؤل: لماذا أحسّ بالإحباط مع هذا الانطباع الذي يجعل سؤالي «لماذا» لم يتلقَّ على وجه الحقيقة أيَّ جواب؟

يلتمس هونمان الجواب في الآتي: بدون شك، لا يوجد أيُّ سبب من شأنه أن يُبَرّر هذا السؤال المُحَدَّد، أو بالأحرى: لا وجود لأي مبرّر بإمكانه أن يروي غُلّتي تجاه السؤال «لماذا». ربَّما هناك العديد من «لماذا» أو لعلّ هناك أشياء من دون «لماذا»؛ أشياء تُوقعنا في حيرة من أمرنا وتُشعرنا بالإحباط وخيبة الأمل، خصوصاً عندما تصطدم «لماذا» بجدار أمر اعتباطي أو حقيقة بديهية أو جواب لا يمكن تقديمه. وبهذا الصدد نتقاطع بشكل صريح أو ضمني مع الشاعر الألماني سيليشيوس -Sile sius (1624 - 1677) الذي عبّر عن ذلك بقوله: «الوردة هي الوردة، دونما سبب، إنّها تُزهر لأنّها تُزهر»!

«لماذا»؟ هو- أيضاً- السؤال الذي يجري على ألسنة جميع الأطفال، فيُرهق الآباء بعمقه واتساعه ودقته. فمنذ سن مبكرة (ما بين 3 - 4 سنوات) تنشط قدرات الأطفال على تعلّم الكلام، فلا يتردَّدون في طرح السؤال: «لماذا»؟. صحيح أنّهم يراكمون مع توالي السنوات عدداً من المعارف المُفيدة حول العالم، ولكنهم حينما يطرحون هذا النوع من الأسئلة فإنّهم يتعلَّمون- أيضاً- كيف يشتغل السؤال: «لماذا؟». فعندما تتساءل فتاة في الخامسة من عمرها: «لماذا اليوم هو يوم الأحد؟» فإنّها تتعلَّم مع مرور الزمن أننا لا نطرح عادة مثل هذا النوع من الأسئلة، كما أنّها تتعلَّم- أيضاً- من خلال أسئلة مشابهة أنّ عدداً من الأجوبة التي تُقدَّمُ لها لا تمتلك في حقيقتها سوى تفسيرات مُؤقتة. وهو ما يؤكِّد المقولة المشهورة: «الأجوبة عمياء، وحدها الأسئلة ترى».

مهما تعمقنا في كنه الإشكالات التي يطرحها السؤال: «لماذا؟»، على النحو الذي يؤدِّي إلى فهم أفضل. وكيفما كانت محاولاتنا في إيقاظ أسراره النائمة، فإنّه يظلّ سؤالاً زاخراً بممكنات كثيرة، تُضاعف من تلويناتها لا نهائيةُ الأجوبة المحتملة والتفسيرات الممكنة. إذ من الصعب التوصل إلى صياغة جواب نهائي ومحدَّد عنه. وسواء وَجَّهْتَ السؤال إلى نفسك أو إلى غيرك فلن يكون بمقدورك أن تُجيب عن سؤال لم يستطع أحد إلى الآن الإجابة عنه! فهل يتعلّق الأمر بمسألة حظ أو قدَر؟ يخلص فيليب هونمان، في هذا الكتاب الذي بذل فيه كلّ ما في وسعه لتحليل الاستخدامات المتنوّعة لـ«لماذا»، إلى أنّ هذا السؤال يُقيم عدداً من الروابط الغريبة القائمة بين ما يجهله الأطفال وما يعلَمُه الكبار وفكرة القَدَر. ■ **فيصل أبو الطُّفَيْل**



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



الدوحة
خطوات جورج ويا
الزمن والفراغ..
ثورة الفن الروسي



الدوحة
عملاق كان مدفونا
أزمات قابلة للحل
فلسطين
ضمير العالم



الدوحة
الشباب العربي
في قلب التحولات
الإنترنت الذي يراوغنا!
انقلابات الديجيتال!



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



الدوحة
مونديال روسيا
أهداف خارج
المرمى!



الدوحة
دروس التاريخ المنسية
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!
سيرة الخروج من مصر



الدوحة
خروج العربية
من النص!
أحفاد أتشيبي وسوينكا
كواليس عربية
الإنسان
في قرن
الوفرة..



الدوحة



الدوحة
القدس..
شهود من العالم
خلاصة خيالات العالم..
أرخبيل وفسيفساء
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!



الدوحة
أسلوب آخر للمشي في المدينة
هل يمكن نسيان فرويد؟
رسائلي إلى شباب اليوم
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!



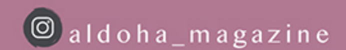
الدوحة
كيف تُروى القصة في قطر؟
الأسرار الأخيرة في حياة جيفارا
تعليم وثقافة.. من الشُبان إلى اليَقظة
سيناريوهات بديلة لسينما البروباغاندا..
حين ينحرف الكُتّاب
عن المُعتاد!



الدوحة
تكتب لتنقذ العالم
خطاب نوبل
محمد لفتم..
القارئ
المُتَّصل..



Doha Magazine



aldoha_magazine



@aldoha_magazine

151
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 151 - رمضان 1441 - مايو 2020
Year 13 - No. 151 Ramadan 1441 - May 2020



605546182007

Jess Rodrigues (Espagne)



الدوحة

العدد 152 - يونيو 2020
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

اثنا عشر مُفكِّراً..
حوارات ما بعد الوباء

«قصيدة المنبر»
نُقَّاد يطلقون رصاصة الرحمة!

الفَنّ التشكيليّ في موريتانيا
ولادة جديدة!

الضباب الصامت!

حول الضجر في زمن الحجر..

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine

152 AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 152 - شوال 1441 - يونيو 2020
Year 13 - No. 152 Shawwal 1441 - June 2020

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الإعلامُ في ظِل جَائِحة كورونا

لايزال العَالَمُ مندهِشاً أمام المُفترس الذي داهمه. ولا يزال الجدلُ الإعلاميّ ومعه الرأيُ العام يراوح مكانه دون معرفةٍ حاسمةٍ في أصل الوباء وطرق تطويقه. تعكس وسائلُ الإعلامِ ما يقوله الناسُ، ويعكس الناسُ ما تقوله وسائلُ الإعلام، ولا شَكّ أنّ الكثيرين يصيبهم الضجر والملل في حَجْرِهم المنزليّ قبل أن تتعب وسائلُ الإعلامِ من لعبة المرايا هاته!

تبقى وسائلُ الإعلامِ ضروريّة في حياة المُجتمعات الاستهلاكيّة المُعاصِرة، فبالإضافة إلى دوره الإخباريّ، فإنّ الإعلامَ ملاذُ الأغلبيّة المُتعطِّشة إلى الترفيه وقضاء الفائضِ من وقتِ فراغها. وفي أيامنا الصعبة داخل أماكن الحَجْرِ، باتت الحاجةُ إلى تزجيةِ الوقتِ بالترفيه والتسلية أكثر من أي وقتٍ مضى. وبتحصيلٍ حاصل فقد استقطبت وسائلُ الإعلامِ الخاصّة والعامّة ومنصات الترفيه على الإنترنت نسباً من المُتابَعة لم تحظَ بها قَبل الجَائِحة، بما في ذلك عودةُ الروح إلى الإعلامِ الرسميّ الذي شكّل مرجعاً أوليّاً فيما يخصّ أرقام الحالة الوبائية، وكذا سريان الإجراءات الاحترازيّة المُتخَذة، وما يرتبط بذلك من نصائح وإرشادات وقائيّة. فكلُّ ما هو رسميّ ووطنيّ في زمنِ الجَائِحة هو ملزم ومفند للشائعات أكثر من أي جهةٍ أخرى معلومة أو غير معلومة.

وباستعادة التلفزة لروحها المفقودة بعدما هجرها المُشاهِدون مُفضِّلين إغراءات الشبكة العنكبوتيّة، استعادت العائلة طقساً أصبح من الذكريات القديمة، فاجتماع الأسرة أمام شاشة التلفزة من العاداتِ الحميدة، وقد برزت هذه العادة في الحَجْرِ المنزليّ لترسم صورةً مفقودةً للتماسُك الأسريّ ولَمّ الشمل. وهي صورة بقدر أهميتها الاجتماعيّة والحميميّة، فإنها تقع في صلب العمليّة الإعلاميّة، التي تعتبر هذا النوع من التجمُّعات المُكثفة، فرصةً للاستهداف الثقافيّ، والإخباريّ والدعائيّ، ولكلّ ما يدخل ضمن مجالِ صناعة الرأي العام أو التأثير عليه، وفي أسوأ الحالات تعليبه والتلاعب به إذا كان قابلاً لذلك...

لقد تسلَّحت جائِحة كورونا بعنصرِ المُفاجأة، وإذا كان من المُبكِّر الجزم بتأويلٍ حاسم في الجوانب السياسيّة والاقتصاديّة المُتعلِّقة بهذه الأزمة الوبائية، فإنه ليس كذلك حين يتعلَّق الأمر بالدروس الثقافيّة والاجتماعيّة، التي بات الجزم بها على لسان المُفكِّرين والمُثقَّفين على اختلاف مدارسهم وأفكارهم، كما تعكس ذلك حوارات هذا العدد. وفي المقابل نجد التنوير الفكريّ والثقافيّ بخصوص هذه الجَائِحة شبه مُغيَّب في أجهزة الإعلام، كما هو الحال بالنسبة للكُتَّاب والأدباء، ففي عالم حيث المعلومات سلاح، تعمل الشائعاتُ عمل الفيروس فتدمِّر بذلك الدفاعات الثقافيّة لضحاياها من المُواطنين الذين لا يعرفون طرحَ أسئلةٍ حول أمورٍ لا يمكن لمسها باليد أو رؤيتها بالعين المُجرَّدة، وإنما هي أمور تُدرَك بالعقلِ والتفكير، وسبيل ذلك هو الثقافة، باعتبارها وصية على الذاكرة والهُويّة والانتماء، وبها تضيء، عبر العلماء والمُثقَّفين والمُفكِّرين، تعقيدات الأشياء، وتبسطها لوسائل الإعلام التي عادةً ما تكون لديها إجابةٌ سريعة لكلّ شيء، وفي أسوأ الحالات، فإنّه بقدر ما تكون هذه الإجاباتُ مغذيّةً لنسبِ المُشاهدة، فإنها مع الأسف تكون مغذيّةً للكارثةِ من خلال نشرِ الهلع والفتنة والتهافُت، دون أن يكون هناك في واقع الحال داعٍ لذلك...

لقد وصلت عولمة كلّ شيء إلى ذروتها مع وسائل الإعلام الإلكترونيّة. ووسط هذا الزخم من الصورِ والأخبار والتحليل والتحليل المضاد، فإن بوصلَة الحقيقة تضيع بضياع الرغبةِ في امتلاكها. وإنّ الأمرَ سيبقى متروكاً لنا جميعاً، أفراداً وجماعاتٍ ومؤسَّساتٍ في تنوير الأجيال وتثقيفها لضمان بقاء مجتمعاتنا مجتمعاتٍ نفخر بها.

رئيس التحرير



ثقافية شهرية

العدد 152

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة واثنان وخمسون
شوال 1441 - يونيو 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		



لوحة الغلاف (Jess Rodrigues) إسبانيا

| تقارير | قضايا

| ملفات |





| أدب | فنون | مقالات | علوم |



الفَنّ التشكيليّ في موريتانيا
ولادة جديدة
(إبراهيم الخنيس)
107-100

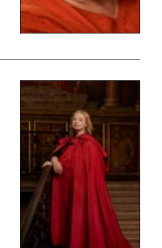
| حوارات | نصوص | ترجمات |



54
عبد الوهاب عيساوي:
جيلي لا يهتم بالتاريخ كثيراً
(حوار: نوّارة لحرش)



75
الجائحات
(يوسف فاضل)



89
هيلاري مانتل:
لماذا أصبحتُ روائية تاريخية
(ترجمة: أحمد لطفي أمان)



94
المستشرق الصينيّ هو يوي شيانغ:
بين حضارتين عالميتين..
(حوار : حسن الوزاني)

الكورونا...
ظاهرة إعلاميّة؟

استطاع فيروس كورونا في وقتٍ قياسيّ أن يُحقّق ما عجزت عنه أشرسُ الشموليّات: حثّ الناس على تكميم أفواههم بأنفسهم. دَفْعهم إلى إخلاء الشوارع ولزومِ البيوت. إيهامهم بضرورة الانعزال بعضهم عن بعض طلبًا للسلامة. إقناعهم بما ذهب إليه باسكال حين قال «إنّ كُلَّ شقاءِ البشر ناجمٌ عن كونهم لا يعرفون الركونَ إلى الراحةِ في غرفة».



آدم فتحي

تُقِرُّ الجهاتُ الرسميّة في فرنسا مثلاً بأنّ عدد الوفيات اليوميّة بسبب (كوفيد - 19) أقلّ بكثير من عدد الوفيات اليوميّة بسبب السرطان. كما تُذَكِّرُ اليونسكو بأنّ 25 ألفًا من البشر يموتون في العالم يوميًّا بسبب الجوع، من بينهم عشرة آلاف طفل. دون أن يرفَّ للعَالَم جفنٌ. دون أن تُفكّر «منظومةُ المال والسياسة» في إيقافِ عجلتها الشرسة ولو لثوانٍ.

ما الذي جَدَّ إذَنْ؟

أعتقدُ أنّ هذا الفيروس ما كان ليوقف عقارب الساعة العالميّة عن الدوران بهذه «القصوويّة»، لولا حضورُ الإعلام بشكلٍ غير مسبوق. أقصد ذلك الجانب من الإعلام الذي عرف كيفَ يتمرّد على المثلّث الجهنّمي: مجتمع التعاليم، ومجتمع التعليمات، ومجتمع المعلومات. حيث «الأغورَا» سُوقٌ دَيْدَنُها الربح والكلُّ فيها سلعة، حتّى البشر، الذي يُراد له هو تحديدًا أن يكون بضاعةً قليلةَ العلَف سريعةَ التلف قابلةً للاستبدال.

لولا «تَفشّي» فيروس الكورونا كمعلومةٍ لَمَا اختلفَ ردُّ الفعل تجاهَهُ عن ردِّ الفعل تجاه ما سبقه من الفيروسات والأوبئة. الأمر الذي يجعلنا أمام «ظاهرة إعلاميّة» بالمعنى الإيجابي للعبارة. أي بالمعنى الذي ينحني خشوعًا أمام ضحاياها ولا يهوّن من شأن ما تسبّبت فيه (وما قد تتسبّب فيه) من كوارث، لكنّه يرفض التغافل عن الأبعاد الأخرى التي يُتَحاشَى الخوض فيها.

تلك هي قناعتي. لذلك علينا أن ندعم الجانب «المنفلت» من الإعلام. علينا أن نحميه عن طريق نقْدِهِ وتحصينه من أمراضه وفيروساته الكثيرة. بعيدًا عن غواية التوظيف أو الترويض. استعدادًا للمعارك القادمة. وهي قادمة لا محالة بعد أن امتصّت المنظومة الدوليّة الصدمة، وعثرت على «عناصر الخطاب» المناسبة لجَعْل رَفْع الحَجْر بلا ضماناتٍ حقيقيّةٍ «مَطْلَبًا شعبيًّا»! ولم يبقَ إلّا أن يختفي الفيروس بضربة عصًا سحريّة، بينما المنظومةُ «تغسل يديها» أمامنا مثل بيلاطس، ولسان حالها يقول من على منابرها المطيعة الطيّعة: «أَخفِي عنّي هذا الفيروس الذي لا أطيق رؤيته».

قد يكون رفْع الحُجب عن «كواليس» المنظومة إحدى هدايا الجائحة للمُستَغْفَلين أو للمحكومين في العالم، كي لا يسمحوا لأحد أن يحكمهم من جديد عن طريق إدارة الهلع من اللامرئيّ. ولعلّنا نكتشف قريبًا أنّ هذه «العيانيّة» (هكذا أرى ترجمة عبارة visibilité) كانت نقطة الضوء الأساسيّة في عتمة «اللحظة الكورونيّة». لا بسبب ما سبق فحسب، بل بسبب فعلها المُمكِن في الكثير من المفاهيم والمُسلّمات. قبولُ الناس بارتداء «الكمّامات» قد ينبّههم إلى أنّ «ثمّة شيئًا متعفّنًا في مملكة الدنمارك» لا يُراد لهم مُقاوَمتُه. إخلاءُ الشارع قد يلفت انتباههم إلى أنّ قبولهم اليوم بالعمل عن بُعْدٍ قد يفتح الطريق غدًا إلى قبولهم بالتظاهر عن بُعْد. لُزُومهم البيت قد يُحفّزهم على مُساءلَةِ أسباب تفتُّتِ الأسرة، وقد يشجّعهم على اكتشاف خفايَا تحوُّل البيت من ملاذٍ إلى حَبْس. من مأمنٍ إلى عقوبة. من وطَنٍ إلى منْفًى. بعيدًا عن ذلك النوع من «الرحم» أو «الجسد الأُمومِيّ» الذي تغنّى به باشلار، نشدانًا للسعادة، أو للإقامة «شعريًّا» في أرض البشر المتناهية، لا في ذلك الفضاء الهُولْدِرْلِينيّ اللامتناهي.

الاطّلاعُ اليوميّ على ما يَظهر من خفايا ظهور الفيروس أو «تصنيعه» قد يُنشّط التفكيرَ في خطل تأسيس القيمة على «الربح» و«القوّة» و«التوحُّش»، وقد يُرغِمُ الإنسانيّةَ على شيء من التواضع! فما الذي نختلف فيه عن الفيروسات؟

الفيروساتُ تحتاج إلى الخلايا المُضيفة كي تتكاثر وتتغوّل. لذلك لابدّ من استخدام فيروسات مضادّة (virostatika) تمنعها من دخول الخلايا المُضيفة. إنّها بمثابة الضيف الثقيل الذي يقتحم البيت ويسيطر عليه عن طريق التهام ما فيه من مؤونة. هذا يعني أنّ فيروس الكورونا ما كان لينجح لولا استعدادنا «لتسمينه». وليس من حلٍّ إلّا أن تُغلَق في وجهه مخازنُ التموين. لكن ما العمل إذا كانت المفاتيح في يد فيروسٍ أكبَر اسمُهُ الإنسان؟

«العزلُ» قد يغيّر علاقتنا بالمكان الذي خُيِّل إلينا أنّنا ننتشر فيه ونتمدّد فإذا نحن ننكمش ونتقوقع. إقفالُ المدارس (وفتْحُها لتمكين الأولياء من الذهاب إلى العمل) قد يكون فرصةً للانتباه إلى المكانة الدنيا التي آلت إليها التربية. وقد يتيح الانتباه إلى عواقب تضارُب الساعات (الأسَريّة والمهنيّة والثقافيّة) ودوران عقاربها كلّ عكسَ اتّجاه الأخرى. الأمر الذي يحفر شرخًا متّسعًا بين التربية والتعليم من جهةٍ، وبينهما وبين الإعلام والثقافة من جهةٍ ثانية، مختزلاً فضاءاتها في أماكن لحراسة الصغار (garderies) من جهةٍ، وأماكن لقتل الوقت وإعدام المعنى بدعوى تسلية الكبار من الجهةِ الأخرى.

أمّا إلغاء «التظاهرات» الثقافيّة وإغلاق المكتبات والمسارح ودُور الثقافة وقاعات السينما، فلعلّه يزيح ورقة التوت الأخيرة التي تُخفي مُعاداةَ المنظومة واحتقارَها التامّ للشيء الثقافيّ، ورغبتَها في «حيْونَة» الإنسان عند أوّل فرصة، عن طريق اختزاله في إشباع غرائزه، وتجريده من «الحاجة إلى الثقافة» التي جعلت منه ما هو.

لقد برهنت طريقةُ إدارة «حرب الكورونا» المزعومة على أنّ معظم أصحاب القرار لا يخافون شيئًا كما يخافون الثقافة. «اللعبةُ» السياسيّة بالنسبة إليهم «طاقيةُ إخفاء» كي لا يراهم أحد. ولمّا كانوا يعلمون أنّ الثقافة هي المرآة الوحيدة القادرة على تحويل «اللامرئيّ» إلى مرئيٍّ لا تُحتَمل رؤيته ولابدّ من تغييره، فإنّهم ما انفكّوا يسعون إلى تصفيتها وإلغائها من المشهد. وليس من طريقةٍ أفتك من القمع والتجويع كالتشويه والاحتقار. بدايةً من اختزال الشيء الثقافيّ في التسلية والترفيه، وصولاً إلى إنتاج ما سمّاه فيليب موراي «الهومو فيستيفوس Homo Festivus» الذي يتمُّ تقديمه قربانًا لكلّ وحشٍ يظهر.

هكذا باتت الثقافة في نظر معظم أصحاب القرار: أوّل شيء يمكن الاستغناء عنه والتضحية به وآخر شيء يُفَكَّر في إسناده والدفاع عنه، بل إنّهم نجحوا حتى في إقناع «شُهُودٍ من أهلها» بأنّها ليست ضروريّة، وأنّ أهلها ليسوا من «جنود الصفّ الأوّل» في مثل هذه «الحروب»! متناسين أنّ المناعة ثقافة أو لا تكون. أنّ الأمنَ ثقافيٌّ، صحيًّا وغذائيًّا كانَ أم «قوميًّا». أنّ الثقافة هي التي تُرَسِّخُ في العقول والوجدان القيم التي تدور بفضلها عقارب كلّ الساعات وعلى رأسها الساعة الاقتصاديّة. تناسوا كلّ ذلك. وما إنْ قرّروا «الحَجْر» حتى حجروا على الثقافة. ما إنْ قرّروا «رفع الحَجْر» حتّى استثنوا كلّ فضاءٍ ثقافيّ. لقد خيّل إليهم أنّ أصغر مغازة أو مخبزة، في مثل هذه اللحظات الكارثيّة، أهمّ من أكبر مسرح أو مكتبة. لم يتركوا مكتبةً واحدة تشتغل. لم يفكّروا حتّى في تنظير «المكتبات» بدكاكين المُكَسَّرات!

قد تكون «اللحظة الكورونيّة» فرصةً لإعادة النظر في كلّ هذا. وقد تغتنم الإنسانيّة هذه الفرصة وقد لا تفعل. كلّ ذلك مشروط بإرادة البشر وإصرارهم على الدفاع عن حرّيّتهم. بقدرتهم على التفاؤل بلا سذاجة وحرصهم على ترجمة تفاؤلهم إلى واقعٍ ملموس. بانتباههم إلى أهميّة إزاحة اللثام ورفْعِ طاقيّة الإخفاء عن كلّ ما يُدارُ في الخفاء، وتحويله إلى «ظاهرة إعلاميّة» بالمعنى الذي حاولنا تشخيصه.

في انتظار ذلك أرى فصْلَ «رفع الحَجْر» يقترب، واثقًا من أنّه سيحلُّ بالضرورة قبل أوانه. أضربُ بيديّ وبالكلمات على جنبات «الخزّان». ليس لديّ غير يديّ وكلماتي. الصوتُ بَحَّ من النباح في البريّة. أشُمُّ رائحةَ أحلامٍ تحترق. أنحني لمظاهر التضامن ونكران الذات وأشمئزّ لأمارات الجشع والاستثمار في الكارثة. أقفُ مشدوهًا أمام أرض جريحة، نصفُها منخرطٌ في عرسٍ لا يَتمّ ونصفُها منغمسٌ في حدادٍ لا ينتهي.

أحاولُ التفكير على طريقتي في طبيعة ما يحدث.

رأيتُ في البداية أن أنأى بنفسي عمّا خيّل إليّ أنّه انخراطٌ في الجوقة. رفضتُ المَشْيَ على مخاوف الناس وآلامهم، لكنّها سرعان ما بدت مخاوفي وآلامي. استطاعَ الإعلام (ربّما للمرّة الأولى بهذا الشكل) أن يحشر الجميع في نفس المربّع، وأن يضع أقدام سكّان العالم كلّهم على الجمرة نفسها. فجأةً خُيِّل إلينا أنّ «التباعُد» جعلنا نتقارب أكثر. كان ذلك وهمًا طبْعًا. ليس المحصورُ في فيلّا بطوابق كساكنِ عُلبةِ صفيح، ولا صاحبُ الحِذاءِ الجِلْدِ كالحافي. لكن لا بأس. لم نَعُدْ مَخْفِيّين بعضُنا عن بعضٍ كالسابق. صنعتْ اللحظةُ قَدْرًا أكبر من «المُشْتَرَك»، فإذا التراجيديا على الرغم من جوانبها الكرنفاليّة، أكثر جديّة وأشدّ وطأةً من أن تُتْرَكَ خارِجَ مجال «التفكير معًا».

التفكير والإبداع ليسا اثْنين في نظري. إنّهما اثنان في واحدٍ. قد يُضيءُ أحدُهما الطريق للآخر في ظرفٍ مُعيّن وقد يتمخّض أحدهما عن الثاني في ظرفٍ آخر. إنّهما يتطلّبان عادةً اتّخاذَ مسافةٍ من الوقائع والأحداث. لكنّها مسافةٌ تُقاسُ بالكثافة لا بالامتداد في الزمن. وهي نتيجةُ كيمياء خفيّة بين المزاج والموهبة والمعرفة لا يملك سرّها أحد. الامتداد في الزمن لا يمنع الرداءة والاستجابة الفوريّة لا تمنع الجودة. لذلك تتعدّد طرائق التفكير والإبداع تعدُّدَ المُفكّرين والمُبدعين.

كيفما كان الأمر: «المسافة» كتمهُّلٍ أو تَعَفُّفٍ تَرَفٌ لا يتوافق مع الحياة في فوهة بركان أو بين يدي جائِحة. ليس في وسعي والمركب يحترق أن أطلب من النيران مسافةً للتفكير أو الإبداع. أحتاج إلى أن «أتوجّع فكريًّا أو إبداعيًّا» بالتوازي والتزامُن مع توجّعي الجسديّ والعاطفيّ، في انتظار أنّ «أفكّر في الوجع» بتأنٍّ حين يصبح الوقت مُتاحًا. أحتاج إلى نوعٍ من التفكير غيْرِ المُفَكّر فيه. لعلّه نوعٌ من التفكير الفوريّ، العفويّ، الحدْسيّ، كدتُ أقول الغريزيّ لولا علمي بأنّ أساتذتي وأصدقائي من الفلاسفة قد ينكرون عليّ هذا الخلط. وليت أحدهم يسعفني بترجمةٍ أجمَل لعبارة «Pensée réflexe». ذلك الفضاء المُستثنى من «بروتوكولات» التفكير وفق القواعد العلميّة أو الفلسفيّة، حيث تنبثق اللمعةُ مثلما ترْمِشُ العينُ لمرور نحلة. حيث تُومِضُ الفكرة مثلما تندّ الصرخةُ جرّاءَ عضّةٍ أو طعنة. حيث لا أحد يُنكِرُ عليّ أن أتوجّع بأفكاري وأن أفكّر بآهاتي.

ذاك ما أفعل. وبين الآهة والآهة أنفردُ بمدينتي ليلاً. أُنصِتُ إلى آهاتِ مَنْ أعرف فيها ولا أعرف. أجسّ نبضَها لأطْمئنّ عليها وعليهم. أجوب شوارعها المنثورة في غابة النيون الذابلة. ألاحظ هنا وهناك بعض الأضواء الخافتة تنبعث من بعض النوافذ، تُرجِّحُ زُرْقَتُها الرماديّةُ أنّها أضواءُ تليفزيونات أو حواسيب مفتوحة على البحر الرَّقميّ، فأفرح لأنّ أحدهم ينتبه من جديد إلى «ظاهرة إعلاميّة» بالمعنى الإيجابيّ للعبارة، أو «يبحث» عنها في هذه القناة أو تلك، في هذا الموقع أو ذاك. ثمّ تذكّرني جراحي الفاغرة بأنّ بعض التفاؤل سذاجة، فأستحضرُ بطلَ رواية جون إيرفينغ «العالمُ وفْقَ غَارْب»، وأستأنفُ تِيهي مردّدًا عبارتَهُ التي حفظتُ عن ظهر قلبٍ منذ قرأتُ الروايةَ لأوّل مرّة: «حيثما لاحَ ضوءُ تليفزيون فثمّةَ سهرانٌ لا يَقْرأ»

إعلامُ الجَائِحة..

وسيط المعرفة أم سلاحٌ ذو حدين؟

فيما يسعى مسؤولو القطاع الصحيّ إلى احتواء أزمة فيروس كورونا المُستجَد والتخفيف من آثاره على قطاع الصحّة العامّة حول العالم، يظهر في الأفق خطرٌ آخر لم يتحسَّب له هؤلاء، ألا وهو طريقة تعاطي الإعلام الدوليّ مع الأزمة.

جاء التقرير الذي نشرته مجلّة Health Psychology الصادرة عن الجمعية الأميركيّة لعلم النفس ليؤكِّد على التداعيات المُرتقبة للتعرُّض المستمر لوسائل الإعلام خلال أوقات الأزمات، حيث تشمل تلك التداعيات ارتفاع مستويات التوتر والقلق لدى الأفراد، وتفاقم السلوكيات المتطلبة للدعم المستمر، والتي من شأنها خلق أعباء إضافية على مؤسَّسات ومرافق الرعاية الصحيّة.

يستند التقرير إلى أبحاث تمَّت الاستعانة بها خلال أزمات مشابهة، على سبيل المثال، خلال أزمة تفشي مرض الإيبولا وأنفلونزا الخنازير (H1N1)، وخلال أحداث مثلت كوارث جمعية، كالهجمات الإرهابية، حيث أشارت تلك الأبحاث إلى العواقب الوخيمة التي ساهمت في خلقها الكيفية التي تعاطت بها وسائل الإعلام مع تلك الأحداث، وتداعيات ذلك على القطاع الصحيّ.

في غضون أقلّ من شهر، كانت أعداد الحالات الإيجابيّة المُؤكَّدة لفيروس كورونا المُستجَد قد تخطّت ما سجله فيروس سارس (SARS-COV) من حالات إيجابيّة مؤكَّدة خلال تسعة أشهر كاملة، وعلى الفور، وفي يناير/كانون الثاني 2020، أعلنت منظَّمة الصحّة العالميّة حالة الطوارئ عالميّاً، وهو الإعلان الذي عكف العلماء على إثره على تحليل خصائص الفيروس، قابليته للانتشار، ومعدَّلات الوفاة الناجمة عنه، وبالتزامن مع ذلك، شرع مسؤولو القطاع الصحيّ في نقل المعلومات الحيويّة التي من شأنها مساعدة الأفراد على اتخاذ التدابير والاحتياطات المُثلى للوقاية من المرض، والحكومات على سرعة التخطيط والاستجابة لتفشي الوباء.

ولكن، وللمُفارقة، في الوقت الذي كان فيه صحافيون ومسؤولون بالقطاع الصحيّ يبذلون جهوداً مضنية من أجل نقل ما يلزم العامّة من معلومات حيويّة ونصائح وتوصيات للتعامل الأمثل مع أزمة تفشي الفيروس، برز خطرٌ آخر لم يكن في الحسبان، ألا وهو ظهور أزمات نفسيّة ناجمة عن التعرُّض المستمر لوسائل الإعلام التي تغطي مستجدات الجَائِحة، وهو الأمر الذي ينذر بتداعيات سلبية مباشرة، ليس فقط على الصعيد الاجتماعيّ والاقتصاديّ الذي يشهد تدهوراً غير مسبوق، ولكن أيضاً- وبمرور الوقت- على صعيد الصحّة النفسيّة والجسديّة للأفراد، وهو ما أكَّدته مجموعة من الاستطلاعات، والتي أشارت إلى أن مستويات القلق المُرتفعة أثناء وفي أعقاب الأزمات التي تشكّل تهديداً على الحياة، تؤدّي إلى عواقب سلبية على صعيد الصحّة النفسيّة والجسديّة، الأمر الذي تتبعه زيادة في السلوكيات المتطلبة للدعم المستمر، والتي تتسم بالمبالغة غير المتسقة مع حجم الحدث الفعلي، تلك السلوكيات من شأنها خلق أعباء إضافية على مرافق الرعاية الصحيّة وغيرها من الموارد الحيويّة، مثال على ذلك ما شهدناه مؤخَّراً من مظاهر هوس الشراء النابع من الإحساس بالذعر، والتي أدت- وبشكلٍ مباشر- إلى نقصٍ عالمي في بعض المواد الأساسيّة والتلاعب بأسعارها.

خلال أوقات الأزمات الصحيّة، يعتمد عامّة الناس على وسائل الإعلام من أجل الحصول على المعلومات الدقيقة لمساعدتهم على الوصول إلى قرارات مستنيرة تتعلَّق بما يتعيَّن عليهم اتباعه من سلوكيات وقائيّة، حينما تمتزج الأزمة مع مشاعر اللايقين والغموض والتخبُّط، تتعاظم تلك الاعتمادية بشكلٍ كبير، لذا فمن الضروري توفُّر مصادر معلوماتية موثوق بها لتزويد المُواطنين بما يحتاجون إليه من توصيات وأدوات لتقييم الأبعاد الحقيقية للأزمة. يؤكِّد «علم اتخاذ القرار» أنه في حال توفُّر الحقائق والمعلومات الدقيقة مع توفُّر الوسائل الفعّالة لنقلها، تزداد قدرة العامّة على تقييم وإدراك الحجم الحقيقيّ للمخاطر، أمّا الالتباس الناجم عن عدم توفُّر تلك المعلومات لدى المسؤولين أو نقلها بشكلٍ لا يتسم بالفاعلية الكافية فيؤدّي إلى تقييم مبالغ فيه لحجم ما يتهدّدهم من مخاطر.

ولعَلّ من أكثر الأمثلة وضوحاً ما حدث خلال أزمة أنفلونزا الخنازير (H1N1) حينما أدّت مشاعر التخبُّط وفقدان السيطرة إلى تعزيز مشاعر القلق والخوف لدى العامّة بشكلٍ كبير، بل وأدّت إلى تفاقمها. مثالٌ آخر يمكن رؤيته خلال كوارث إطلاق النار على المدارس حينما أدّى تباطؤ المسؤولين في تزويد العامّة بالمعلومات الكافية وموافاتهم بالتحديثات اللازمة في حينها إلى انتشار الشائعات والمعلومات المغلوطة ممّا فاقم من مشاعر القلق والحزن. يمكن تطبيق كلّ ذلك على أزمة فيروس كورونا بشكلٍ خاص، إذ تؤكِّد الأبحاث العلميّة على ميل الناس إلى اعتبار الفيروسات الجديدةً المجهولة أشدّ خطورة وفتكاً من الفيروسات المعلومة لهم، لذا فمن الضروري الحرص على موافاة العامّة بالحقائق والمعلومات المُحدَّثة باستمرار حول كلّ ما يخصُّ الفيروس المجهول، وإلّا فإننا نخاطر بنزع فتيل الشائعات وانتشار المعلومات المغلوطة التي ستُفاقم حتماً من مستويات الألم النفسيّ والجسديّ.

تقع وكالات إدارة الطوارئ في خطأ عدم استغلال وسائل التواصل الاجتماعيّ كمصدر للإبلاغ عن المخاطر، حيث يعدُّ الاستغلال الاستراتيجي



لمثل هذه الوسائل («الهاشتاج» على سبيل المثال) من الوسائل الفعّالة في نقل المعلومات الدقيقة للعامّة خلال أوقات الأزمات. يمكن توجيه السكّان إلى التواصل مع الهيئات الصحيّة وغيرها من مقدّمي الخدمات العامّة للحصول على المعلومات الأكثر دقة من الناحية الجغرافيّة، كما يمكن للباحثين استخدام «البيانات الضخمة» المُتاحة للجمهور عن طريق «التغريدات» المحلّية- على سبيل المثال- لقياس الجهود التي تبذلها الشركات والوكالات المحلّية في الإبلاغ عن المخاطر.

في مجتمعاتنا المُتشابكة، يمكن أن تمتد التهديدات الصحيّة العامّة إلى نقطة أبعد من المتوقع. ومع ذلك، فإن التعرُّض المستمر والواسع للأخبار التي تبثها وسائل الإعلام على مدار الساعة طيلة أيام الأسبوع يمكن أن يدفع المُشاهدين إلى تقدير حجم المخاطر على مجتمعاتهم بشكلٍ غير دقيق أو مبالغ فيه. على سبيل المثال، كان معدّل الإصابة بفيروس الإيبولا خلال موجة تفشيه عام 2014 منخفضاً للغاية في الولايات المتحدة، ومع ذلك، أظهرت نتائج الدراسات على عيّنة من المقيمين داخل الولايات المتحدة أن التعرُّض المُكثف للأخبار التي تبثها وسائل الإعلام حول الإيبولا أدّى إلى تزايد مشاعر الضيق وضعف الأداء لدى هؤلاء الأفراد.

قد يؤدّي القلق الناشئ من المتابعة المستمرة لوسائل الإعلام خلال الأزمات والكوارث الجمعية، إلى تداعيات طويلة الأمد على صعيد الصحّة الجسديّة للأفراد، ففي دراسة تناولت ردود أفعال الأميركيين تجاه هجمات 11 سبتمبر/أيلول الإرهابية، تبيَّن وجود علاقة بين قضاء ساعاتٍ طويلة في متابعة الأخبار التي تبثها وسائل الإعلام حول الكارثة وارتفاع معدلات ما يُسمَّى بـ«إجهاد ما بعد الصدمة» والأمراض الجسديّة التي بدأت في الظهور بعد مرور 2 أو 3 سنوات من الحدث الفعلي، وأهمّها أمراض اضطرابات القلب والأوعية الدمويّة، خاصّةً ضمن هؤلاء الذين كانوا الأكثر قلقاً إزاء تكرار تلك الهجمات في المستقبل.

في العقد الماضي، كشفت دراسات أن كلاً من نوع وسائل الإعلام، وكثافة متابعتها خلال أوقات الكوارث الجمعية، يؤثّران بشكلٍ قوي على الصحّة النفسيّة والجسديّة للأفراد، فعلى سبيل المثال، في أعقاب تفجيرات ماراثون بوسطن عام 2013، توصلت الأبحاث إلى وجود علاقة وثيقة بين كثافة متابعة وسائل الإعلام وازدياد أعراض التوتر الحاد، إذ زادت نسبة الأعراض لدى هؤلاء الذين كانوا الأكثر متابعة لوسائل الإعلام من نسبته لدى هؤلاء الذين تعرَّضوا بشكلٍ مباشر للتفجيرات. دائماً ما يلجأ هؤلاء الأكثر معاناة من أعراض التوتر والقلق إلى متابعة المزيد من الأخبار التي تغطي الحدث مما يخلق حلقةً لا متناهية من الألم النفسي.

وبخلاف الأثر النفس - جسدي، قد تشمل التبعات السلبية للتعرُّض المكثَّف لوسائل الإعلام خلال أوقات الأزمات، إرهاقاً لمرافق الرعاية الصحيّة التي حتماً ستعاني من تدفُّق في أعداد المرضى القلقين. وهو الأمر الذي حدث بالفعل خلال أزمات وبائية سابقة، حيث أدّت المتابعة المكثّفة لوسائل الإعلام إلى تدفُّق المرضى لأقسام الطوارئ في مجتمعات لم تشهد تفشياً للمرض في الأساس. ونشهد ذلك الآن في إطار تفشي فيروس (Covid-19)، حيث أدّى تخزين الأقنعة من قِبَل المُستهلكين إلى نقص عالميّ في الأقنعة والكمامات المانعة للاستنشاق الضرورية لحماية مقدِّمي الرعاية الصحيّة. مثل هذا النقص يضر بالمجتمعات الأكثر عرضةً لمخاطر تفشي الفيروس، ويعرقل جهود القطاع الصحيّ لاحتواء الفيروس، كما يؤدّي تدفُّق المرضى الذين لا يعانون إلّا من أعراضٍ مرضية طفيفة على أقسام الطوارئ، إلى إجهاد مرافق الرعاية الصحيّة المُثقلة في الأساس.

على الرغم من أهمِّية قيام الإعلام بنقل كافة المعلومات التي تمكّن العامّة من حماية أنفسهم، والمؤسَّسات من اتخاذ الإجراءات اللازمة، إلّا أنه من الضروري أن تحرص وسائل الإعلام على فعل ذلك بشكلٍ يخلو من الإثارة أو عرض الصور المؤثِّرة. وعلى الجانب الآخر، يجب توجيه العامّة إلى تجنُّب متابعة القصص الافتراضية، وتجنُّب التعرُّض المُتكرر لوسائل الإعلام التي لا تقدِّم الجديد، والتركيز- بدلاً من ذلك- على متابعة التحديثات المُهمّة للأحداث. كما نوصي أن يستقي العامّة معلوماتهم من مصادر رسميّة مثل منظَّمة الصحّة العالميّة ومراكز السيطرة على الأمراض والوقاية منها «Centers for Disease Control and Prevention». نظراً إلى أنه من المُستبعد أن تقوم وسائل الإعلام الاجتماعيّة، كتلك التابعة لـ Apple، تويتر وانستغرام، بعرض صورٍ ذات محتوى مثير، فتعتبر تلك الوسائل من أفضل الطرق للتزوُّد بالمعلومات اللازمة دون تعريض العامّة لمثيرات مقلقة. ولكن مع ذلك، من الضروري الانتباه إلى ضرورة استخدام تلك الوسائل بشكلٍ مسؤول، إذ تعدُّ إحدى الوسائل السهلة والسريعة لنقل المعلومات المغلوطة. وهنا تجدر الإشارة إلى أنه لكلٍ من منظَّمة الصحّة العالميّة ومراكز السيطرة على الأمراض والوقاية منها، صفحاتٌ على مواقع التواصل الاجتماعيّ يمكن الاستعانة بها.

وفي النهاية، نحن نؤكِّد إنه من الضروري أن يتمَّ تزويد الجماهير، خلال أوقات الأزمات الصحيّة العامّة، بالمعلومات اللازمة في حينها، مع الأخذ في الاعتبار العمل على تقليل التعرُّض غير المرغوب فيه لوسائل الإعلام والذي من شأنه التسبُّب في أمراض نفسيّة وجسديّة عِدّة. كما يلعب مقدِّمو خدمات الرعاية الصحيّة دوراً مهمّاً في نقل المعلومات اللازمة للمرضى وغيرهم من أفراد المجتمع. تلك النصائح العمليّة التي يمكن للعامّة تطبيقها لحمايتهم من الفيروسات المعدية (مثل غسل اليدين، تعقيم الأسطح، التخلص الفوري من المناديل الورقيّة المُلوَّثة، التباعُد الاجتماعيّ) قد تثبت فائدتها في الوقاية من أمراضٍ معدية أخرى مثل الأنفلونزا. إذاً، فقد تساعد مخاوف العامّة من الفيروس الجديد في «ترويج» سلوكيات وقائية تقي من فيروسات ومسببات أخرى للأمراض، كما يمكن أن تشكّل تلك المخاوف منصة انطلاق لنشر سلوكيات صحيّة أخرى لطالما تمَّ تجاهلها، كإعداد عدة طوارئ جاهزة للاستخدام في أي وقتٍ على سبيل المثال. على مقدِّمي الرعاية الصحيّة توفير المعلومات الضرورية ووضع الاستراتيجيات وإعطاء النصائح بالتزامن مع السعي إلى تهدئة حالة «الهيستيريا» التي من شأنها عرقلة كافة جهود قطاع الصحّة العامّة في محاربة تفشي فيروس (Covid-19).

■ د. اليسون هولمان، د. دانا روز جارفين، د. روكسانا كوهين سيلفر

□ **ترجمة: دينا البرديني**

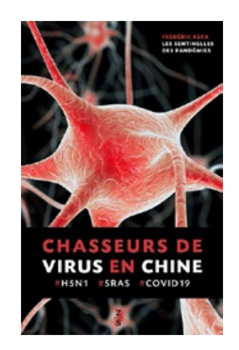
صيّادو الأوبئة..

الباحثون عن الفيروسات

صدر حديثا لـ«فريديريك كيك»، عالم الأنثروبولوجيا، والباحث بالمركز الوطني للبحث العلمي، ورئيس مختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية في كوليج فرنسا، وأحد أبرز طلبة «ليفي ستراوس»، كتاب جديد بعنوان «الباحثون عن الفيروسات، ومراقبو الطيور على حدود الصين»، عن دار «Zones Sensibles Editions».

على الرغم من أن أوّل وباء عرفته البشرية، وذُكر في نصّ مدوَّن، لم يكن إلّا في سنة 430 قبل الميلاد، في أثينا، فقد قيل- في كثير من الأحيان- إن الميكروبات والأوبئة التي تسببها، قديمة قِدَم العالم. لكن، كيف استطاع العالم القضاء عليها، ومواجهتها؟ وما السبل التي مكّنت البشرية من استعادة حياتها الطبيعية، بعد مرحلة الوباء؟ هذه بعض الأسئلة التي توفّر لها دراسة الأوبئة، من وجهة نظر العلوم الاجتماعية، والأنثروبولوجية، بعض عناصر الإجابة. فالأوبئة ليست اختصاصاً حصريّاً لعلماء الأوبئة والمناعة، بل اقتحم المجال جغرافيون كبار، منهم بيتر هاجيت، و أندرو كليف، في رؤية تركّز على عمليات الانتشار «المكاني - spatiale». كما عمل علماء الاجتماع على رسم الخريطة التفاعلية للأوبئة داخل الجماعة الإنسانية، في حين حاول بعض الدارسين الجمع بين هذه الزوايا من خلال معالجة قدرات الدول على مواجهة الوباء، وعلاقة ذلك بالعولمة وقيمها التي بنيت عليها نظرياتها؛ إذ لا تتسبّب الأمراض الحيوانية في حدوث تغييرات في العلاقات بين البشر والحيوانات، فحسب، بل تجبر- أيضاً- أولئك الذين يرغبون في دراستها، اجتماعياً، على ممارسة الإثنوغرافيا بشكلٍ مختلف. فحين يقول «فريديريك كيك» إن «الإنفلونزا هي مرض العولمة» (ص 15) فهو يروم التأكيد على أن الإنفلونزا، كباقي الأوبئة، تنتشر بسهولة أكبر في سياق العولمة، لا سيما بسبب زيادة تحركات السكّان و«ثورة الثروة الحيوانية»، وإن نهايتها الطبيعية هي نهاية التبادل التجاري والاقتصادي؛ و - من ثم - توضح الإثنوغرافيا التحديات المنهجية والمعرفية لأنثروبولوجيا العولمة.

ففي الوقت الذي يعيش فيه العالم أجواء الحرب على «(فيروس كورونا- Coronavirus disease) كوفيد- 19»، بعد خروجه من معقل ظهوره في «ووهان» بالصين، وشموله مساحة جغرافية واسعة من الكوكب، أصدر «فريديريك كيك»، عالِم الأنثروبولوجيا، والباحث في المركز الوطني للبحث العلمي، ورئيس مختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية في كوليج فرنسا، وأحد أبرز طلبة «ليفي ستراوس»، كتابه الجديد «حرّاس الأوبئة: الباحثون عن الفيروسات، ومراقبو الطيور على حدود الصين»، عن دار « Zones Sensibles Editions»، قبل أيام قليلة (الطبعة الأولى صدرت في 15 مايو 2020)، فالكتاب، الذي كان خروجه للسوق منتظراً في بداية أبريل/نيسان، زمن اجتياح كورونا لفرنسا، لم يغفل الحديث عن الجائحة الحالية حيث خصّص لها الكاتب خاتمة المؤلّف تحت عنوان «الدروس الأولى من فيروس كورونا لووهان»، مؤكِّداً القول: «تعيدنا جائحة الفيروس كورونا الحالية إلى إشكالية التوطين، حيث يمكن إعادة النظر في طبيعة العلاقات بين البشر والحيوانات». وقسّم الكتاب إلى قسمين: القسم الأوّل عَنْوَنَه بـ«الأمراض الحيوانية»، تناول فيه الإشكاليات المتعلقة بالسلامة الأحيائية وذبح الحيوانات المعدية وتطعيمها ومراقبتها من الصحّة الشاملة إلى إيكولوجيا الحفظ، وفي القسم الثاني تناول تقنيات الاستعداد لمواجهة الوباء من خلال إشارات الإنذار المبكر وسيناريوهات المحاكاة وطبيعة مخزون المواجهة؛ حيث يحاول المؤلِّف من خلال كلّ هذه العناصر تسليط الضوء على مدى استعدادات الدول والأنظمة لمواجهة الأوبئة المنتشرة من خلال تجربته العلمية الخاصّة في بعض دول جنوب شرق آسيا؛ فبناءً على البحث الإثنوغرافي الذي أجراه الكاتب في هونغ كونغ، وتايوان، وسنغافورة بين عامي 2007 و2013، يبرز، في كتابه الجديد، استعدادات الأقاليم الثلاثة، التي تأثّرت، سلفاً، بأزمة «السارس» في العام 2003، لوباء الإنفلونزا، في أثناء تحركها ضد فيروس أنفلونزا الطيور القادم من الصين، خاصَّةً مع تزايد أعداد الدواجن المحلّية بشكلٍ كبير، على مدى الأربعين عاماً الماضية. ويتوقَّف، على الخصوص، عند التغييرات التي عرفتها التقنيات المطبَّقة على علاقة الإنسان بالطيور، حيث قُضِي على مليارات الدواجن في جميع أنحاء العالم لمنع





مسببات الأمراض الوبائية المحتملة من عبور حدود الأنواع، كما تمّ رصد الطيور المهاجرة لفهم انتشار فيروسات الإنفلونزا خارج مكان ظهورها. ففيروسات الإنفلونزا، على وجه الخصوص، تتحوَّل وتتغيّر في الطيور، وخاصّة الطيور المائية، والخنازير، التي توصف بأنها «وسيطة»؛ لأن لديها مستقبلات في مجاريها الهوائية يمكن أن تلتصق بفيروسات الطيور والبشر، فعندما يتتبَّع علماء الأحياء، بدقة، مسبّبات الأمراض في مستودعات الحيوانات الخاصّة بهم، لاستباق ظهورها في البشر، فإنهم- بذلك- يدخلون الحيوانات في المجتمع.

لذا يدعونا الكاتب إلى التمييز بين طريقتين للتعامل مع التأثيرات الصحّية بين البشر والحيوان: «أسلوب الاستعداد في الحياة البرية» و«أسلوب وقاية القطيع»؛ إذ يعتمد البحث الإثنوغرافي على فهم السبل التي طورها الإنسان في علاقته بالحيوان، خلال الصيد، من خلال السؤال الاشكالي: هل يوافق الفريسة على القتل؟، وفي الرعي: هل سيقبل القطيع أن يتم التضحية بأحد أعضائه من أجل الخلاص الجماعي؟ لذا طوّر الكاتب في مؤلَّفه تقنيات الاستعداد في الحياة البرية التي تبناها علماء الفيروسات خلال ملاحقتهم المُمْرضات التي تنتقل من الحيوان إلى الإنسان، لأنها كانت أقلّ اعتماداً من تقنيات القطيع التي تبنَّاها علماء الأوبئة الذين يبنون نماذج افتراضية للتنبؤ بتأثير هذه المُمْرضات في السكّان، في حين أنها أكثر صلة بالتفكير في الأسئلة البيئية التي تثيرها الأوبئة. فاستناداً إلى تحليلات علماء الأنثروبولوجيا والتاريخ، يذهب المؤلّف إلى أن الاستعداد لمواجهة الأوبئة ليس جديداً، بل هو قديم يعتمد على القدرات البشرية التي تم تطويرها، بشكلٍ خاصّ، من قِبَل الشامان في سيبيريا والأمازون، لإدراك الكيانات غير المرئية الموجودة عند الحدود، بين الأنواع، وفي العصر الحالي بالاعتماد على نظام الوقاية الذي طوَّرته الإمبراطوريات والدول الحديثة، لتحقيق النظام في أوقات الأزمات، من خلال تصنيف الأفراد في فئات تستبعد اكتساح العدوى.

إذ يعتقد الكاتب بوجود خطاب مدعوم من الناحية العلمية في تناول الأمراض المعدية الناشئة، والذي يذهب إلى القول إن الطبيعة تنتقم بإرسال فيروسات جديدة إلينا. وصاحب هذا الخطاب هو الأميركي الفرنسي «رينيه دوبوس»، الذي يستعمل العبارة المشهورة التي يستعملها الكاتب كثيراً: «ضربات الطبيعة -nature strikes back»؛ بعبارة أخرى: نستخدم الأسلحة ضد الطبيعة مثل اللقاحات والأدوية المضادة للفيروسات، ومع ذلك، في كلّ مرّة، نخترع فيها سلاحاً، تخلق الطبيعة سلاحاً جديداً. ظهور فيروس الخفافيش هو سلاح اخترع بطبيعته للرد على إزالة الغابات. وأشار «دوبوس»، المتخصص في بكتيريا التربة، على سبيل المثال، إلى أن المضادات الحيوية التي قتلت 90 % من البكتيريا التي تم توزيعها منذ الخمسينيات من القرن الماضي، ظهرت جرعات جديدة أكثر مقاومة(1).

ولعلّ اهتمام الكاتب بالأنفلوانزا نابع- زيادة على انشغاله البحثي- من كون جائحة الإنفلونزا هي أحد الأحداث المحورية للتعبئة العالمية حولها، فقد أدت الطبيعة الدورية للأوبئة («الإنفلونزا الإسبانية»، عام 1918، و«الأنفلونزا الآسيوية»، عام 1957، و«إنفلونزا هونج كونج»، عام 1968) إلى اعتقاد الخبراء بأن وباءً جديداً وشيك الظهور، وأنه سيقتل ملايين الناس. فالسؤال، وفقاً لسلطات الصحّة العالمية، لم يكن هو: متى سيبدأ الوباء، أو أين سيبدأ؟، بل عمَّا إذا كنا مستعدين لعواقبه الكارثية. لذلك فالاستعداد- حسب الكاتب- لمواجهة الأوبئة ليس للحد من عدد الضحايا من البشر، فحسب، بل للحد من آثارها السياسية، والأخلاقية أيضاً؛ لذا يدعونا الكاتب، في مؤلَّفه الجديد، ومن خلال التجربة الشرق آسيوية، إلى عدم الاستسلام للخوف، بل إلى إعادة التفكير في العولمة وعلاقتنا بالطبيعة. فمن خلال قراءة إثنوغرافية اجتماعية يلاحظ الكاتب أن هونج كونج، وتايوان، وسنغافورة هي ثلاث نقاط لعبور العمال الصينيين المغادرين إلى الخارج، والتي يمكن أن تتطابق مع المسار نفسه للطيور المهاجرة المتهمة بنشر الأنفلونزا في جميع أنحاء العالم. ففي تعقبه للفيروس، استطاع عالم الأنثروبولوجيا «فريديريك كيك»، بعد كتابه السابق «عالم مصاب بالأنفلوانزا - Un monde grippé» الصادر في سنة 2010، الكشفَ عن «أمراض العولمة»؛ إذ تخبر أوبئة الأنفلونزا والفيروسات عن ترابطنا المضطرب مع الحيوانات، وترسم عالماً يصعب التنبؤ به، إن لم نتوقَّع أحداثه. ■ **فؤاد بوعلي**

هامش:

1- https://legrandcontinent.eu/fr/2020/04/01/coronavirus-conversation-avec-francois-moutou-et-frederic-keck/

فردريك كيك:

لا نتوفّر على المخيال الذي يجعلنا نفهم ما يقع لنا

إن جَائِحة الأنفلونزا وكورونا هاته، تخبر عن التبعية المُتبادلة المُضطربة بيننا وبين الحيوانات، وترسم معالم عَالَمٍ كلي، يجب عليه أن يتعلّم توقُّعَ مستقبل لا يمكن التنبؤ به.

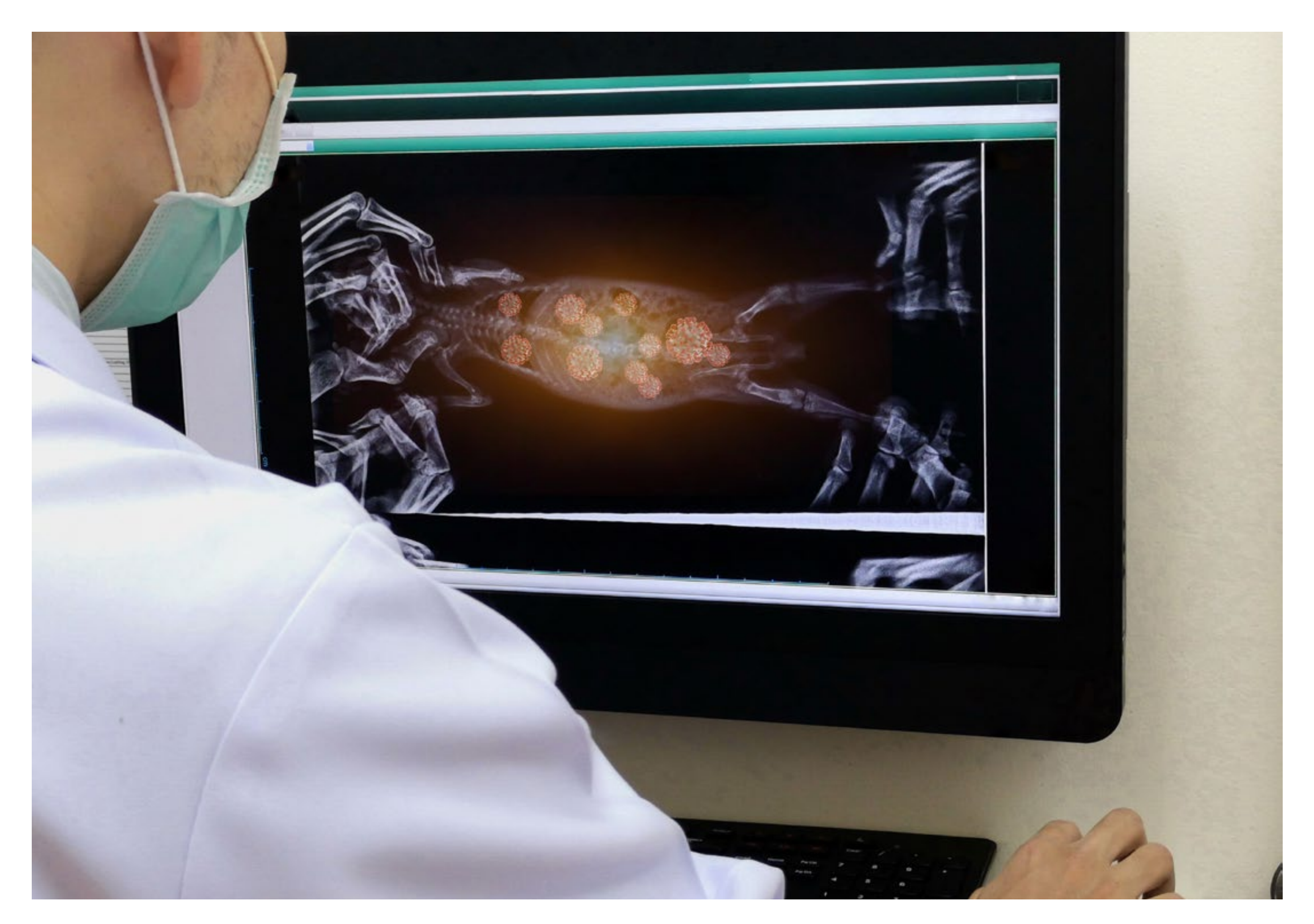
يمتلك طريقةً خاصّة في تعقُّب الفيروسات. ويراقب، بما يتوفّر عليه من تجربةٍ في آسيا، «أمراضَ العولَمة». فردريك كيك مؤرِّخ الفلسفة وأنثروبولوجي ومدير الأبحاث في المركز الوطنيّ للبحث العلميّ (مختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة) بفرنسا. يَدْرس، انطلاقاً من أبحاث أثنوغرافية، الأزمات الصحيّة المُتعلّقة بأمراض الحيوانات، فطوَّر نمطاً من التفكير حول معايير (الأمن الحيوي Biosécurité). نشر كتاب «عالم مزكوم» عند (فلاماريون 2010). أمّا كتابه الصادر هذا الشهر، وهو ثمرة عمل ميداني في كلّ من هونج كونج وتايوان وسنغافورة، وفي أَوْج فترة أنفلونزا الطيور، فإنه يلقي الضوء بقوة على الأزمة الحالية لـ«كوفيد - 19»، وعنوانه هو: «حراس الجَائِحات». صيادو الفيروسات، ومراقبو الطيور عند الحدود الصينية.

انتقل فيروس كورونا من خفاش إلى بانغولين في سوق بووهان، ثم إلى الإنسان في العالم كلّه: ماذا يعني هذا بالنسبة لك؟

- نحن في طريق تغيير العالم، وأوروبا التي أصابها «كوفيد - 19» تدرك ذلك. إن الصين والدول التي أُطلق عليها «حراس الجوائح» (تايوان، سنغافورة..) قد فهمت ذلك منذ زمن طويل. فبعد وباء «الأعراض التنفسيّة الحادة الخبيثة» (Sars)- الذي هو من نوع كورونا- في 2003، كانت الاستثمارات ضخمة في الأبحاث في علم الفيروسات، وفي تقنيات الكشف والفحص ومراقبة الساكنة، للاستعداد لظرفٍ من هذا النوع. كان الباحثون الصينيون يتوقَّعون فيروساً من الخفاش يسبّب جائِحة مرض في التنفس. وبالرغم من ضياع ثلاثة أسابيع في الاختلالات السياسيّة ما بين ديسمبر/كانون الأول ومنتصف يناير/كانون الثاني، فإن السُّلطات المحلّيّة لووهان قد تحكّموا في الوباء؛ لقد فعلوا كلّ ما ينبغي فعله. أمّا من جانبنا، فإننا لم نكن نريد أن نرى شيئاً: نحن نشاهد الصينيين يشعرون بالخوف من أمراض الخفافيش، ونحن الآن عاجزون. لا نملك الأجهزة التي نواجه بها الجَائِحة، ولا المخيال لفهم ما يقع لنا. بعد أن تأثرنا قليلاً بـ(سارس Sars)- مرض أكثر فتكاً من «كوفيد - 19»، وأقلّ انتشاراً، وتسبَّب في عددٍ أقلّ من الوفيات عالميّاً- لم ندرك التحوُّل العالميّ الذي تسبَّب فيه. ويرجع هذا التغيير إلى حقيقة أن الصين سيطرت على الأوبئة على أراضيها، وكذلك على الصعيد العالمي، منذ 2006 تاريخ تعيين قيادة المنظَّمة العالميّة للصحَّة بدعم من بكين. تعتزم الصين ترسيخ مكانتها كرائدة في إدارة الكوارث الصحّيّة. وهذا ما جعل إيطاليا وسلوفينيا تتجهان إلى الصين عوضاً عن الاتجاه نحو أوروبا للتعامل مع حالة الطوارئ.

ما هو هذا المخيال المختلف الذي يمنع أوروبا من الفهم؟

- في أوروبا، تمَّ بناء الضمان الاجتماعيّ (بالمعنى الواسع) على الوقاية وليس على التحضير أو التهيئة. ترتبط الوقاية الصحّيّة بدولة وطنيّة في بلدٍ محدّد. وكمثال على ذلك، حملات التطعيم ضد مرض السل أو الجدري. الدولة تتحكَّم في تنقل الفيروسات- مع كلّ التفاوتات الاجتماعيّة التي تتكشف، بين الأغنياء والفقراء، بين الحضر والبوادي. في المقابل، يكون التحضير، عندما يتعلَّق الأمر بالأمراض المعدية الفيروسية، بالضرورة على مستوى عالميّ. ينبغي استشعار ظهور الفيروس بسرعة، وحصر المرض في البؤرة الأصلية. هذه الكيفية في فهم أن الخطر المحليّ يمكن أن تكون له انعكاسات عالميّة، قد ظهرت في الميدان الطبيّ خلال سنوات التسعينيات مع أنفلونزا الطيور. يتعلّق الأمر بالتحضير لحدثٍ كارثي. كان التحضير الأميركيّ، في وقتٍ مضى، لاستباق هجوم نووي أحد النماذج. ويمكن أن نجد نماذج أخرى في التاريخ، وحسب الثقافات السياسيّة والفكريّة للبلدان. لليابان ثقافة الحدث المرتبط بالزلازل؛ وفي فرنسا ثقافة اجتماعيّة مرتبطة بالإضراب - وقد عشنا



إضرابات كثيرة في خريف 2019. وقد وجدت هذه الثقافة مثلاً في خطاب التضامن في نهاية القرن التاسع عشر: «ينبغي أن نحضِّر أنفسنا للإضراب» كما قال جوريس. في الواقع، الإضراب كالأنفلونزا يهددان الاقتصاد بالانهيار. يسمح التحضير للإضراب بالتفكير في التحضير للأنفلونزا! وأعتقد اليوم أن التحضير للجوائح سيبني نظرتنا إلى العالم.

كيف نحضِّر أنفسنا؟

- لقد قمت بأبحاثي الأنثوغرافية في كلّ من هونج كونج وسنغافورة وتايوان، ما بين 2007 و2013. لقد عاشت هذه المناطق الثلاث جائحة «سارس» في 2003، وكانوا مجندين ضد فيروس أنفلونزا الطيور الآتي من الصين. يمر التحضير من ثلاث عمليّات رئيسيّة. قبل كلّ شيء من «الحراس» الواقفين في المواقع الاستراتيجية - مثلاً في أسواق الحيوانات في وسط الصين. أو في ضيعة لتربية 70000 دجاجة معقمة ضد الأنفلونزا وبعض الدجاج غير معقم. إذا ما نفقت أو مرضت، فإن هذا يسمح باستشعار حضور فيروس في الضيعة، أو علامات مبكرة لمرض جديد. ثم بمحاكاة الكوارث، خاصّة بالتقنيات الرقميّة. بعد ذلك بتخزين اللقاح ضد الفيروسات، والكمامات. وأخيراً بتحسيس الشعب كلّه: يتعلّق الأمر بالتحضير لكارثة لا تعرف الحدود، وتُعْدي كلّ البشر، وحتى كلّ الكائنات الحيّة.

بصفتك عالماً في الأنثروبولوجيا، فإنك تربط منطق التحضير بنشاط الصيد - الالتقاط، ومنطق الوقاية بعالم الرعي. هل يمكن أن توضح هذا التمييز؟

- علماء الفيروسات «صيادون» للميكروبات أو للفيروسات. لهذا فهم يتفاهمون تفاهماً تامّاً مع مراقبي الطيور الذين يمارسون هم أيضاً التتبع. تمكنني أنثروبولوجيا مجتمعات الصيد والالتقاط من إعادة تقويم صورة الصياد. إن عالِم الفيروسات - الصياد ليس هو ذاك الذي يذهب إلى العالم البري ليلاحظ بالميكروسكوب الكائنات اللامرئية فحسب، بل هو قادر على التقاط وجهة نظر الطيور والخفافيش والقردة. الفيروس هو علامة إنذار يصيب الحيوان؛ و«الصياد» يمكنه تتبع تنقله من الطيور إلى الخنازير، ثم إلى البشر، أو من الخفافيش إلى البانغولين، ثم إلى البشر (كما هو الحال في كوفيد - 19). تلك هي الخطوات المتبعة في الصيد. إنها تقطع مع الشكّ في علاقاتنا مع الحيوانات، إذ إن ذاك الذي نصطاده يمكنه أن يقتل أيضاً. إن علاقات الاصطياد قابلة للانعكاس بكثرة. على العكس من ذلك، تشكل السلطة الرعوية جزءاً ممّا أسماه ميشيل فوكو السياسة الحيويّة. يتحكّم الراعي في قطيعه، ويمكنه أن يقرّر ما هي الحيوانات التي ينبغي أن تُعالَج، والتي ينبغي قتلها أو التضحية بها من أجل حماية الباقي من القطيع. وكما قال فوكو: إنها سلطة قرار «مَنْ نجعله يعيش ومَنْ يُترَك للموت». إنه مرتبط بالسلطة السياديّة «لجعل مَنْ يعيش وترك مَنْ يموت». إنه القرار الذي اتخذه بنوعٍ ما بوريس جونسون في المملكة المتحدة، والذي بدأ يتخلّى عنه، إذ إنها سياسة لا يمكن الدفاع عنها: سنترك الفيروس ينتشر، وسيموت 400.000 شخص، غير أنهم سيكونون من الشيوخ والضعفاء والفقراء. وسيتم الحفاظ على تجار المدينة، وهذا سيكلفنا تكلفة أقلّ. لقد سمحت السلطة الرعوية ببناء الدولة الحديثة التي تقوم على الوقاية. وهكذا فإن علماء الأوبئة، والسلطات الصحيّة هم من جهة الرعاة.



فردريك كيك ▲

لكن، أليس من الضروري المرور من الرعاية عندما تكون الجَائِحة موجودة فعلاً؟

- المساحة البينية بين الصيد والرعي، بين التحضير والوقاية هي اتخاذ الحذر. إن الراعي الذي يسير إلى النهاية، يحمل على عاتقه التضحية، ووجود أشخاص سيموتون، والأهم هو أن يحافظ على صحّة الساكنة في عمومها. وعلى خلاف ذلك، لم تفرض تايوان وسنغافورة الحَجْر الصحيّ لأنهما قامتا بعملية الصيد، وسرعان ما تعقبتا الفيروس، وتعقبتا الأشخاص الذين كانوا على اتصال مع المرضى الأولين، بحيث لم تضعا في الحَجْر الصحيّ إلّا هؤلاء، وليس الساكنة بأكملها، تجنباً للتكلفة الاقتصاديّة. وإذا ما طبقنا تقنية الصيد بطريقةٍ سيئة أو بصورةٍ متأخرة، فلا يسعنا إلّا أن نتصرَّف بحذرٍ وقائي: نرفع من منسوب الخطر، ونغلق الجميع. هذا ما فعلناه منذ عشرين سنة مع جنون الأبقار والدجاج المزكوم، بالإجهاز على القطعان والمزارع، إذا ما كان أحد أفرادها قد أصيب بالعدوى. وهنا، نحن كلنا وُضعنا في الحَجْر الصحيّ.

أي شيء تكشفه هذه الجَائِحة عن اختلال التوازن في العلاقة بين الإنسان والحيوان؟

- ظهر تيار أيكولوجية الأمراض المعدية في سنوات 1970 مع اسمين كبيرين في البيولوجيا، وهما: «ماكفارلان بورني Macfarlane Burnet» أستراليّ من أصلٍ بريطانيّ، و«روني ديبوس René Dubos» أميركيّ من أصلٍ فرنسيّ، وهما أوّل مَنْ لاحظ ظهور فيروسات جديدة نتيجة التحوُّلات الأيكولوجية. هاتان الشخصيتان (أحدهما يشتغل على الأنفلونزا، والثاني على البكتيريا المُقاوِمة للمضادات الحيويّة) قد نبها معهد روكفلير والمنظَّمة العالميّة للصحّة، في الوقت الذي أعلنت فيه هذه الأخيرة عن نهاية الأمراض المعدية بسبب القضاء النهائي على الجدري. وقالا: أتظنون أنكم كسبتم المعركة ضد الطبيعة، غير أنها «سوف تنتقم».
- لقد تحقَّقت هذه النبوءة مع إيبولا في 1976 (خرج من خفافيش إفريقيا الوسطى)؛ والسيدا أو الأيدز في 1981 (من القردة)؛ وجنون البقر في 1996 (من الأبقار)؛ وأنفلونزا الطيور في 1997 (من الدجاج والطيور المهاجرة)؛ وسارس (Sars) في 2003 (من الخفافيش وقطط الزباد civettes)؛ وميرس-كوف Mers-Cov (كورونا الأعراض التنفسيّة الحادة للشرق الأوسط) في 2012 (من الإبل)... دون أن نتحدّث عما ينتظرنا من الحشرات: حمى الضنك dengue التي تنتقل عن طريق البعوض، وهي على أبواب أوروبا، وفي غضون خمس سنوات قد نتعرَّض ثانية للحَجْر الصحيّ ضد هذا المرض! هناك مرض جديد يأتي كلّ أربع أو خمس سنوات من الحيوانات، وليس لدينا مناعة أو لقاح ضده. لقد كانت الأخبار السيئة في سنوات السبعينيات.

كيف تؤولون فلسفيّاً فكرة أن الطبيعة تنتقم؟

- أجد فكرة «جاريد دايمون Jared Diamond» (جغرافي أميركي وُلد في 1937 ومنظر لـ«الانهيار») التي تتحدَّث عن أمراض المجتمع المدني، فكرة محفزة. لقد قامت «ثورة العصر الحجري الحديث» على تدجين الحيوانات. وبالمعنى الحرفي، فإنها دخلت إلى بيت الإنسان.
لقد منح البشر للحيوانات كلّ العناية- الرعاية، الطعام، العلاج- وفي المقابل تمنح للإنسان اللحم والحليب والبيض والجلد، وحتى وسائل التنقل. ولكنها أعطت أيضاً للإنسان أمراضاً جديدة. مثلاً طاعون الأبقار الذي اشتُق منه مرض الحصبة الذي أهلك المواشي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهو مرض ناتج عن التدجين. ويعتبر دايموند أن سنوات 1970 تماثل ثورة أعمق من ثورة العصر الحجري الحديث: التربية الصناعيّة للمواشي وما يرتبط بها، عولمة التجارة. لقد اضطربت علاقة الإنسان بالحيوان اضطراباً كلّياً خلال الأربعين سنة الأخيرة. من هنا جاءت الأمراض.

لكن الخفاش والبانغولين حيوانات برية...

- هذا، على وجه التحديد، هو التحوُّل الإضافي الذي نعيشه. لم تعد الأمراض مرتبطة فقط بفضاءات التساكن بين البشر والحيوانات، كما كان في مرحلة التدجين الأولي، بل مرتبطة بتنقلات غير متوقَّعة، لها علاقات بالتربية الصناعيّة للمواشي، وكذلك باقتلاع الغابات، وفقدان التنوُّع الحيوي أو التغيُّر المناخي. لقد أزيحت الحيوانات البرية عن موطنها، فاضطرت للبحث عن مواطن أخرى بما فيها الفضاءات المدنية. لقد كنا رعاة صالحين، وقد ساعدنا هذا الرعي على مواجهة أمراض العصر الحجري الحديث. وعلينا الآن أن نتحوَّل من جديد إلى صيادين - جامعين.

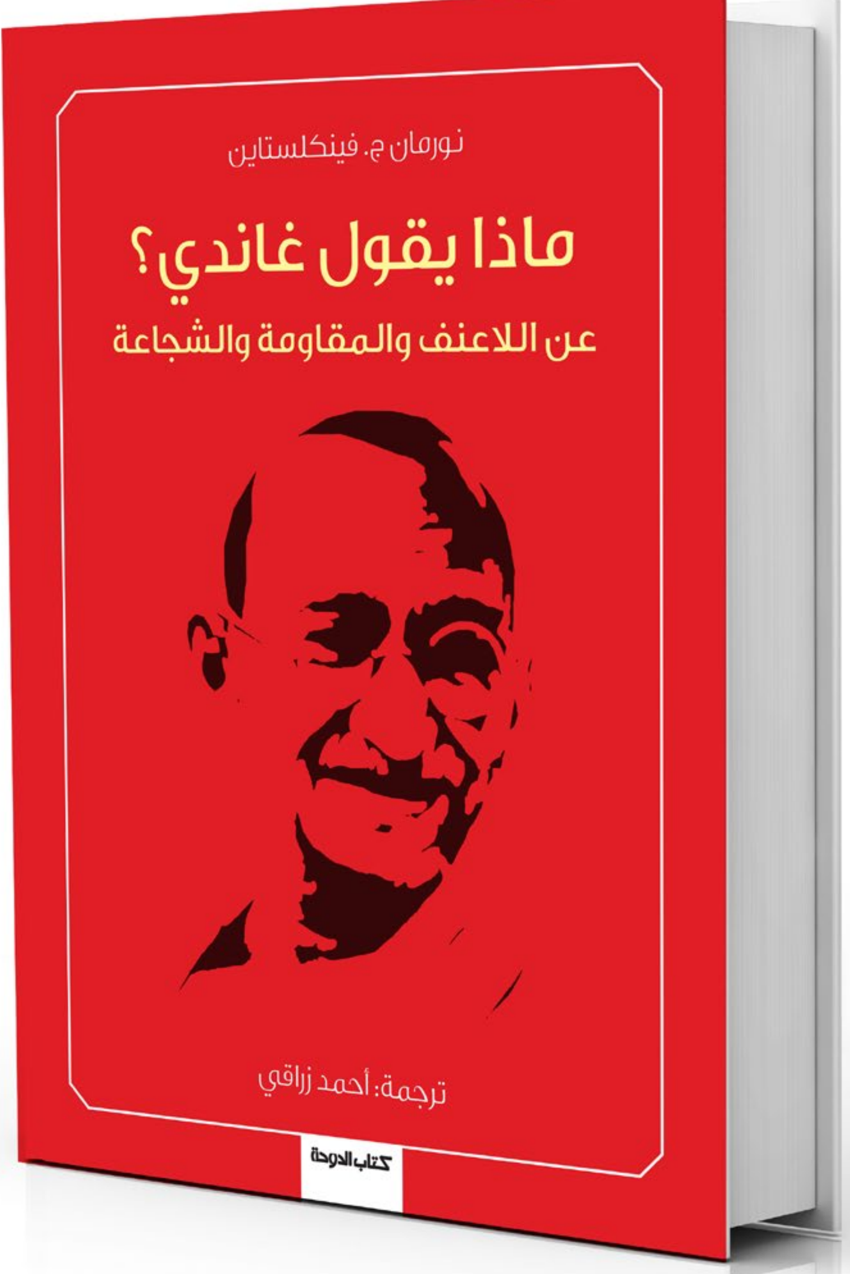
ما هو عالم ما بعد «كوفيد - 19»؟

- لا يمكن، ونحن في عزِّ الأزمة، التنبؤ- طبيّاً وصحيّاً وسياسيّاً واقتصاديّاً...- لازالت المسألة كبيرة جدّاً للحديث عنها. إن الشيء الوحيد الذي أنا متيقن منه في هذه المرحلة، هو أن الصين تتقدَّم علينا بمسافة. هذا واقع. لا يتعلَّق الأمر بالتبعية لسلطة تستطيع حجْر شعبها بالقوة ودون مقاومة، وإنما يتعلَّق، وببساطة، بالاعتراف بالتجربة الصينيّة والآسيويّة عموماً في الكارثة الصحّيّة. إن حجتي أنثروبولوجية. لدينا صعوبة في مواجهة خوفنا من الحيوانات الناقلة للأمراض، لأننا تربينا على القطيعة الطبيعيّة: الطبيعة/الثقافة - أستعير هنا أطروحة «فليب ديكولا P. Descola». لكن، من الممكن أن تضطر ليبراليتنا الطبيعيّة التي هي بدورها قد ألحقت الكثير من الضرر بكوكب الأرض، إلى التواضع بعض الشيء.

■ **حوار كاترين بواتفان □ ترجمة: محمد بوتنبات**

المرجع: «Philosophie Magazine» (مجلة الفلسفة) 2020/03/21.

كتاب الدوحة


نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

ميشيل ويلبيك:

لا أصدق من يقول: لا شيء أبداً سيعود كما كان في السابق

لابدّ لي من أن أعترف بأن الرسائل التي بعثتها أو استقبلتها خلال الأسابيع الماضية كان الهدف منها بالأساس الاطمئنان على أن مخاطبي لم يمت وليس على وشك أن يموت. وبعد ذلك فقط قد يتسنى لنا الخوض في مواضيع مثيرة للاهتمام. مع أن هذا لم يكن بالأمر الهين نظراً لأن الوباء قد نجح في خلق جوٍ مشحون بالقلق والملل في آنٍ واحد. إنه فيروس تافه، غالباً ما يُشبَّه بفيروسات الأنفلونزا التي يكتنفها هي الأخرى غموضٌ كبير، ولا يُعرف الكثيرُ عن الظروف التي يبقى معها على قيد الحياة، كما أن خصائصه تبقى غير مُحدّدة، إذ يوصف بالحميد تارةً، وبالخبيث تارةً أخرى. إنه إذن فيروس يند عن الوصف. إنّ هذا الوباء، وإنْ كان يحصد آلاف الأرواح كلّ يوم إلّا أنه مع ذلك يخلف لدينا الانطباع على نحوٍ غريب بأن لا شيء يحدث حولنا بالفعل. لذلك فإنّ زملائي الكُتّاب المحترمين (البعض منهم محترم على أية حال) لم يتكلّموا عنه كثيراً، وآثروا الحديث عن تجربة الحَجْر. وأنا أودُّ هنا أن أضيف إسهامي الشخصيّ في بعض ما جاؤوا به من ملاحظات.

يرى «فريديريك بيجبيدر Frédéric Beigbeder» بأن الكاتب في مطلق الأحوال لا يلتقي بالناس كثيراً، وأنه يحيا حياة النُسَّاك وسط كُتبه. لذلك فالحَجْر لا يغيّر شيئاً بالنسبة له. أتفق معك تماماً، فريديريك، في أن الحَجْر لا يغيّر شيئاً في حياة الكاتب الاجتماعيّة، إنما هناك نقطة سهوتَ عنها فيما يبدو، (وهذا راجع بلا شك لأنك تعيش في الريف، حيث إجراءات المنع أقلّ قساوة): إن الكاتب يحتاج لممارسة المشي. إن هذا الحَجْر يبدو لي مناسبةً سانحةً للحسم في سجالٍ قديم بين «فلوبير Flaubert» و«نيتشه Nietzsche». لقد قرأت في موضعٍ ما (لم أعد أذكره) نصّاً لفلوبير يؤكِّد فيه بأن المرء لا يمكن أن يفكّر وأن يكتب إلّا في وضعية الجلوس. وقرأت بعدها لنيتشه (في موضع لا أذكره أيضاً) نصّاً يحتج فيه ويسخر من فلوبير، بل يذهب لحدّ وصفه بالعدمي (لعلّ ذلك تزامن مع الفترة التي بدأ فيها نيتشه يستعمل هذه الكلمة حيثما اتفق). ثم يؤكّد على أنه أبدع جميع مؤلّفاته بينما كان يمارس المشي، وأن كلّ إبداع لا يولد أثناء المشي فهو والهباء سيان. ومع أنني شخصيّاً لا أكن كثير إعجاب لنيتشه فلابد لي من الاعتراف بأنه صاحب الرأي الأصوب في هذا المقام. إن مَنْ يحاول الكتابة دون أن يقوم خلال يومه بالمشي لساعاتٍ طويلة وبإيقاع سريع فمن الأجدى له أن يضرب صفحاً عن الكتابة. إذ يستحيل على الكاتب المسكين أن يتخلص مما يتراكم لديه من توترٍ عصبي ومن الأفكار والصور التي تظلّ تدور برأسه وتسبب له الآلام والأوجاع فتزداد عصبيته وربَّما قاده ذلك إلى الجنون.

إن أهمّ شيء هنا هو الإيقاع الميكانيكي والآلي للسير على الأقدام، والذي لا يُرجى منه في المقام الأول انجلاء أفكار جديدة (وإنْ كان ذلك ممكناً في المقام الثاني)، وإنما يتوخَّى منه تهدئة الصراعات التي تنشأ عن اصطدام الأفكار بعضها ببعض عند جلوس الكاتب إلى منضدته. (هنا يبدو لنا بأن فلوبير ليس مخطئاً بشكلٍ كلي). أما حين يحدّثنا نيتشه عن الأفكار التي تشكّلت لديه وهو على المنحدرات الصخرية بأرياف مدينة «نيس Nice» بفرنسا أو في براري منطقة «الإنجادين l'Engadine» السويسرية فأعتقد أن في قوله هذا بعضاً من الهذيان. إن ما يكتشفه الكاتب في دواخله هو أهمّ بكثير من أي منظر خارجي يمكن أن يراه، اللهم إلّا إذا كان يهم بتحرير دليل سياحي.

فيما يتعلّق بالكاتبة «كاثرين مييي Catherine Millet» (التي كانت عند انطلاق الحَجْر الصحيّ لحسن الحظ تتواجد بمنطقة «إستاجيل Estagel»

بالجهة الشرقية من جبال «البيرينيه Pyrénées» وإنْ كانت في العادة تقطن بباريس)، فالوضع الراهن يذكرها بالجزء «الاستباقي» من إحدى رواياتي: «احتمال جزيرة La possibilité d'une île». لقد قلت في نفسي بأن من الجيّد أن يكون لدي عددٌ من القُرَّاء. فأنا شخصيّاً لم أعقد هذه المُقارنة، وإنْ كان الشبه واضحاً تماماً. والآن حين أسترجع الأمر أتذكّر بأن هذا تماماً هو السيناريو الذي رُسم بذهني في ما يخص انتهاء البشريّة. سيناريو بعيد جدّاً عمّا تصوِّره الأفلام الضخمة: مشهد رتيب لأشخاص يعيشون في زنازين تعزلهم عن بعضهم البعض دون أن يكون بينهم أيّ اتصال جسديّ ما عدا بعض الرسائل التي تنتقل عبر الحواسيب. وجود بشريّ يستمر هكذا في الأفول شيئاً فشيئاً.

«إيمانويل كارير Emmanuel Carrère» (الذي يقضي فترة الحَجْر متنقلاً بين باريس ومنطقة «رويان Royan» في الشمال، لابدّ إذن أن لديه سبباً وجيهاً للتنقّل هكذا في هذه الظروف) يتساءل جديّاً عمّا إذا كانت فترة الحَجْر ستتمخض عن ميلاد كُتب جيّدة بالفعل. وأنا أتساءل معه أيضاً. لقد طرحت السؤال على نفسي بالفعل، ولكنني لا أعتقد أن شيئاً من ذلك سيحدث. الطاعون شكّل موضوعاً لكتابات عديدة، وكان مصدر إلهام لمُؤلِّفين كثر على مدى قرون طويلة. وفيما يخص الوضع الراهن تراودني الكثير من الشكوك. أولاً أنا لا أميل إلى تصديق التصريحات من قبيل: «لا شيء أبداً سيعود كما كان عليه في السابق». على العكس تماماً، ستبقى الأمور على حالها. إن سيرورة الأحداث في هذه الجَائِحة عادية جدّاً ومتوقّعة لحد يلفت الانتباه. فالغرب لم يعد المنطقة الأغنى والأكثر تطوُّراً في العالم. انتهى كلّ ذلك منذ مدّة طويلة ولم يعد أمره يخفى على أحد. ونحن عندما ندرس سير الأحداث نجد أن فرنسا واجهت الجَائِحة بشكلٍ أفضل قليلاً من إسبانيا وإيطاليا، ولكن أسوأ بكثير من ألمانيا. هنا أيضاً لا ينطوي الأمر على مفاجأة تذكر.

إن أهمّ شيء ستخلفه هذه الجَائِحة سيكون بلا شك التسريع من وتيرة التحوُّلات التي تجري فعلياً في الوقت الراهن. فالطفرات التكنولوجيّة التي انطلقت منذ سنواتٍ عديدة، سواء الصغيرة منها (الأفلام حسب الطلب، الدفع دون استعمال النقود)، أو الكبرى (العمل عن بُعد، الشراء عبر الإنترنت، شبكات التواصل الاجتماعيّ) تفضي إلى النتيجة نفسها (أو ترمي إلى الغاية نفسها؟)، وهي التقليص من الاتصال المادي، وخاصّة الاتصال بين البشر. وهذا يذكرني بمقارنةٍ لامعة عثرت عليها في أحد النصوص المنشورة على الإنترنت، وهو من توقيع مجموعة من النشطاء المُناهضين لتكنولوجيا الإنجاب بالمساعدة الطبيّة يطلقون على أنفسهم «Les Chimpanzés du futur». تقول المُقارنة: «في المستقبل القريب، كلّ مَنْ يودُّ أن ينجب طفلاً بنفسه، مجاناً وعن طريق الصدفة سيبدو تصرُّفه هذا غير لائق ومستهجناً تماماً كمَنْ لا زال اليوم يحاول أن يستوقف سائقاً مجهولاً ويسافر معه دون أن يمر عبر المنصات الإلكترونية المُتخصِّصة في هذا المجال».

لعَلّ من الخطأ القول بأننا مع كورونا أعدنا اكتشاف البُعد التراجيديّ والفناء، وأعدنا اكتشاف الموت. إنّ التوجُّه العام خلال الخمسين سنة الأخيرة، على حسب ما جاءت به الدراسات الرصينة التي أنجزها «فيليب أرييس Philippe Ariès» في هذا المجال، ينحو نحو إخفاء الموت على قدر المستطاع. ولم يحدث أن تمَّ التكتم على الموت قدر ما حدث في الأسابيع الماضية. إذ ينازع الناس في عزلة تامة داخل غرف المستشفيات أو في دور العجزة، يدفنون فوراً أو يتمّ حرقهم (وقد زاد الإقبال على حرق الجثث في الآونة الأخيرة) في سرية تامة ودون دعوة أحد، إذ يصير الضحايا مجرَّد أرقام في الإحصائيات التي تصدر كلّ يوم. وهذا القلق الذي يزداد انتشاراً بين الناس قدر ما يرتفع العدد الإجمالي للضحايا ينطوي في نظري على بُعدٍ مجرَّد يصعب تفسيره.

رقم آخر اتخذ أيضاً أهمِّية كبرى خلال الأسابيع الماضية: يتعلّق الأمر بسنِّ المرضى. ما هي إذن السنّ التي يظل في حدودها للمريض الحق في أن يستفيد من العلاج ومن جهاز للإنعاش؟ 70، 75، 80؟ يتوقّف



ميشيل ويلبيك ▲

الجواب فيما يبدو على البلد الذي يوجد به المريض. ولكن في مطلق الأحوال لم يسبق للبشريّة أن تحلَّت بهذا القدر من الصفاقة الهادئة في الجهر بأن أرواح الناس ليست لها القيمة نفسها، وأن من بلغ سناً معيّنة (70، 75، 80) يعتبر نوعاً ما في عِدادِ الموتى.

هذه التوجُّهات كلّها هي، كما قلت، موجودة سلفاً، ولم يقم فيروس كورونا سوى بإضفاء نوع من البداهة الجديدة عليها. نحن لن نستيقظ بعد الحَجْر على عَالَمٍ جديد، سيكون نفس العَالَم، إنما أسوأ بقليل.

□ **ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

Michel Houellebecq, «Je ne crois pas aux déclarations du genre «rien ne sera plus jamais comme avant»

HYPERLINK «https://www.franceinter.fr%20-» \t «_blank» https://www. franceinter.fr

غلين ألبريشت:

كان ينبغي أن نتعلَّم من «جنون البقر»

بصفته مُفكِّراً وفيلسوفاً بيئياً، ابتكر «غلين ألبريشت Glenn Albrecht» كلمات جديدة لوصف فزع البشريّة في مواجهة الطبيعة المُشوَّهة. من مزرعته الأستراليّة، يتحدَّث عن أملهِ في أن يساهم الوباء في زيادة الوعي الجماعيّ.. التقينا معه في باريس في منتصف مارس، قبل اندلاع الوباء مباشرة، لمناقشة كتابه، الذي تُرجم إلى الفرنسية: «مشاعر الأرض، كلمات جديدة لعالم جديد». اتصلنا به مجدَّداً بهدف التفاعل أيضاً، وهو المُحتجَز في مزرعته الأستراليّة، حول الروابط بين هذا الفيروس الجديد وعلاقة الأفراد ببيئتهم.

في الخامسة والستين من عمره، قضى الفيلسوف الأستراليّ والمُحب للطبيعة «غلين ألبريشت»، حياته متنبهاً للعلاقة القاتلة بين الإنسان وبيئته ونتائجها. وهو أيضاً عاشق للكلمات، واقتناعاً منه بأن الكلام يحرِّر الفردَ، بل وقد يمكِّنه من السير نحو مستقبلٍ أفضل، يقترح الفيلسوف لغةً جديدة للتعبير عن المشاعر التي عشناها في مواجهة الكوارث البيئيّة، ولكن أيضاً في سبيل المصالحة بين البشر وبيئتهم. كلمات يمكن أن تساعد في بناء حقبة سلمية جديدة، يتمناها ويصفها بـ«التكافل».

لوصف الشعور بالضيق في وجه ويلات تغيُّر المناخ، قمت بصياغة مفهوم «السولاستالجيا» Solastalgia. هل يمكنك تلخيص ذلك؟

- صغت هذه الكلمة لوصف مشاعر الناس عندما تتعرَّض البيئة التي يشعرون بأنهم مرتبطون بها ارتباطاً وثيقاً لهجوم من قوى لا يسيطرون عليها. «سولاستالجيا» هو نوع من الحنين إلى الوطن، لكننا أصبحنا نعيشه ونحن داخل الوطن. إنها التجربة الوجوديّة للتغيير السلبي في بيئةٍ ما. من شعوب الإنويت، الذين يفقدون عالمهم، إلى الأستراليّين، الذين وجدوا أنفسهم عاجزين عن مواجهة حرائق الغابات، تمر جميع الشعوب في العالم بنفس التجربة.

«الإبادة البيئيّة»، «القلق البيئيّ»، «الشلل البيئيّ»: أنت تقترح في الواقع لغةً جديدة لوصف هذه المشاعر الجديدة...

- لقد تغيَّر العالم بشكلٍ سريع وعلى نطاقٍ واسع خلال القرن الماضي. لكن اللّغة التي تحدّد علاقتنا بكوكب الأرض لم تشهد تطوُّراً بنفس الوتيرة، ولا تزال الأفكار التي نستخدمها في علاقة بالهولوسين، التي تميَّزت بفترةٍ من العلاقات المستقرة مع البيئة طيلة 11 ألف سنة. لقد صغت هذه الكلمات الجديدة لأن علاقتنا بالبيئة لم تعد كما كانت. ورغم ذلك، نحن بحاجة إلى لغةٍ تتكيَّف مع ما نشعر به تجاه تغيُّر المناخ، واختفاء الأنواع، وما إلى ذلك.

حتى الآن، كنّا نأخذ دائماً علاقتنا الإيجابية مع البيئة ضمن المُسلّمات. كان جمال العالم موجوداً، وكان يكفي الخروج والاستماع إلى الطيور. الآن ونحن على وشك فقدان هذه العلاقة، هناك حاجة إلى كلمات جديدة.

لماذا الكلمات مُهمَّة للغاية؟

- كلّنا ملزمون بهذه التغييرات. نحن بحاجة إلى لغةٍ مشتركة لفهم العالم الذي يؤوينا. وبالتالي، فإن القدرة على الوصف تسمح لنا بالتحرُّك.

للخروج من الأنثروبوسين والتأثير السلبيّ للنشاط البشريّ على البيئة، تقترح مفهوم السمبيوسين. ما هو؟

- كان الأنثروبوسين عصراً للسيطرة البشريّة على جميع أنظمة الكوكب الأخرى، وكذلك بداية تدميرنا الذاتي. على النقيض من ذلك، يعتبر السمبيوسين إعادة دمج لذواتنا بشكل متناغم مع الأنظمة الحياتيّة الرئيسيّة. يقوم على مبدأ التعايش، أي أسلوب العيش في انسجام مع الأنواع الأخرى. لا يتعلَّق الأمر بالعودة إلى زمن ما قبل الثورة الصناعيّة لتحقيق المطلوب، بل بخلقِ شيءٍ جديد، من خلال تعبئة كلّ ذكائنا عن الإنسان العاقل. آمل أن تشكّل لحظة إبداعية للغاية.

لتغيير الحضارة جذرياً، هل سيكون العقل كافياً أم أننا بحاجة إلى المرور بتجربة الفوضى؟

- الاثنان معاً. الفوضى حافز مهمّ. انظر إلى الحرائق في أستراليا. لقد



أيقظت وعينا بأهمّية علاقتنا مع الطبيعة وبقيّة الأحياء. لم يعد بإمكاننا التظاهر بتجاهل عواقب حياتنا في المنازل والسيارات ودور السينما المكيَّفة. يمكن أن تساهم الفوضى في بلوغ درجةٍ من التعقّل إلى حدٍّ ما.

يقول بعض الباحثين أن جائِحة (كوفيد - 19) مرتبطة بتغيُّر المناخ وأسلوبنا في التعامل مع الحيوانات. ما موقفكم من ذلك؟

- نعم، هذا الوباء مرتبط بالعنف البشريّ المُسلّط على البيئة. توضّح لنا الأوبئة الحيوانيّة (من الحيوانات الأخرى) بطريقةٍ صارخة أننا أربكنا التوازن الطبيعيّ لدرجة أن مسبّبات الأمراض (البكتيريا، البريونات، الفيروسات) قادرة الآن على تخطّي الحواجز بين الأنواع، ونقل العدوى للبشر من خلال الأسواق والزراعة والأغذية الصناعيّة، إلخ. هذا الوباء بيّن لنا أننا سلكنا الطريق الخطأ. هذا درس علينا قبوله. لقد ألحقنا هذا الوباء بأنفسنا.
إن الضرر الذي لحقَ بالنظام الإيكولوجيّ قد دفع العديد من الأنواع إلى مناطق جغرافيّة جديدة حيث أصبحت تتلامس مع البشر والحيوانات الأخرى. وكذلك فيروساتهم. كما دفع الاحترار العالميّ البشر، والحيوانات على حدٍّ سواء، إلى أماكن جديدة أين يمكن أن تحدث النزاعات والتلوُّث بين الأنواع. كان ينبغي أن نتعلّم من وباء «جنون البقر» أن الزراعة في المصانع هي أيضاً ناقل للأمراض الجديدة، أو أنها محفّزة لعودة الأمراض القديمة التي، على سبيل المثال، اكتسبت مقاومة للمضادات الحيويّة. لكننا تجاهلنا ذلك...

هل يمكن لهذه الصدمة تسريع السمبيوسين؟ منذ تطبيق الحَجْر المنزلي، شهدنا جميعاً انخفاضاً في انبعاثات غازات الاحتباس الحراريّ. لقد رأينا أيضاً إنعاشاً تلقائياً، حيث تغامر الحيوانات بالتجوُّل في مراكز المدن. لن ننسى هذه الصور...

- كم مرّة سمعنا أنه من المستحيل تغيير الوضع الحالي، وأنه حتى لو تمكنا من تغييره، فسوف يستغرق وقتاً طويلاً وغير محدَّد؟ كل هذه الافتراضات المزعومة انهارت الشهر الماضي. هذا يبرز قدرة البشر على التغيير بسرعة وأيضاً قدرة الطبيعة على الارتداد بقوّة.
إن إفلاس الركيزة الأساسيّة لعالم اليوم- الرأسماليّة، والصناعة المُعولمة، والخصخصة الشاملة- بات واضحاً للجميع. لقد دخلنا بالفعل إحدى تلك اللحظات، حيث لا شيء ثابتاً، وكلّ شيء قابل للتغيُّر.

حتى تكون صدمة (كوفيد - 19) مفيدة للبشريّة وللكوكب، كيف ترى المستقبل؟

- هناك درس بسيط يمكن تعلّمه من الفيروس. إن صحّة الإنسان، العقليّة والبدنيّة، تقوم على صحّة النظام البيئيّ. ويجب أن نستمدَّ معرفتنا في هذا المجال من العلم، لا السياسة أو الاقتصاد. لقد دمَّرَ الأنثروبوسين صحّة النظام البيئيّ في جميع أنحاء العالم، عبر التشريع للإبادة الجماعية، والتلوُّث، وانقراض الأنواع، والاحترار العالمي، والمزيد... كما تسبَّب نظام الإنتاج الضخم اليوم في «تلويث» السلسلة الغذائيّة، ممّا أتاح فرصاً جديدة لتطوُّر الأمراض. مصير الإنسان العاقل يكمن في الاعتماد على ذكائه وحكمته ليمنح البشريّة فرصةً للعيش في وئام مع بقية الكائنات على هذا الكوكب المذهل. بعد كلّ شيء، نحن لم نغادر موطننا بعد.

■ **حوار: جولي رامبال □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
www.letemps.ch (مايو 2020)

أندريه كومت سبوفيل:

دعونا نمت كما يحلو لنا!

يُغرِّدُ الفيلسوفُ الفرنسيُّ «أندريه كومت سبوفيل Andre-Comtes Ponville»، مؤلِّفُ عشراتِ الكُتب، منها مقالة وجيزة في الفضائل العظيمة (منشورات ساي)، ومقالة في اليأس والنعيم (منشورات النشر الجامعيّ)، خارج السّمفونية التي تُعزَف حاليا حول الفيروسِ التاجيِّ (كورونا) والحَجْرِ الصحيِّ. ويرمي حَجَراً في البركة، إذْ يستنكر أنْ يُضَحَّى بالشبابِ من أجل المُسنّين، وأنْ تُقدَّم الحرّيّةِ قرباناً على مذبح الصحّة، ويتساءل عن علاقتنا بالموتِ...

لأوّل مرّةٍ في التاريخ تكون مُهمّةُ البشريّة إنقاذَ الجميع.. ألا يُعدُّ ذلك خبراً ساراً؟

- لي شعوران متناقضان. فللوهلة الأولى يبدو الأمرُ ردَّ فعلٍ لطيف. ولكنه أيضاً مشروعٌ عبثيٌّ فعلاً، لأنّه إذا كان أملُ الحياةِ قد ازداد بنسبةٍ عاليةٍ، وهذا جيّد على كلّ حالٍ، فإنّ معدّلَ الوفياتِ الفرديّة لمْ يتغيَّر منذ 20 ألف سنة. إنه دائماً واحدٌ على واحدٍ، أيْ 100 %! باختصارٍ، عندي لك خبران واحدٌ جيّدٌ والآخرُ سيِّئ. السيِّئُ هو أننا كلنا سنموت. أمّا الجيّدُ فهو أنّ الغالبية العُظمى منّا ستموت بسببٍ آخر ليس (كوفيد - 19)!

أنت، سيد أندريه، في الثامنة والستين، ألا يجبُ أنْ تكون سعيداً بما اتّخذ من إجراءاتِ التوقّي؟

- أنا قلقٌ، ولكني لا أخشى الموتَ بسبب هذا الفيروس. إنه يخيفني أقلّ بكثير من مرض الزهايمر. وإذا أُصبت بعدواه فستكون عندي نسبة 95 % للشفاءِ منه. فلمَ عليّ أنْ أخافَ منه؟ إنّ ما يزعجني ليس صحّتي، بلْ مصيرُ الشباب. فبسبب الركودِ الاقتصاديِّ الناجم عن الحَجْرِ سيدفع الشبابُ الثمنَ الأكثر ثقلاً، سواءً في شكلِ بطالة أو ديون. إنّ التضحية بالشبابِ من أجل صحّة المُسنين خطأٌ فادحٌ. هذا هو ما يجعلني أرغبُ في البكاءِ.

سوف تتهم بالدعوة إلى قتل الناس لغاية إنقاذ الاقتصاد!

-غيرُ صحيحٍ! الطبُّ مكلفٌ جدّا. ولذلك هو يحتاجُ إلى اقتصادٍ مزدهر. متى سنخرج من هذا الحَجْرِ؟ بطبيعة الحالِ يجبُ أنْ تُؤخذ الحقائقُ الصحيّة بعين الاعتبار. ولكنْ يجبُ أنْ نأخذَ بعين الاعتبار أيضاً الحقائقَ الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة والإنسانيّة! ألا يجبُ أنْ نزيد من الإنفاق على الصحّة؟ جيّد! كيف يتمُّ ذلك إذا انهارَ الاقتصادُ؟ إنّ الاعتقادَ في أنّ المالَ اللازمَ سيتدفّق بحرّيّة هو محضُ وهم. فأبناؤنا هم الذين سيدفعُون ديونَ مرض يجب أنْ نتذكّر أنّ متوسط الوفاة بسببه هو 81 سنة. أليس الآباء، تقليديّاً، هم مَنْ يضحّون من أجل أبنائهم؟ إننا الآن نقوم بعكس ذلك. من الناحية الأخلاقيّة لا أجدُ ذلك مُرْضِياً!

أليس الضغط الزائدُ على المستشفياتِ سبباً كافياً للحَجْرِ؟

- هذا في الواقع المُبرِّرُ الرئيسيُّ للحَجْر. وهو السببُ الرئيسيُّ لعدم معارضتي. ولكنْ، بمجرّد أنْ تجدَ المستشفياتُ هامشاً للمناورة يجبُ أن نتوقّفَ، أو على الأقلّ أنْ نخفّفَ من حدّةِ الحَجْر. أنا أخشى أنّ في فرنسا، حيثُ الاهتمام يتزايد بالصّحّةِ في مقابل تناقص الاهتمام بالحرّيّة (لاحظي أنّ فرنسَا ما تزال واحدة من الدول القليلة التي غالباً ما تكون فيها كلمة «ليبرالي» إهانة) سيتمُّ ذلك في وقتٍ متأخّر مقارنةً بمعظم الدّولِ التي تشبهُها. فهل عليَّ أنْ أستقرَّ في سويسرا لأتمكّن مِنْ أنْ أعيشَ بحرّيّة؟

هل تستنكر، سيد أندريه، عودةَ نعمة العلماء؟

- أنا أستنكر التطبيبَ الشّامل، هذه الأيديولوجيا التي تُعطي كلَّ السلطة إلى الطبِّ. ثمّة حضارةٌ بصددِ التشكُّلِ تبوِّءُ الصحّة قيمةً عليَا. لنتأمّل مزحة فولتير. يقول: «قرّرتُ أنْ أكون سعيداً، لأنّ ذلك جيّدٌ للصحّة». في السابق كانت الصحّةُ وسيلةً لتحقيق السّعادة، أمّا اليوم فإننا نجعلُ الصحّة هي الغايةُ القصوى والسعادةَ مجرّد وسيلةٍ. ونتيجة لذلك نفوّض

إنّ هـذا لا يُحْتَمَـلُ أخلاقيّـاً ونفسـيّاً.

هل هو عدمُ اليقينِ الذي يُولِّد هذا الارتعاب الجماعيَّ؟

- إنّ عـدمَ اليقيـن هـو قدرنـا الدائـمُ. فالمعركـة بيـن البشـريّةِ والميكروبـات ليسـت جديـدةً. وهـذا المـرضُ لـن يكـون نهايـةَ العالـم. فـي العصـورِ القديمةِ حـدثَ مـا هـو أسـوأ مـن هـذَا. وفـي الأسـابيعِ الماضيـةِ، لحسـن حظّـي، لـم أسـمعْ أحـداً يقـول إنّ (كوفيـد - 19) هـو لعنـة أصابتنـا هـذا تقـدُّم! فأقـلُّ خرافـة يعنـي أكثـر عقلانيـة!

أحقّاً؟ لقد نسيتَ، سيد أندريه، نظريّات المُؤامرة!

- بالفعـلِ! ولكـنَّ التفكيـرَ الخرافـيَّ تراجـعَ. ولكـنْ، مـع الأسـفِ، تظـلّ نسـبة الغبـاء ثابتـةً.

ما هي حسب رأيك القيم التي تعلو على الصحّة؟

- الصحّـةُ ليسـت قيمـةً. إنهـا نعمـةٌ. شـيءٌ نُحْسَـدُ عليـه، وليسـت موضـوعَ إعجـابٍ! فأعظـمُ القيـم التـي يعرفهـا الجميـعُ هـي العدالـة والحـبُّ والكـرم والشـجاعة والحرّيّـة. أنـا لسـت مسـتعدّاً لأنْ أقـدِّمَ حرّيّتـي قربانـاً علـى مذبـحِ الصحّـة! لا يمكننـا قبـولُ الإقامـةِ الجبريّـة ، ألا وهـي الحَجْـرُ الصحـيّ، إلّا متـى كانـت لوقـتٍ قصيـرٍ. أنـا أخشـى أنْ يحـلّ النظـامُ الصحـيّ محـلّ «النظام الأخلاقـي»، كمـا كانـوا يصفـون زمـنَ المكارثيّـة. أخشَـى أنْ نغـرق فـي الحكـمِ بـأنَّ هـذا «صحيـح صحيّـاً» مثـل الصّحيـح سياسـيّاً.
أنـا أحـبُّ كثيـراً الأطبـاء، ولكننـي لا أقبـلُ أنْ أخضـعَ للإمـلاءاتِ الطبيّـة. هـل سنسـتمر إلـى أجـلٍ غيـرِ مُسـمًّى فـي الحَجْـرِ علـى كبـار السـنّ، بدعـوى حمايتِهـم؟ بـأيِّ حـقٍّ حبْسـي فـي بيتـي؟ أنـا أخـافُ مـن العبوديـة أكثـرَ مـن المـوتِ. منـذ أسـبوعين أشـعرُ بنـدمٍ بسـبب أنّنـي لـم أكـنْ سـويديّاً. كنـت سـأكون أقـلَّ حرمانـاً مـن التنقـل، علـى الأقـلِّ!

حتّى وإنْ كان ذلك على حسابِ الحياة؟

- ولكـنْ، دعونـا نمـت كمـا يحلـو لنـا! فالزهايمـر والسـرطانُ يقضيـان علـى عـددٍ مـن النّـاس أكثـرَ مـن ضحايـا الفيـروس التاجـيّ. هـل اهتممنـا للأمـر؟ نعـم، نحـن نحـزن للموتَـى فـي المُؤسَّسـاتِ الصحيّـة والاجتماعيّـةِ، ولكـنْ أليـس علينـا أنْ نتذكّـر أننـا نذهـبُ إلـى هنـاك، غالبـاً، لنمـوتَ؟
أنـا آسـف ألّا يكـون هـذا صحيحـاً صحّيـاً! ولكنّـي لـمْ أعـد أتحمّـلُ هـذا الغَمْـرَ مـن المشـاعرِ الطيّبـة، وهـذا الدّفـق الإعلامـيَّ الرحيـمَ وأوْسِـمَةَ البطـولاتِ التـي تُمنـح إلـى هـذا وذاك.
إنّ البشـرَ منقسـمون بيـن أنانـيٍّ وأثِـرٍ. وهـذا أمـرٌ طبيعـيٌّ. فـلا يجـبُ أنْ نعـوّلَ كثيـراً علـى المشـاعرِ الطيّبـة لتحـلَّ محـلّ السياسـةِ.

هل مِنَ الوهْمِ، سيد أندريه، الاعتقادُ في أنّ هذه الأزمة ستغيِّر المجتمعَ؟

- إنّ الذيـن يعتقـدون أنهـا لـنْ تغيّـرَ شـيئاً مخطئـون. كذلـك الذيـن يعتقـدون أنّهـا سـتغيِّرُ كلَّ شـيءٍ، هـم أيضـاً مخطئـون. إنّ هـذا الوبـاءَ يطـرح علينَـا جميـعَ أنـواعِ المشـاكلِ، ولكنّـه لا يحـلُّ أيّـاً منهـا.
سيظـلّ الاقتصـادُ يطـرح تحدّياتـه ومطالبَـه. ربّمـا سـيقع الترفيـعُ فـي أجـورِ بعـضِ المهـن ذاتِ المنفعـة الاجتماعيّـةِ. وهـذا جيّـدٌ علـى كلّ حـالٍ! ولكـنّ لاعبِـي كـرة القـدم سيسـتمرون فـي كسـبِ الملاييـن، وهـو الأمـر الـذي مـن المُرجَّـحِ ألّا يحصـل بالنسـبةِ إلـى المُمَرضـاتِ.

■ حوار: لور ليجون □ ترجمة: رضا الأبيض

المصدر:
Le temps -laissez-nous-mourir- comme nous voulons? 2020/04/17


أندريه كومت سبوفيل ▲

للطـبِّ ليـس إدارة أمراضنـا فحسـبُ، وهـذا أمرٌ طبيعـيٌّ ومعقـولٌ، ولكـنْ أيضـاً حياتَنـا ومجتمعَنـا. وحالُنـا يقـولُ فليعـش التأميـنُ الصحّـيُّ!
إنّ السياسـيّين الآنَ يتحاشـون المواضيـعَ التـي تزعجهـم. إنهـم لا يشـتغلون بالسّياسـة، ولا يهتمـون إلّا بصحّـةِ مواطنيهـم وأمنِهـم. ولكـنْ، إذا عهدنـا بالديموقراطيّـة إلـى الخبـراء فإنهـا سـتموت.

هل يرجع موقفنا من الوباءِ إلى كون الموت يقف عائقاً أمام شعورنا المُعاصرِ بالقوة المُطلقة؟

- إنَّ المـوتَ يُعـاش اليـوم باعتبـاره فشـلاً. يجـب أنْ نُعيـد قـراءة مونتيـن الـذي عَـرَفَ وبـاءَ الطاعـون الأكثـرِ خطـورة مـن الكورونـا، والـذي كتـب فـي المحـاولات: «إنّ الهـدفَ مـن حياتنـا هـو المـوتُ. إذا كان المـوت يُخيفنا فكيف لنـا أنْ نمضـيَ خطـوة إلـى الأمـامِ دون حمّـى؟ إنّ العـلاجَ المبتـذل هـو عـدمُ التفكيـرِ فـي ذلـك [..]، ولكـنْ عندمـا يصيـبُ النـاسَ المـرضُ هـم أو زوجاتهـم أو أطفالهـم أو أصدقاؤهـم، عندمـا يفاجئهـم، نكتشـفُ حجـم العـذابِ والبـكاءِ والغضـب واليـأسِ الـذي يطغـى عليهـم!».
إنّـا مـا نـزال هنـا! فنحـن نُعيدُ اكتشـافَ أنفسـنا عندمـا نمـوتُ، بينمـا إذَا فكّرنا فـي الأمـرِ أكثـر فإننا سـنعيشُ بشـكلٍ أكثـر قـوةً وعُمْقـاً.
دعونـا إذَنْ نتوقـف عـن الحلـم بالقـوةِ المُطلقـة والسـعادةِ الدائمـة. فالمحدوديـة والفشـلُ والعقبَـاتُ كلّهـا جـزءٌ مـن الحالـة الإنسـانيّةِ حتّـى قبـلَ أنْ نمـوت. سـنقف مذعوريـن أمـام كلِّ وبـاءٍ مـا لـم نقبلْ حقيقـةَ المـوتِ.
لمـاذا لا نُبـدي مثـل هـذا التعاطـفِ المُبالـغ فيـه فـي مسـألة (كوفيـد19-)، فـي موضـوعِ الحـربِ فـي سـورية، ومآسـي المُهجّريـن، وإزاءَ تسـعة ملاييـن مـن البشـر (مـن بينهـم ثلاثـة ملاييـن طفـل) يموتـون بسـببِ سـوءِ التغذيـة؟

مارسيل غوشي:

كشفت لنا صدمة الأزمة عن عجزنا

في هذا اللقاء، يُعبِّر الفيلسوف والمُؤرِّخ ورئيس تحرير مجلّة «لوديبا» (le Débat)، مارسيل غوشي عن قلقه تجاه «عَالَم ما بعد» الأزمة الصحيّة، الذي قد يُشبه، وفقاً له، «عَالَم ما قبلها».

غالباً ما نددت بما تسميه «اللا تسييس الليبرالي». بالنظر إلى أحكامك السابقة، كيف تتخيَّل «العَالَم ما بعد»؟

- كلّ ما يمكن أن يُقال حتى الآن، من داخل الحَجْر الصحيّ، على «العَالَم ما بعد»، هو أنه سيكون مسرحاً لمعركة هائلة بين القوى الأغلبيّة، دعونا لا نغلط أنفسنا، ستدفع باتجاه العودة إلى «العَالَم ما قبل»، وقوى الأقليّة، التي ستحاول الاستفادة من دروس الأزمة لإحداث انعطاف في خط سير مجتمعاتنا. تتلخص هذه الدروس في بضع كلمات، لكنها بعيدة كلّ البعد عن الوضوح، حتى في أذهان أولئك الذين قد تكون لهم مصلحة كبيرة في الاعتماد عليها: عودة السياسيّ تحت المظهر المزدوج للأمم كإطار للقرار الجماعيّ وللدول كأدواتٍ للتوقع والكفاءة الاستراتيجيّة، ضد استيهام كوكب بلا حدود، ينظمه التشغيل الآلي للأسواق. باختصار، ضرورة السيادة كأساس للحياة الديموقراطيّة والتعاون المُتحكّم فيه بين الأمم. حتى ماكرون أدرك ذلك! ولا ينقصنا لاستخلاص استنتاجات عمليّة سوى خطوة. لن تتأخر الوصفات القديمة في الظهور مجدّداً. تبقى نتيجة المعركة مفتوحة.

«الاضطلاع بحالتنا التاريخيّة» هو من شعاراتك المُفضلة. ماذا سيعني بالنسبة لك، في ضوء ما يُعلن عنه، الاضطلاع بوضعنا التاريخيّ؟

- العودة إلى فكر سياسيّ حقيقيّ والعودة إلى فكر تاريخيّ تسيران معاً. لقد كشفت لنا صدمة الأزمة أننا أصبحنا عاجزين عن تشخيص وضعنا، وعن معرفة مكاننا السابق. كنا نندفع بشكلٍ عشوائيّ دون قلق بخصوص خط السير. والحال أن ذلك هو السؤال الأساسيّ للحياة الديموقراطيّة. كيف يمكننا أن نقرّر بشكلٍ صحيح ما ينبغي القيام به، دون أن تتوفّر لنا فكرة دقيقة قدر المستطاع، عن مكاننا؟ علينا أن نعيد ترسيخ أنفسنا في مسيرنا، بعيداً عن هذا النوع من الحاضر الدائم حيث نطفو، بدون فكرة عن الماضي الذي قدمنا منه، وبدون صورة للمستقبل حيث نودُّ الذهاب. لا بدّ من المزيد من المال، ومن المزيد من الوسائل التقنية، ومن المزيد من الحقوق: هل هذا يستنفد الموضوع؟

لطالما قلت إن لدينا الأدوات اللازمة لتغيير عالمنا. نحن نعلم ماذا يجب أن نفعل، لكننا لا نفعل ذلك. هل تعتقد أن الوباء يمكن أن يعالج هذا النقص؟

- يهز الوباء ضمائر الناس، هذا أمر مؤكَّد. إلى أي مدى وإلى متى؟ نحن نجهل ذلك، وسيكون من سوء الحكمة التعويل عليه. نعرف جيداً قوة النسيان المميزة لعمل مجتمعاتنا الإعلاميّة التي لا تعرف سوى الأخبار. يستهويني الاعتقاد بالأحرى، بأن الأزمة الاقتصاديّة الرهيبة التي نسير نحوها، هي التي ستفتح باب التساؤل. وستَطرح الإكراهات التي ستفرضها الأزمة علينا، كلّ البداهات الكاذبة التي اعتمدنا عليها لأكثر من ثلاثين عاماً، من جديد.

هل يمكن أن يُكبح انحلال السياسة في السوق العالميّة بسبب الوعي الناتج عن الأزمة الصحيّة؟

- لقد توقَّف انحلال السياسة في السوق العالميّة بالفعل، بسبب ضرورات مكافحة الوباء الملموسة للغاية. إنها تكشف عن الوهم الذي كانت تجسده إلى حدٍّ كبير. لكن قوة هذا الوهم ضخمة. ولها جذور قويّة جدّاً. إنها ما يعادل الوهم العكسي لقدرة السياسيّ الكلية التي هيمنت على عصر



مارسيل غوشي ▲

الأنظمة الكليانية في القرن الماضي. وهذا يعني أن الوعي البسيط بها، لن يكفي للتغلب عليها.

في عَالَم ما بعد، قد نشهد أيضاً طريقة جديدة للنظر إلى الاقتصاد، والإنتاجية، وقياس الناتج المحليّ الإجماليّ، غير طريقة النظر إلى مؤشّرات النمو. هل تصدِّق ذلك؟

- لا أصدِّق ذلك على الإطلاق. طالما أن هناك فقراء، والله يعلم أنهم كثيرون على هذا الكوكب، فإن الحاجة إلى زيادة إنتاج الثروة ستكون هائلة. إن الفقر هو أقوى عذر في نظامنا الإنتاجي الاستهلاكي. يفترض للخروج من هذا الأخير شيئان. أولاً، تغيير جذري في تطلعات الفقراء، ممّا يجعلهم يرغبون في شيء آخر غير الوصول إلى استهلاك الأغنياء، ثم تحوُّل عام لمجتمعاتنا إلى المثل الأعلى للمساواة. وسيتطلب تحديد إطار ستتم بداخله ممارسة هذه المساواة، والذي لا يمكنه أن يكون سوى إطارٍ وطنيّ، مع جهاز لإعادة التوزيع المُكثف. يكفي أن تذكر هذه الشروط لنعلم أننا بعيدون جداً عنه. أنا آسف، لكن هذا ما أعاينه.

قلت في يوم من الأيام، عندما استخدمت صيغة سارتر عن الماركسية، «الديموقراطيّة هي الأفق الذي لا يمكن تجاوزه في عصرنا». وماذا عن الجمهورية؟

- الديموقراطيّة هي الفكرة العامّة التي يمكن لكلّ واحدٍ أن يتعرَّف فيها إلى ذاته. الجمهورية، في الواقع، هي نسخة جذرية من هذه الفكرة العامّة التي دُفع الفرنسيّون إلى تنميتها، بسبب خصوصيات تاريخهم منذ الثورة الفرنسيّة. أعتقد أنها أيضاً أفق لا يمكن تجاوزه، ولكنه أفق بعيد.

لذا دعونا نبدأ بتوطيد الديموقراطيّة كما هي، وسننتقل إلى الباقي على أسس جيدة، حتى في بلدنا، حيث لم يتم تحقيق هذا المثل الأعلى.

هل تعتقد أننا سنلج عصراً جديداً من التضامن؟

- بل نحن بداخله! إننا نعيش في المجتمعات الأولى في التاريخ، التي استطاعت التضحية باشتغالها الطبيعيّ، وخاصة إنتاجها للثروات، مع عواقب ستكون هائلة، من أجل عددٍ محدودٍ جدّاً من المرضى بالمُقارنة مع عدد سكّانها الإجماليّ. ويبيّن ذلك، إلى أي مدى صار مبدأ التضامن جزءاً من العقول والعادات. قد يؤدِّي هذا إلى بعض التطوُّرات الإضافية، ولكن الأساسي بات مكتسباً بالفعل.

إن عدد أسرّة العناية المركزة في فرنسا أقلّ بكثير من عددها في ألمانيا. كما أن الدولة الفرنسيّة لا تزال ترفض إخضاع المرضى في مستشفيات الأمراض العقلية، والمعتقلين في سجوننا، للفحص الفيروسي. هل يحزنك إهمال الدولة وتردّدها في ما يخص مرحلة ما بعد 11 مايو؟

- إنّ تخفيض التصنيف الفرنسيّ الذي اكتشفناه في هذه المناسبة لا يحزنني فقط: إنه يقودني إلى اليأس. كيف أمكننا أن نسمح بخراب الدولة، وبمثل هذا الانعدام العام للكفاءة؟ والأسوأ من ذلك أنه لا وجود لعلاجات في الأفق المنظور.

■ **حوار: فيليب بوتي □ ترجمة :عبد الرحيم نور الدين**

المصدر: مجلّة «ماريان» عدد 1208، 8 مايو 2020.

إدغار موران..

«أقوال حكيم»

يحلّل إدغار موران الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسيّ الذي يبلغ من العمر 98 سنة، في هذا الحوار، انعكاسات فيروس كورونا على عالمنا الفكريّ والثقافيّ.

هل خطر على بالكم يوماً، بما لكم من حياةٍ حافلة، عيشُ وضعية من هذا القبيل؟

- إطلاقـاً، كانـت هنـاك أوبئـة عالميّـة، لكـن لـم يسـبق أبـداً أن كان هنـاك حجْـرٌ صحيّ على النطاق العالميّ. كما كانت هناك اضطرابات وارتجاجات اجتماعيّـة أثارتها الأوبئـة، لكن لم يسبق أن كان هناك اضطرابٌ عالميّ. لقد كنت مـن بيـن أولئك الذيـن ذهبوا إلى أن المجرى المجنـون الـذي انجرفت فـي خضمـه الإنسـانيّة سـيحمل معـه كـوارث، لكـن مثـل هـذه الكارثـة لـم تكـنْ تخطر لـي علـى بـال.

كيف تعيش الحَجْر الصحيّ؟

- أعتبـر أن الحـظ كان فـي صفـي بأن جعلني أعيش في مثل هذه السـن تجربة الحَجْـر الصحيّ فـي منزلـي بـدلاً مـن عيشـها فـي دار المسـنين. ومحظـوظ بعيشـي للحَجْـر الصحيّ إلى جانب زوجـة تحبني وتعتنـي بـي. وأن تكون لي حديقـة تتيـح لـي الجلـوس تحـت شـجرة الويسـتارية مسـتمتعاً ببدايـة فصل الربيـع. وأن يكـون لنـا جيـران طيبـون يتسـوّقون لنـا. كمـا أن بناتـي وأسـرتي الرائعـة وأصدقائـي، القريبيـن والبعيديـن، جميعهـم حاضـرون عبـر الهاتـف والسـكايب. غيـر أننـي أفكّر في كلّ المآسـي الناتجة عن الحَجْـر من الاكتظاظ فـي الإقامـات الصغيرة إلى النسـاء المُعنَّفـات والأطفال المُرتعبيـن. فالحَجْر الصحـيّ يضاعـف الاختلافـات والخلافـات فـي العلاقـات الزوجيـة، وبالتالـي قـد يحطمهـا، مثلمـا يشـجع تواصلاً وتفاهمـاً جيّـداً جديـداً كذلـك. فقـد صار لـي مـع زوجتـي الكثيـر مـن الوقـت لأجـل التبـادل والتواصل.

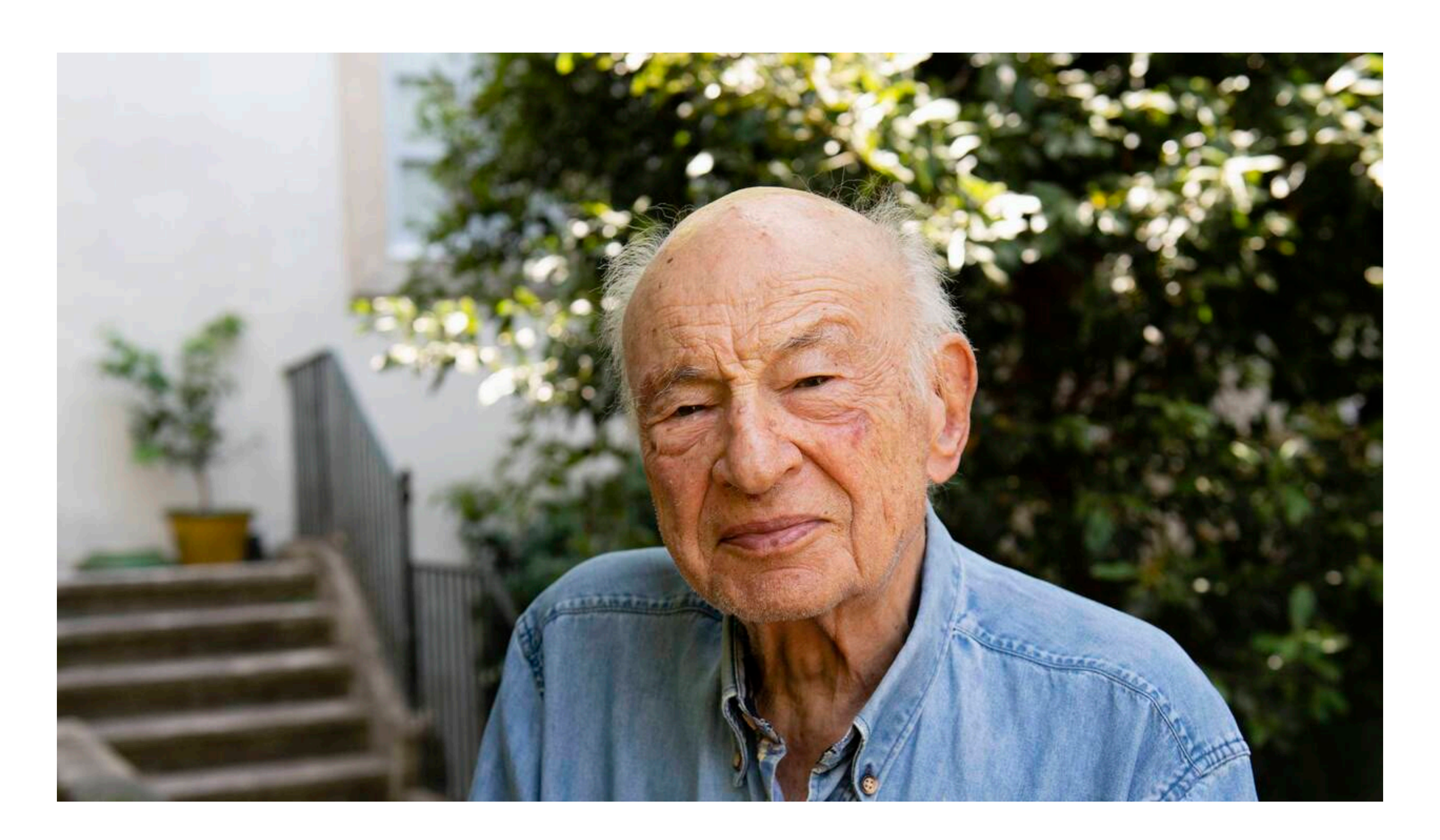
أيامـي فـي ظـلّ الحَجْـر الصحـيّ لا تعانـي فراغـاً وهـي ممتلئـة تمامـاً، فقـد صِـرْتُ أُباشِـر أنشـطتي مـن بيتـي عبـر السـكايب والبريـد الإلكترونـي، إذ يلِـجُ العالـم بيُوتَنـا عبـر مـا هـو رقمـيّ، ليحُثَّنـا دون توقـف علـى مسـاءلتِه وليُسَـائِلَنا، كمـا أن لـي طقْسـاً يوميـاً رفقـة زوجتـي هـو طقـسُ التبـادل حـول معلومـات التليفزيـون والمذيـاع والجرائـد لنبحـث معـاً عـن مراجعتهـا وخلق تقاطـع علـى نحـوٍ أفضـل بيـن المعلومـات التـي تخـص الوبـاء؛ فـي مـا يتعلّق بمسـاره، وعلاجاتـه، ووجهـات النظـر المُتنوّعـة والمُتعارضـة أحيانـاً للأطبـاء والبيولوجييـن بخصوصـه، إضافـة إلـى ما أحدثه الوباء مـن أزمات في الصين. أضـف إلـى ذلـك مـا صرنـا نتوفّـر عليـه مـن إمكانيـة أكبـر لأن نتشـارك فـي كلّ مـا أتوصـل بـه مـن قبيـل طلـب إجـراء حـوارات أو تقديـم مقـالات، وهـو مـا تتعـاون فيـه معـي صبـاح بآرائهـا وتأملاتهـا. فكلّ شـيء يظـل متحـرّكاً وغيـر يقينـي، ومـا نحاولـه هـو أن نضـع تقييمـاً. ومـن جهـةٍ أخـرى نحن نُثمِّـنُ النكت وأشـكال التصويـر الكاريكاتـوري والرسـائل السَّـاخرة التي أثارها الحَجْـر الصحيّ باعتبارهـا أجسـاماً مضـادة أو مضـادات للاكتئـاب. وعلـى وجـه الإجمـال قـد جنَّبنـا التواصـل مـن كلّ نـوع الشـعورَ بالحَجْـر الصحـيّ كمـا لـو كان حبسـاً واحتجازاً.

هل تظن مثل كامو أن «الناس وسط المحن يكون ما يثير الإعجاب فيهم أكثر بكثير ممّا يدعو إلى الاحتقار والازدراء»؟

- إذا كانـت هنـاك بعـض الأفعـال الدنيئـة والخسيسـة (عمليّـات سـرقة الأقنعـة، عمليّـات احتيـال بخصـوص الوعـود الزائفـة بتوفيـر أدويـة مثـلاً)، فإننـا لـم نعْـدم تجليـات مدهشـة للتضامـن الـذي كان يشـارف علـى التلاشـي، انتشـرت فـي صفـوف المعالِجيـن بالدرجـة الأولـى، ثـم عمَّـت كلّ مـكان تقريبـاً، علـى مسـتوى تقديـم يـد المسـاعدة بشـكلٍ عفـوي لمَـنْ يعيشـون فـي وضعيـة عزلـة وللأشـخاص المسـنين، وللبؤسـاء، ولمَـنْ لا مـأوى لهـم، وممّـا يبعـث علـى العـزاء أيضـاً أن نـرى نكـران الـذات الـذي أبَـان عنـه العديـد مـن الشـباب فـي الأحيـاء المُهمَّشـة. فقـد كانـت هنـاك صحـوة للتضامـن الجمعـي وجدت تعبيرهـا الرمـزي عبـر التصفيقـات مـن شـرفات المنـازل.

أنت الذي عِشت الحرب، بماذا شعرتَ حين سمعت الرئيس يعلن عن «أننا في حالة حرب»؟

- لقـد أحسسـت أن اجتياحنـا قـد تـمّ فعـلاً، لكـن مـن طـرف عـدو ليـس عـدواً إنسـانيّاً، وبأنـه لا منـاص لنـا مـن المقاومـة، وبإيجـاز كان للفـظ الحـرب قيمـة اسـتثارة إجـراءات الاحتـراس (وتبريـر الإجـراءات التـي اتخذتهـا السـلطة)، ولـم يكـن لأجـل تعريـف الوضعيـة وتحديدهـا علـى الحقيقـة. وهـو مـا يعنـي،



كما عليه كان الحال إبَّان حرب 1940، أن هناك الكثير من انعدام الإعداد وأشكال الضعف ومن الأخطاء.

لم يعد في مقدورنا إقامة طقوس تليق بوداع موتانا، ما هي آثار ذلك على علاقتنا بالموت، وعلاقتك أنت بالموت. ألا تقودنا الحياة بشكلٍ مفجع إلى نهايتنا؟

- ما يقتضيه موت قريب هو ضرورة مرافقته إلى أن يتم دفنه، بحيث تلزمنا طقوس ومأتم جماعي، لأن الأحياء يكونون بحاجة إلى التطهر من الألم داخل ضرب من المشاركة. بدون طقس دينيّ يكفل العزاء والمواساة، يشعر البعض وأنا منهم، بالحاجة إلى الطقوس التي تعمل بشكلٍ مكثف على إحياء الشخص الميت في أنفسنا وتُخمِد الألم بنوع من الأوخارستيا eucharistie أو القربان المُقدَّس.

مَثَّلت عمليّات الدفن المستعجلة أحد المظاهر الكارثية للحَجْر الصحيّ، بحيث يتم الاستشهاد بحالة في إيطاليا وصل فيها الأمر إلى حدِّ الإلقاء بجثة ميت في القمامة لغياب مكان لدفنه بالمقبرة.

- لقد انتظرت، من جهتي، أن أموت في الثمانين من عمري، وبعد أن تجاوزت التسعين تعودت على الاستمرار في الحياة، لذلك فقد الموت ما يُمكّنه من إثارة ذهني حتى وإنْ كنت أعلم عِلْمَ اليقين بدنوه وقربه. وهنا كذلك، ما من شكٍّ في أن شباب زوجتي قد أثَّرَ علي بما يشبه العدوى. لأن صباح تجذبني نحو الحياة أكثر مما تجرني صوب الموت. لقد صارت التهديدات المميتة متعدّدة: تحلل الكوكب الأرضي وتكاثر الأسلحة النووية، وعودة صور البربرية، وفي الأخير هذا الفيروس المكتسح الذي فرض التخلي نهائياً عن أسطورة الإنسان سيِّدُ مصيره وسيِّدُ الطبيعة. فنحن في الوقت نفسه أقوياء جداً وواهنون إلى أقصى حدٍّ، ظافِرُون على صعيد تقنيَّاتنا، عاجزون أمام الألم والموت. وعلى العكس من حلم أصحاب النزعة المابعد إنسانيّة، أقول بأن الإنسان إنْ كان في استطاعته تأخير موته الطبيعيّ، من الضروري أن يواجه دائماً الحوادث وأصناف البكتيريا والفيروسات التي تعرف كيف تتحوَّل كي تعيد إنتاج نفسها. لذلك فإن ما يلزم الاعتراف به هو أن كلّ شيء إلى زوال وموت بما في ذلك شمسنا وكوننا، ممّا يجعل من حيواتنا المؤقتة والظرفية هي خيراتنا الوحيدة التي لا ينبغي تبديدها وتبذيرها.

سبق لكم أن قلتم إن الحَجْر الصحيّ يمكن أن يكون ناجعاً لأجل تنقية نمط عيشنا ممّا علق به من سموم، لكن ألن نستأنف عاداتنا بأسرع ممّا يمكن أن نعتقد؟

- قبل الوباء تشكَّل بالتدريج ولكن ببطء اتجاه، وإن كان ممثلوه قلة، من أجل مواجهة النزعة الاستهلاكية، والجبروت الذي يمارسه الزمن المقاس بدقة، ولأجل محاولة العيش بشكلٍ أفضل، وما يقوم به الحَجْر الصحيّ هو أنه يساعدنا على أن نَعِي ما كنَّا نعرفه جميعاً على نحو غامض: أن الحب والصداقة وازدهار الذات داخل جماعة والتضامن هي القيم الحقيقيّة. وإمكانية الاستمتاع بالروائع من الأعمال في فراغ الحَجْر الصحيّ يمكنها إعانتنا على البحث بشكلٍ أفضل عن شعرية الحياة. ماذا تبقى منها؟ لست أدري ..؟

هل يمكن أن يكون هذا الوباء مناسبة لأجل تنمية التزام بيئي مستدام وكوني؟ هل تعتقدون في ميلاد «عالم جديد»، وأشكال جديدة من التضامن؟

- لقد تمّ إطلاق الإنذار البيئي العالميّ منذ خمسين سنة من طرف تقرير «Meadows ميدوز» (صدر سنة 1972)، لكن الوعي يبقى بطيئاً جداً وغير كافٍ بشكلٍ كبير أيضاً. أعتقد أن عالماً جديداً سيكون ممكناً لكنه لحدود الآن غير متمتع بالأرجحية. لأن القوى التي تحافظ على الوضع كما هو تبقى هائلة. ما يشهده الفكر السياسيّ من فراغ هائل، بحكم ارتفاع الطلب في كلّ مكان على الفكر التجزيئي الذي يختزل كلّ شيء إلى الحساب. كما أن الربح المنفلت من كلّ عقال يعمل على تقويض كلّ عملية للتضبيط والتنظيم. ولا ينبغي، فضلاً عن ذلك، نسيان التوجه التقدُّمي



للنزعة العالميّة خلال السنوات العشر الأخيرة. وأزمة الديموقراطيّات وما شهدته أمم عظيمة من انتصار وظفر للديماغوجيات، ثم الأزمة العامة للفكر السياسيّ. وما أنتظره هو حصول مُنعطف غير محتمل الوقوع يعمل على تعديل التطوُّر الجاري. لكن يمكنني أن أقول لكم بأن هذا التساؤل: هل تؤمنون بميلاد «عالم جديد» يشكّل جزءاً من الأسئلة التي غالباً ما أتحدّث مع زوجتي وأصدقائي حولها. ولقد حاولت أنا نفسي استخلاص طريق جديد (كتاب طريق la Voie 2012)، وهي الطريق التي تبدو مخلِّصة وناجعة.

هل سنخرج من الإغراء الذي يمارسه الانطواء على المستوى العالميّ والشخصيّ في نفس الوقت. وهل لازال بالإمكان التفكير في الحل الكوسموبوليتي؟

- لقد أدى الوباء إلى انطواء وانغلاق الدول الوطنيّة على نفسها. وإذا ما كانت هناك أزمة اقتصاديّة كبرى بعد الوباء، سيتفاقم الميل إلى النزعات الوطنيّة القائمة على كراهية الأجانب، بل وحتى نزعات وطنيّة عنيفة. تعرفون مسرحية اوجين يونسكو Ionesco «وحيد القرن»، حيث تتحوّل كائنات إنسانيّة بالتتالي إلى حيوانات وحيد القرن. وإذن فليحاول كلّ واحد منّا ألّا يتحوَّل إلى وحيد القرن! والحلّ الكوسموبوليتي لكونفدرالية عالميّة يبقى حلاً مأمولاً، وممكناً تقنياً، لكنه غير ممكن حالياً. لذلك فما يلزم كشرط مسبق هو الوعي القوي جداً بالمصير المشترك لجميع الكائنات الإنسانيّة.

هل سنفكر في علاقتنا بالآخر من منظور الإيثار والود أكثر من زاوية الجسد والمحبة؟

- لقد تعرَّفتُ الصداقات الحقيقيّة في ظلِّ الحَجْر الصحيّ على نفسها بأن ازدادت متانة، والعلاقات الزوجية تمّ اكتشافها وتعرُّفها بشكلٍ أفضل، غير أن الحَجْر الصحيّ يبقى رهيباً بالنسبة للعلاقات الزوجية المستعرة أو التي هي في طور الانحلال. لابد من التفكير في أن كلّ «أنا» هي حاجة إلى «أنت» وإلى «نحن».

ألا يبدو لكم أن الثقافة صارت أكثر قابلية لأن يتم الولوج إليها مع إمكانية الإطلاق المجاني على شبكة الإنترنت للأوبرا والمتاحف وبعض الكتب؟ أم أننا على العكس سنتجاوزها في المستقبل؟

- فعلاً الإطلاق المجاني على شبكة الإنترنت لأوبريهات ومتاحف وبعض الكتب، مبادرات مُهمّة من أجل فتح الثقافة على ثقافة أولئك الذين ليس لهم منفذ إليها. وهو ما سيولد دون شك صوراً من الافتتان الجمالي لدى أولئك الذين يكتشفون الأعمال المشهورة. أما بالنسبة لي فلا يسعني سوى الحث على قراءة الكُتَّاب الذين أحبهم بالدرجة الأولى دستويفسكي.

هل تعتقد أن تيارات فكريّة وفنيّة ستشهد ميلادها من رحم هذه الفترة؟

- لا أعلم، وفي كل الأحوال سيكون هناك فنٌ وسخرية من الحَجْر الصحيّ مع تزايد الطرائف والنكت ومقاطع فيديو قصيرة والمحاكاة الساخرة التي يتعين المحافظة على بعضها.

ما هو الشيء الذي تودُّ أن تفعله أو أن تراه عند نهاية هذا الحَجْر؟

- احتضان مَنْ أُكرِهْتُ على الانفصالِ عنهم.

■ **حوار: فاليري تريرفيلور □ ترجمة: يحيى بوافي**

المصدر: Paris Match بتاريخ 2020/04/16.

أديلا كورتينا:

يجب استثمار المال العام في التعليم والبحث العلميّ

إن الأزمات الكبرى لا تستدعي فقط الإتيقا المدنيّة والمسؤوليّة الفرديّة والجماعيّة. إنها تفيد في تمييز المتعالي عن الطارئ الملحق، والأساسيّ عن السطحيّ. في هذه المُقابلة، تحذِّر الفيلسوفة أديلا كورتينا من الدوغمائيّات الأيديولوجيّة والقوميّات التي تبني الجدران الحائلة بين المُواطنين: «حان وقتُ التحالفات. الآن وأكثر من أي وقتٍ مضى، يجب علينا ممارسة الضيافة العالميّة».

من أقوال أرسطو «غاية الإنسان هي السعادة». هل من وصفةٍ لهذه الأيام الصعبة وللأيام القادمة؟

- يذكِّرنا أرسطو أيضاً، مثله كمثل جميع الكلاسيكيّين، أن صوغ الشخصيّة هو أهمّ شيء لتحقيق السعادة. من الواضح أن الصدفة والحظ السعيد وما ليس بأيدينا، يتدخّلون أيضاً. ولم يكن الفيروس التاجي بين أيدينا، ولم نتوقَّعه على الإطلاق. ولكن من الصحيح أنه عندما يتم تشكيل شخصيّة الأفراد والشعوب بشكلٍ جيّد، فإن التعامل مع هذه الوضعيات يكون بشكلٍ أفضل، والتي هي حقّاً وضعيات دراماتيكية. لذلك سأبدأ بالتذكير بأن بناء الشخصيّة أمرٌ أساسيّ. وفي إطار هذا البناء، لا بدّ من استحضار الفضائل الشهيرة، وخاصّة الأكثر تقليديّة منها: الحصافة والعدالة والقوة والاعتدال. القوة مهمّة جدّاً؛ ولقد نسيناها كثيراً في هذه الأوقات. يجب تربية القوة. ولابدّ من القيام بذلك في التعليم، وفي المدرسة، ومنذ الطفولة. يجب على كلّ واحدٍ أن يحاول أن يكون قوياً في مواجهة هذا النوع من الشدائد، لكي نكون مسؤولين تجاه الآخرين وقادرين على مساعدتهم. يجب أن نحاول معالجة هذا الوضع الذي نحن فيه، بالاعتماد على قوتنا وتضامننا واعتدالنا. في هذا الوقت لا يمكننا الخروج، ولا يمكننا القيام بالعديد من الأشياء التي نرغب في القيام بها، لهذا السبب، فإن الاعتدال ضروري أيضاً. أعتقد أن الرسالة الرئيسيّة في الوقت الحالي هي أنه يتعيَّن علينا تشكيل شخصيّة الأفراد والشعوب من أجل مواجهة المحن. لقد ترك لنا الكلاسيكيّون نصيحة جيّدة جدّاً، وهم يحدّثوننا عن العدالة والقوة والحصافة والاعتدال. ولأن المحادثة ستستمر، سنتحدّث لاحقاً عن الأمل والحب، كجزءٍ لا يتجزأ من كلّ هذا.

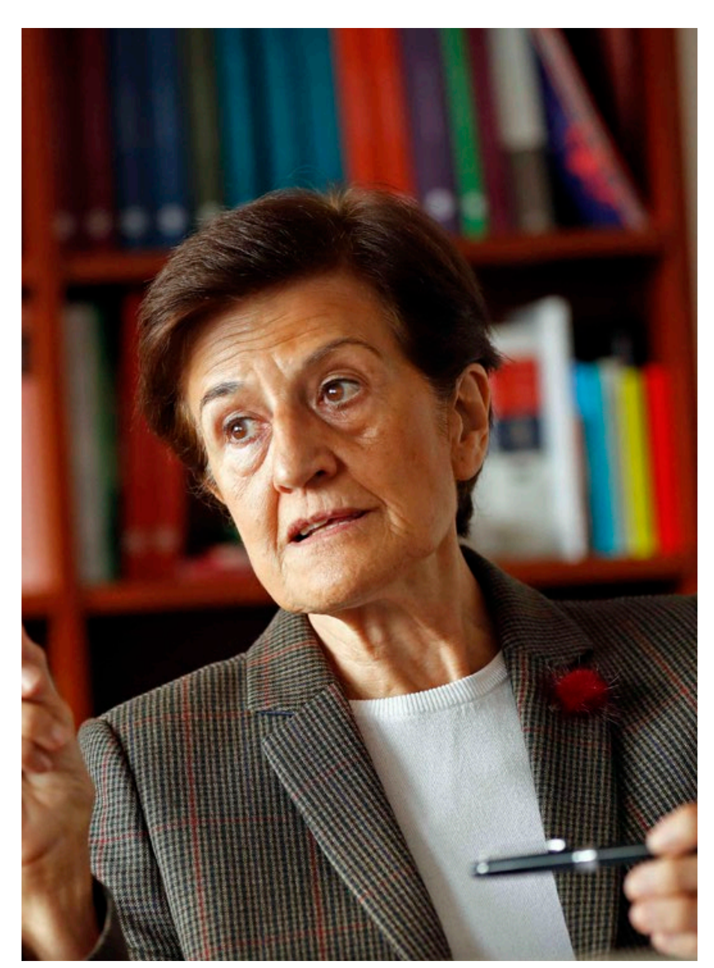
أنتج المجتمع ردتي فعل: دافع الإنسانيّة والتضامن، ومن ناحيةٍ أخرى، خطاب الانقسام والكراهية والمواجهة المستمرة.

- ما يجب أن نبحث عنه الآن، في إسبانيا وفي العالم أجمع، هو ما يوحّدنا وليس ما يفصل بيننا. إن الأشخاص الذين يؤجّجون الصراع والاستقطاب يصنعون أضراراً هائلة وجسيمة، ليس فقط لأننا جميعاً في نفس القارب، وأولئك الذين يؤجّجون الصراع ينتهي بهم الأمر إلى إيذاء الجميع، ولكن لأن تعايشنا هشٌ للغاية، إضافة إلى كوننا بصدد تحويله إلى صراع للجميع ضد الجميع. الدرس الآخر الذي علينا أن

نتعلّمه، هذا إذا كنا نتعلَّم- لأنه في بعض الأحيان يبدو أننا لا نتعلَّم أي شيء من المصائب- هو كفى من النزاعات، كفى من الاستقطاب، ومن التفوُّق، ومن الصراعات الطائفية والأيديولوجيّة. من فضلكم، فلنبحث عمّا يوحّدنا، وهو كثير جدّاً، لأنني أعتقد أننا جميعاً نقدِّر الحرّيّة والمساواة والتضامن والحوار وبناء المستقبل. من فضلكم، يُرجى البحث عمّا أسماه أرسطو «الصداقة المدنية».

في الوقت نفسه، من المهمّ التأكيد في هذه اللحظات، على أن رؤية مسؤولة وناقدة للسلطة، تبقى أساسيّة لمواجهة هذه الحالة الطارئة وكذا لبناء الديموقراطية والمستقبل.

- أوافق تماماً. بما أننا نبحث عن ما يوحّدنا، فالأمر يعني على وجه التحديد أن نحاول أن نكون نقديين. وهو ما معناه أن نتسم بالتمييز. ممّا يوحدنا، يجب علينا أن نذكر كلّ فئة بتعهداتها وبواجباتها. أعتقد أن السياسيين نسوا ذلك بشكلٍ مفرط. لا يجب على السياسيين أن يكونوا أبطال الحياة الاجتماعيّة على الإطلاق، كما لا يجب عليهم أن يعطونا وصفات للسعادة. ما يجب عليهم فعله هو أن يكونوا مدبرين للحياة اليومية حتى يتمكّن الناس والمواطنون من تنفيذ خطط الحياة. ليس عليهم أن يأخذوا دورنا في الحياة. الديموقراطيّة هي بطولة المواطنين. بهذا المعنى، أعتقد أن على السياسيين أن يتعلموا. وبالفعل، علينا تذكُّر ذلك كلما استطعنا. أنا فعلت ذلك كلما كان بوسعي، ويجب علينا الاستمرار في القيام به. إنهم ليسوا أصحاب الأدوار البطولية، إنهم مجرَّد مدبّرين يتوجَّب عليهم إرساء أسس العدالة حتى يتمكَّن الناس من تنفيذ



أديلا كورتينا ▲

ما لديهم من خطط السعادة والحياة الجيّدة. النقد هو التمييز.

في هذا المجتمع المرتبط بالخاصية الوضعية، هل لرهاب الفقراء -أبوروفوبيا (aporofobia)- انعكاس أيضاً على رفض المريض والمصاب بالعدوى؟

- حالياً في إسبانيا، يتَّسم هذا الوضع بالكثير من الغموض. يعاني الأشخاص المتضامنون من عدم القدرة على الخروج، لمساعدة أولئك الذين تُركوا بمفردهم، والذين يموتون بمفردهم في الإقامات السكنية وفي المستشفيات. لكن الموجودين في الوضع الأسوأ، هم أولئك الذين يعانون من الأسوأ، كما هو الحال دائماً، لأننا نظمنا المجتمع ليس للضعفاء، ولكن للذين يعيشون وضعاً جيّداً. يستمر رهاب الفقراء في هذه اللا مساواة، التي نرى فيها أن البعض يعاني أكثر بكثير من البعض الآخر، لأنه موجود في الموضع الأكثر سوءاً. لكني قلقة للغاية في هذه الحالة الطارئة، من حقيقة كوننا نشعر بالعجز عن مساعدة أولئك الذين يعانون، تحديداً لأن أفضل مساعدة يمكننا تقديمها، هي تلك التي تقرِّبنا من بعضنا البعض. نحن على صلة وفي علاقة. إننا نتطلَّع إلى ربط علاقات بالآخرين.

تسبَّبت الأزمة المالية في موجةٍ كبيرة من السخط: شعر المواطنون بأن النخب تخلّت عنهم، وتسبَّبَ ذلك في صعود الحركات الشعبويّة. هل تخشين أن يعود هذا التخلي- في سياقٍ عالميّ لتوطيد الشعبويّة- ليحدث مرّة أخرى؟ كيف يمكننا تجنُّب ذلك؟

- هذه نقطة مهمّة للغاية. سوف يتأثَّر عالم الأعمال بشدّة. من ناحية، بسبب إغلاق عددٍ كبيرٍ من الشركات الصغيرة والمتوسطة، ليس بسبب سوء النية، ولكن ببساطة لعدم وجود زبناء، ولأنها لا تستطيع البقاء على قيد الحياة. سيكون ذلك مقلقاً. وبعد ذلك، سيكون هناك أولئك الذين يستفيدون من الموقف لتحويل إجراء التنظيم المؤقَّت للشغل إلى إجراء تنظيم دائم ويجعلونه ضرورياً بشكلٍ متواصل. سيكون الوضع دراماتيكياً وعلينا أن نطالب تلك الشركات التي لديها قوة، ألّا تقوم بفصل المستخدمين إذا لم يكن ذلك ضرورياً، ولا تستغل الموقف. تكمن مسؤوليّة هذه الشركات الآن في محاولة الحفاظ على جميع الوظائف. حان الوقت لتذكُّر أخلاقيات الشركة والمسؤوليّة الاجتماعيّة للشركات بشكلٍ جيّد. في الأزمة السابقة، بقي الناس محبطين للغاية بسبب الشركات والبنوك، ولكن لم نستخلص أي درس من ذلك على الإطلاق، سوى الاستمرار في العمل بنفس الطريقة تماماً. في هذا الوقت، يجب تحمّل مسؤولية وأخلاقيات الشركة وليس إغلاق الشركات أكثر ممّا هو ضروري. لهذا، من اللازم الدفاع عن أهداف التنمية المُستدامة: لقد حان وقت التحالفات. إذا لم تضع السلط السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة اليد في اليد، فلن ننجح.

لقد تسبَّبت حالة الطوارئ (كوفيد - 19) في إطلاق جميع الإنذارات، وقد كنّا بالفعل نشهد حالة طوارئ مناخية يمكن أن تكون عواقبها مدمرة أيضاً. هل نحن بصدد وضع النظام تحت ضغط لا يمكن تحمله؟

- ذلك أمرٌ واضح. لقد كشفت حالة الطوارئ الأخيرة عن شيء بدا أننا نسيناه: يتم استثمار القليل جدّاً من المال في البحث العلميّ. يحتاج البحث العلميّ إلى تعزيز ودعم كبيرين. من فضلكم، دعونا لا نستثمر الكثير من المال العام في المعارك الأيديولوجيّة. دعونا نضع الموارد في خدمة البحث العلميّ والتعليم. هو ما يمكن أن يساعدنا في حالات الطوارئ هذه وما يمكن أن يجعلنا أقوياء. لا بدّ من الدعوة للاستثمار في البحث والتعليم.



إن التفكير في الهشاشة التي أصابت وضع الأطباء والعاملين الصحيّين في العقود الماضية، يدمي القلب.

- كان موقف الأطباء والممرضات وجميع العاملين في مجال الصحّة مثيراً للإعجاب ومثالياً تماماً. نأمل أن تعمل جميع الهيئات المهنية بنفس الاجتهاد. الحقيقة هي أنهم كانوا مثيرين بالنسبة لي- وهم كذلك- إذ بفضلهم أنقذ عدد كبير من الأرواح وتعافى أناس، ويشعر آخرون بالارتياح لأنهم يتلقّون العلاج. لقد كان استثنائياً على وجه التحديد، وقد أسيئت معاملة هذه الهيئة، من وجهة نظر اقتصاديّة بموارد غير ضعيفة. ومن وجهة نظر المواطنين، العدوانية ضد العاملين الصحيّين، ورد فعلهم على المرض، كما لو كان هذا الأخير خطأ الأطباء والممرضات وأولئك الذين يعالجون الناس. يبدو لي أنه يجب تعويض هذا الوضع العدواني وهذه المعاملة السيئة بالكامل، ويجب أن يكون مفهوماً أنهم جسم مهني رائع. أتمنى أن يكون لدى جميع المهنيين هذا الشعور القوي بالمهنة. ودعونا أيضاً لا ننسى المزارعين ومربي الماشية الذين تركوا بيد الله، ومع ذلك وبفضلهم، ما زلنا على قيد الحياة.

جادل عالم الاجتماع الألمانيّ «أولريش بيك Ulrich Beck» قائلاً بأن نظام إنتاج الثروة يقودنا إلى مجتمع المخاطر. ماذا يجب أن نغيِّر؟

- بالنظر إلى مجتمع المخاطر الذي كان أولريش بيك يتحدَّث عنه، أنا جدّ متفقة بخصوص ضرورة توفرنا على نظرة عالميّة. فالخطر لا يوجد في مجتمع واحد فقط، وعندما يتعلَّق الأمر بالتعامل مع المشكلات، لا يمكننا القيام بذلك فقط من وجهة نظر مجتمعنا المستقل أو أمتنا أو بلدنا، ولكن يجب علينا مقاربتها من وجهة نظر عالميّة. نحن كون، كلنا متشابكون ومتحدون. نحن- وهذا في ما يبدو لي تعلّم أساسيّ- مترابطون. نحن نعتمد على بعضنا البعض، وعندما سندرك ذلك في هذه الحالات الطارئة سيكون علينا اتخاذ تلك النظرة العالميّة التي أسميتها تبعاً لكانط، والتي ذهبت إليها قبل قليل، الضيافة العالميّة، وهي الآن أكثر ضرورة من أي وقتٍ مضى. ماذا حدث مع عدد المهاجرين الذين لقوا حتفهم في البحر الأبيض المتوسط؟ إن ما يظهره لنا مجتمع المخاطر بشكلٍ فعّال، هو إمّا أن نتحمَّل مسؤوليّة المخاطر في جميع أنحاء العالم، وإمّا أننا سنتركها دون مساس. إن النزعات الاستقلاليّة والقوميّة التي قطعت العلاقات مع بعضها البعض هي حقّاً حركات بائسة.

■ **بابلو بلازكيز □ ترجمة: عبد الرحيم نور الدين**

المصدر:

ethic.es/2020/03/coronavirus-adela-cortina/

نيل فرغيسون:

الحرب الباردة الجديدة ستشجع المنافسة الصحيّة

عادةً ما تُولِّدُ الحروب الأوبئة، كما في سنة 1918 مع الأنفلونزا الإسبانيّة. لكن جائِحة (كوفيد - 19) قد تكشف عن نوع آخر من الصراع، بل وتسرعه: «الحرب الباردة الجديدة» بين أميركا والصين، حسب تعبير المُؤرِّخ ذي الأصل الإسكتلنديّ «نيل فرغيسون Niall Ferguson».

ماذا سيكون دور العِلم في هذه الحرب الباردة الجديدة؟

- أحد الأسباب التي تجعلني أؤيد هذه الحرب الباردة الجديدة، طالما أننا نتجنَّب الأزمات النووية والحروب بالوكالة، هو أنها ستشجع على المنافسة الصحيّة. مثلاً، كما كان السوفيات جيدين بما يكفي في الفيزياء، فإن الصينيّين جيّدون جدّاً في الذكاء الاصطناعيّ. تحتاج أميركا لهذا التنافس العِلميّ والتكنولوجيّ. لقد كنا راضين جدّاً عن قدرتنا على قيادة الرقص في العلوم الدقيقة، لمجرَّد أننا عرفنا كيفية إنشاء برمجيات. لقد أدركنا، جزئيّاً بسبب الجَائِحة، أننا لم نعد القادة، على الأقلّ في عدد المقالاتِ العلميّة المنشورة في عِدّة مجالات بحث، وهي ليست علامة جيّدة. ستكون هذه المنافسة مفيدة للجميع، لأنها ستسمح، من بين أمورٍ أخرى، بإيجاد لقاح ضد (كوفيد - 19). وبعكس الصين، يمكن لأميركا استيراد العلماء من جميع أنحاء العالم، بينما يعتمد الصينيّون على السكّان المحلّيين. وطالما بقي الأميركيّون مغناطيس المواهب الذي كانوا عليه دائماً، فسيحافظون على ميزتهم.

ما رأيك في الحجة التي طوَّرها «كاي-فو لي - Kai-Fu Lee» بأن الصين ستمضي بعيداً في تطوير الذكاء الاصطناعيّ، لأنها تتمتع بإمكانية الوصول إلى البيانات من مئات الملايين من الناس على عكس أميركا، التي تحمي بيانات الأفراد بسبب تقاليدهم الليبراليّة؟

- يتعلّق الأمر بحجة زائفة. أعتقد أنه توجد حلول تكنولوجيّة جيّدة توازن بين الحاجة إلى تجميع البيانات مع حماية الأفراد. تايوان تفعل ذلك بشكلٍ جيّد! هنالك، هاتفكم الذكي يخزن بياناتكم الشخصيّة في «بلوكتشين blockchain»، حيث لا يمكن الوصول إليها لا من قِبَل أحد.. لقد سمحنا لمنصات مثل غوغل أو فيسبوك بالحصول على بياناتنا الشخصيّة، وهو ما تفعله الحكومة الصينيّة مع علي بابا وتنسنت. هذا يجعل ادعاءاتنا بأننا حماة البيانات أقلّ إقناعاً! يجب على أميركا أن تحلَّ مشكلة فرط سلطة المنصات، وأن تعيد البيانات لأصحابها. هذا تحدٍ مركزي، تحدَّثت عنه في كتاب الساحة والبرج، وقد مرَّت سنوات ونحن لم نحلّه بعد. هذا أحد الأسباب التي تفسّر سوء استجابة الأميركيّين لهذه الجَائِحة: لدينا البيانات، لكنها بين أيدي غافا Gafa (غوغل، آبل، فيسبوك وأمازون). لم يكن هناك أي استخدامٍ ذي صلة للبيانات من أجل تتبع الأشخاص المُعرَّضين للخطر، والذي يعدُّ جزءاً أساسيّاً من حلِّ الأزمة. فقول «احذروا من هواوي Huawei، ولكن ليس من فيسبوك» ليست فيه مصداقيّة، لأنه غير متسقٍ بعمق.

ماذا عن الاتحاد الأوروبيّ في كلّ هذا؟ هل هو محكوم عليه باتباع مصير الولايات المتحدة؟

- يلعب الاتحاد الأوروبيّ فعلاً دوراً خاصّاً كمنظم في النظام الغربيّ. مع عدم قدرة الكونغرس الأميركيّ على ضبط وادي السيليكون، فقد أخذ هو هذا الدور، على الرغم من أنه لا يمتلك مؤسَّسات تكنولوجيّة كبرى، إلّا أنه لديه مصلحة في خلق قواعد للشركات الأميركيّة. تتمتع أوروبا بميزة أيضاً بالنسبة للجيل الخامس 5G، لأن الشركات المنافسة لـ«هواوي»، وهي «إريكسون ونوكيا»، هي شركات أوروبيّة. العديد من المُعلِّقين الذين أعلنوا عن نهاية الاتحاد الأوروبيّ في عام 2012، في ذروة الأزمة اليونانيّة كانوا سلبيين حيال ذلك. لطالما كنت متشكّكاً بخصوص الاتحاد النقديّ، الذي أراه خطأً كبيراً، ولكن من وجهة نظر جيوسياسيّة، لا تزال أوروبا قادرة على الحياة، والمُفارقة أن تلك القدرة تعزَّزت بخروج بريطانيا منها، التي كانت العقبة أمام إمكانية تحقيق الفيدراليّة. لو بقيت جزءاً منه، لما استطاع الاتحاد الأوروبيّ الاستجابة للجَائِحة كما يفعل اليوم، لأن الحكومة البريطانيّة كانت ستمنعه. لقد اعترفت ميركل بالفعل، تحت ضغط من إيمانويل ماكرون، بالحاجة إلى حدٍّ أدنى من المساعدة المالية الأوروبيّة لإصلاح الأضرار الناجمة عن الأزمة.

ألا تعتقد أنه على العكس، كشف الوباء عن أنانية وطنيّة قويّة، على الأقلّ في البداية؟

- في الواقع، في البداية، كان الأمر إنقاذ مَنْ يستطيع! وذلك سيترك آثاراً، خاصّةً في إيطاليا. وتجدر ملاحظة أيضاً أن ألمانيا لم تبدأ في الحديث عن «Schicksals gemeinschaft» أي «مجتمع المصير» قبل أن يستقر الوضع في البلاد. لم تستخدم ميركل قط تعبير «ألمانيا أولاً»، لكن تصرُّفاتها تشير إلى أن أولويتها هي المصلحة الوطنيّة لألمانيا. لحسن الحظ لا توجد عبارة «ألمانيا أولاً» في السياسة الألمانيّة، لأنها تترجم إلى Deutschland uber alles التي تذكّر ببعض الذكريات المُقلقة! (ضحك)، لكن معك حق، جاء التضامن بين الدول الأوروبيّة متأخراً جدّاً، بعد جدل محرج حول

إرسـال التجهيـزات الطبيّـة وإدارة الحـدود. وهـذا يذكّرنـا بأنـه فـي أوروبـا لا تـزال الحـدود الوطنيّـة موجـودة. نجـد نفس الظاهـرة المتجلية التي تحدَّثت عنهـا سـابقاً: الجَائحـة بيَّنـت أن الاتحـاد الأوروبـيّ ليـس دولـة فيدراليّـة، وأنـه يمكـن إلغـاء جميـع عمليات الاندمـاج المشـروطة مـن حيـث حرّيّـة التنقـل. مثلمـا حـدث فـي 2015 - 2016 عندمـا تصـرَّف الألمـان مـن جانـبٍ واحـد تجـاه أزمـة اللاجئيـن. فـي أميـركا علـى العكـس مـن ذلـك، مـن المسـتحيل إدارة الحـدود بيـن الولايـات بينمـا تتبـع ولايـات مختلفـة إسـتراتيجيّات مختلفـة، وبالتالـي سـتكون النتيجـة بالضـرورة فوضويّـة، حيـث لا يمكنهـا منـع التنقـل بيـن أولئـك الذيـن يطبقـون تباعـداً اجتماعيّـاً والآخريـن.

ألا تعتقد أن هذه الجَائِحة تكشف عن أزمة الخبرة؟

- فـي هـذه الأزمـة، يلعـب علمـاءُ الأوبئـة دوراً مُهمّـاً، فـي حيـن أن نماذجهـم ليسـت معفيـة مـن الأخطـاء، فـي المقابـل لاحظـت أنهـم لـم يسـتدعوا المُؤرِّخيـن الذيـن يعرفـون جيّداً كيفية عمل الوباء. في السـاحة والبرج أوضح أنـه لفهـم العـدوى، يجـب أولاً دراسـة خصائـص الفيـروس، ثـم خصوصيّـات الشـبكات الاجتماعيّـة، وخصائـص النظـام السياسـيّ المعنـي. لذلـك يجـب علـى صُنَّـاع القـرار السياسـيّ ألّا يتناقشـوا فقـط مـع علمـاءِ الأوبئـة، بـل مـع المُؤرِّخيـن أيضـاً. لـم يحـدث شـيء مـن هـذا القبيـل، إنهـا ليسـت المـرّة الأولى التـي قرّرنـا فيهـا تجاهـل التاريـخ واتخـاذ قـرارات علـى أسـاس نمـاذج نظريّـة، والتـي سـتكون حسـب تعريفهـا، تبسـيطاً للواقـع. وبالتالـي ليسـت المشـكلة فـي الخبـراء، ولكـن فـي واقـع الاسـتناد إلـى نـوعٍ واحـدٍ فقـط مـن الخبـرة.

أليس من الصعب على المُؤرِّخ أن يجد مقارنةً مناسبةً مع الوضع الحالي؟

- بعـد حـدوث الأنفلونـزا الإسـبانيّة فـي نهايـة الحـرب العالميّـة الأولـى، كان مـن الصعـب التمييـز بيـن نتائـج نهايـة الحـرب ونتائـج الأنفلونـزا. مثـال 1918 يشـكّل إشـكالية لسـببٍ آخـر: ذلـك الوبـاء كان أكثـر فتـكاً مـن (كوفيـد - 19)، وتكنولوجيّاتنـا الطبيّـة كانـت أقـلّ فاعليّـة فـي عـلاج الالتهـاب الرئـويّ. أنـا أفضـل المقارنـة مـع «الأنفلونـزا الآسـيويّة» لـ (1957 - 1958)، الجَائِحـة التـي تـمَّ إهمالهـا تمامـاً. وهـي أيضـاً أنفلونـزا بـدأت فـي آسـيا الشـرقيّة، وفرضـت نفـس نـوع التهديـد لسـكّان العالـم، مـع معـدل ضـراوة وفتـك مكافـئ لـ (كوفيـد - 19) بـدون شـكّ. فـي (1957 - 1958)، اسـتجابت الحكومـات بشـكل مختلـف تمامـاً عـن اليـوم، لأنها لم تفعل شيئاً كليـة! بعض إجراءات التباعُد الاجتماعـيّ علـى المسـتوى الوطنـيّ ولا وجـود للحَجْـر. الجَائِحـة تسـبَّبت إذن فـي قتـل عـددٍ غيـر قليـلٍ مـن النـاس، لكنهـا أحدثـت اضطرابـات اقتصاديّـة قليلـة فقـط. الـدرس الـذي يمكـن اسـتخلاصه هـو أنـه فـي سـنوات 1950، كان للنـاس موقـفٌ أكثـر جديّـة تجـاه الأمـراض المُعديـة. كان الجيـل الـذي عـرف الحـرب العالميّـة الثانيـة والحـرب الكوريّـة على درايـة بأوبئـة الأنفلونـزا وشـلل الأطفـال والجـدري. إذا ذهبنـا للبحـث عـن «أيزنهـاور Eisenhower» باسـتخدام آلـة زمـن وإعادتـه إلـى سـنة 2020، فسـوف يسـتنتج أننـا أصبحنـا مجانيـن جماعيّـاً، ولا شـك أنه سـيقول إنه لضمـان الصحّـة العامّـة، قد ألحقنا ضـرراً أكبـر مـن الـلازم بالاقتصـاد.

كوننـا مختلفيـن تمامـاً عـن رجـال سـنوات 1950، هـل هـو علامـة عـن الانحطـاط؟

- فـي إدارتنـا للأزمـة، تشـير بعـض العناصـر إلـى الانحطـاط. موقفنـا مـن المـوت أكثـر غرابـةً مما كان عليه عندما كتبت «إيفليـن وو Evelyn Waugh» «المفقـود العزيـز - Le Cher disparu». وهـو هجـاء حـول صناعـة الجنـازة الأميركيّـة. أعتقـد أننـا فـي الغـرب، نواجـه صعوبـاتٍ كثيـرة فـي فهـم أننا نموت فـي كلّ سـنة وبأعـدادٍ كبيـرة، بسـبب وبـاء أم لا، وأن مشـكلة الوبـاء هي زيادة معـدَّل الوفيـات وليـس الوفيـات. عندمـا يقتـل مـرضٌ مـا بشـكلٍ غير متناسـب أشـخاصاً تزيـد أعمارهـم علـى 60، 70 أو 80 سـنة، يكـون أقـلَّ فظاعـة بكثيـر مـن جائِحـة تقليديّـة، حيـث يكـون أبناؤنـا معرَّضيـن للخطـر مثـل والدينـا. هـذا كان مصيرنـا خـلال الجـزء الأكبـر مـن تاريـخ البشـريّة. يبـدو الأمـر كمـا لـو أننـا نحـاول أن نحصـل علـى «صفـر مـن الموتـى»، إنـه أمـر سـخيف. فـي المملكـة المتحـدة، مـن الواضـح أنـه كان أسـوأ شـهر أبريل/نيسـان مقارنـةً بالسـنوات الخمـس الماضيـة، لكـن مقارنـةً بـكلّ شـهر أبريـل منذ سـنة 1970، لـم يكـن هـذا الشـهر مميـزاً بشـكلٍ خـاص، لم يكـن حتى فـي قائمة العشـرين الأعلـى. لدينـا الآن توقُّعـات غيـر واقعيـة تجـاه المـوت، مـا سـاهم فـي إربـاك الاسـتجابة السياسـيّة، كمـا لـو كنـا قادريـن علـى الوصـول إلـى هـذا الهـدف «صفـر ميـت». لكـن فـي رأيـي الانحطـاط الحقيقـيّ- وهـو مـا يقلقني فعـلاً- هو فـي مـكانٍ آخـر، إنـه موجـود فـي قلـب العَالَـم الجامعـيّ. هـذا الأخيـر شـوهته الأولويـات الأيديولوجيّـة والسياسـيّة بشـكلٍ متزايد. «التنـوُّع» الآن أكثـر أهمِّية مـن التميُّـز الفكـريّ. بالنسـبة لـي هـذا يفسّـر لمـاذا الخبـرة، عنـد اختبارهـا بأزمـة لا تكـون علـى قدرهـا، لأنـه لإجـراء بحـث جيّـد، يجـب أن تكـون قـادراً علـى طرح أسـئلة سـيئة دون أن يشـعر أي شـخصٍ بالإهانة. الآن، أولئك الذين يطرحـون هـذه الأسـئلة يتعرَّضـون للتمييـز، ويطـردون مـن العَالَـم الأكاديمـيّ مـن قِبَـل اللجـان المسـؤولة عـن تعزيـز مـا هـو صائـب سياسـيّاً.

هل جرَّبت ذلك بنفسك؟

- لنقـلْ إنـه مـن الصعـب عـدم ملاحظـة كيـف تـمَّ فـرض هـذا التحيُّـز بمـرورِ الوقـت، فقـد تغيَّـرت القيـم. عندمـا بـدأت مسـيرتي، بحثـت عـن الصرامـة والشـجاعة الفكريّـة، واليـوم تتحلـل هـذه الأفكـار فـي نـوعٍ مـن الأيديولوجيّـة الغامضـة، الفاتـرة والسياسـيّة. ومـن هنـا يأتـي تدهـور البَحـث والتعليـم.

■ حوار: لاتيتيا ستراوخ بونارد وغبراييل بوشار □ ترجمة: عثمان عثمانية

المصدر:

Niall Ferguson, «La nouvelle guerre froide encouragera une saine compétition.» Le Point N° 2489, 7 Mai 2020, pp.32-35.



باتريك بوشرون:

الإنسانيّة قادرة على نشر الفيروس وعلى احتوائه

في هذا الحوار يتناول المُؤرِّخ الفرنسيّ باتريك بوشرون المُتخصِّص في العصر الوسيط وعضو «كوليج دو فرانس» علاقة الجَائِحات بالتحوُّلات الفكريّة والسياسيّة والمجتمعيّة، حيث يتوقّف عند الدروس الممكن استخلاصها من تاريخ الجَائِحات اليوم، ومدى تأثيرها على الحضارات البشريّة وقيمها كما حصل عند انهيار الإمبراطورية الرومانيّة وغيرها. وهو يرى أن «التاريخ كنز من التجارُب، لكنه لا يعطي دروساً للحاضر». ويتوقّف أيضاً عند الدور المنوط بالمُثقّفين وتجاربهم مع الظواهر الوبائيّة.

يكشف لنا الوباء إلى أي حدٍّ نحن بشر فانون وضعفاء ومترابطون فيما بيننا. فهل يغيِّر ذلك مجتمعاتنا؟

- لم يسبق لنا أن واجهنا وعشنا التاريخ إلى هذه الدرجة من الحميميّة، أي أن نجرب واقع تسلل العالم إلى أجسادنا. يقول لنا العلماء إنه في سوق ووهان في الصين، حيث يُباع لحم حيوان البنغول المُستورد من إفريقيا، والذي يعشقه الصينيّون، وقع انتقال لفيروسٍ جديدٍ من الحيوان إلى البشر، وهذا الانتقال بين الأجناس يتسبَّب دائماً في ظهور الأوبئة. وهكذا أدركنا بشكلٍ مفاجئ أن حدثاً بعيداً كانت له عواقب ملموسة على حيواتنا وعلى المكان الذي نعيش فيه. فهذا العبء الثقيل الذي نشعر بأنه يجثم على صدورنا أتى من مكانٍ بعيد. في الوقت نفسه، نكتشف أن بإمكاننا أن نبطئ من انتشاره واحتوائه عبر قيامنا بحركاتٍ جسديّة بسيطة جدّاً. وكما يوضح ذلك فيليب سانسونيتي الأخصائيّ الكبير في علم الفيروسات، فإن مستقبل العالم يوجد بين أيدينا. فنحن لسنا فقط ضحايا للعولمة، ولكننا أيضاً الفاعلون الرئيسيّون فيها، لأن الإنسانيّة أصبحت قوة طبيعيّة قادرة على نشر الفيروس وعلى احتوائه. هذا هو ما يجعل وباء (كوفيد - 19) مرضاً يرتبط بعصر الأنثروبوسين أو العصر الجيولوجيّ البشريّ. إنها المرّة الأولى التي تتاح أمامنا الفرصة لنعي ذلك بشكلٍ ملموسٍ جدّاً.

باعتباركم مؤرِّخاً للعصور الوسطى، هل ترون في هذا الوباء أوجه شبه مع الأوبئة التي سبق أن ظهرت في الماضي؟

- التاريخ كنز من التجارُب لكنه لا يعطي الدروس للحاضر، والمُؤرِّخون هم أقلّ مَنْ يعطي دروساً في هذا الباب. فأنا أبقى حذراً من تلك المُمارسة الانتهازية، في كثير من الأحيان، والتي تتمثّل في الإحالة على وجود تطابق وتوافق بين الأزمنة التاريخيّة. فتعقُّد عالمنا الذي صار مترابطاً اليوم يجعل هذه المُقارنة صعبة. ومع ذلك، دعونا نتذكّر أن إيطاليا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، عقب انتشار الطاعون الأسود، عرفت ظهور مفهوم الصحّة العموميّة لأوّل مرّة، أي فكرة أن صحّة الجميع هي ملكية مشتركة يمكنها أن تتأثّر بقرارات أي واحدٍ منا. وهو ما يسمح للسلطات العموميّة بأن تقوم بمراقبة الناس، وخاصّة عبر تقييد حرّيّتهم في التنقل. هذه الفكرة تختبر وتمتحن اليوم تلك الحدود الصارمة التي تفصل بين السلوكيات الفرديّة والمسؤوليّة الجماعيّة، والتي ما زال من الصعب تفهمها: فالكثيرون مازالوا لا يعترفون بأنه إذا ما طلبنا منهم حماية أنفسهم، فإن الهدف هو أيضاً عدم تعريض الآخرين للخطر. في 2009، وأمام معارضة السكّان للخضوع للتلقيح الإجباريّ ضد أنفلونزا الخنازير (H1N1)، تذكّر بعض الباحثين أن عصر الأنوار كان قد عرف نفس المشكل في القرن 18، حيث إن العَالِم المساح «شارل ماري لاكونداميں» الذي كان يطالب الآباء بتلقيح أبنائهم ضد الجدري كان يندّد في 1750 بـ«الأشخاص الطائشين» الذين يرون أن «كلّ شيء يمكن علاجه فقط بالكلام».

أليس هذا تقريباً ما يحدث لنا اليوم، حيث إن الكلام صار يجري بيننا عبر الإنترنت؟

- إن أكثر شيء مُعدٍ هو جهل أشباه العلماء! يجب علينا أن نعلم أنه من غير المجدي دائماً تقديم الكثير من الحُجج ذات المرجعية عندما يكون الرأي العام أصم ولا يسمع لكلام الخبراء. شخصيّاً، ما يسائلني أكثر حالياً هو الامتحان الذي تمرّ منه ظرفيتنا التاريخيّة. لقد وُلدت في 1965، بعد وقوع كوارث كبرى، وكان يُقال لي إنني وُلدت بعد وقوع أحداث تاريخيّة كبرى. لكنني، عاصرت انهيار جدار برلين، وهجمات 11 سبتمبر/أيلول في 2001، وموجة الإرهاب في 2015... أمّا الأجيال السابقة فقد

عاصروا الحرب والحَجْرَ الصحيّ والهجرة القروية. فآباؤنا خائفون اليوم، ولكنهم ربّما هم مندهشون بصورةٍ أقلّ ممّا نحن عليه. وما ألاحظه هو أن المُثقّفين يكونون دائماً قليلي الحيلة، حيث إنهم يكونون بصدد الاستعداد لأحداثٍ كبيرة يأملونها أو يخشونها- مثل حدوث ثورة عالميّة، أو كارثة مناخيّة- ولكن يحدث شيء آخر لم يكونوا يفكّرون فيه.

هذا يعني إذن أننا لم نتعلَّم أي شيء من الأوبئة الماضية؟

- المفروض أن علينا أن نتعلَّم منها. لقد سبق لي أن قلت إن التاريخ هو كنزٌ من التجارب التي يجب أن تلهمنا كيفية الاحتياط. والاحتياط يعني أن تُعدَّ نفسك لمواجهة الكوارث الكبرى، أو على الأقلّ أن تكون أكثر مراعاة لأولئك الذين تهددهم الكوارث. لنأخذ كمثال الوباء الذي عرفناه في زمنٍ قريب منا، وهو مرض الإيدز في الثمانينيات. على المستوى الطبيّ، لا علاقة له بكورونا، لأننا احتجنا إلى عِدّة سنوات لعزل فيروس الإيدز، في حين أن التقدُّم الهائل اليوم في مجال علم الأحياء الجزيئيّ سمح لنا بتشخيص فيروس كورونا خلال بضعة أيام. ورغم ذلك، فإن العاملين اليوم في مجال الصحّة العموميّة تمَّ تكوينهم بشكل كبير نتيجة هذا الامتحان، وهم يعرفون أن المرضى يمكن أن يكونوا أفضل الخبراء في ما يتعلّق بمرضهم. كما يعرفون استمرار وجود بعض أشكال الإنكار عند



ظهور المرض: ومن أمثلة ذلك أن يُقال مع مرض الإيدز، إنه يصيب فقط المثليين جنسياً، أو أن يُقال إن فيروس كورونا لا يصيب إلّا كبار السنّ. وهذا غير صحيح في كلتا الحالتين، كما أنها مسألة مشينة. لقد قام العديد من الفرنسيّين بتخزين الدقيق والمعكرونة وورق المرحاض في منازلهم كما لو أن ذكرياتنا مسكونة بماضٍ لم نعشه... من الصعب فعلاً ألّا نتعرّف في هذا الصدد على وجود نزعةٍ إلى تقليد ما هو قديم وماض. بمعنى أنه خوف قديم جدّاً، ولكنه لا يزال نشطاً، ومخبأً في ذاكراتنا، ولا زال يحكمنا. فالمخاوف القديمة تسكننا. وأنا كمُؤرِّخ متخصّص في القرون الوسطى لا يمكنني أن أغضب من مثل هذه السلوكيات، ولكنني ببساطة أتعرَّف عليها بوصفها كذلك. ويمكن أن نجد مواقف أخرى سابقة كما يشهد على ذلك كتاب «الديكاميرون»، وهي مجموعة قصص كُتبت في 1350 بنفس الإحساس بالمناعة والحصانة الذي يحرّكها. فهو يظن أن الخوف لن يمسه، ويعتقد أنه لا ينتمي إلى نفس فصيلة البشر التي عُولجت في المستشفى. ولكنه بعد بضعة أيام، سيموت بما كان يُسمَّى «الخوف الأزرق». وأنا اليوم ألاحظ كم لزمنا من الوقت لنستخلص دروساً حميميّة أمام آفة (كوفيد - 19). إن قدرتنا على الإنكار تبقى هائلة، فنحن نفهم على مراحل، بحيث إننا علمنا بظهور هذا الفيروس في الصين، وفي المراحل الأولى كنا قلقين فقط من انعكاساته على تباطؤ الاقتصاد العالميّ. هل يمكنك أن تتخيّل إلى أي حدٍّ كانت إيطاليا تتعرَّض لكارثة، لكننا لم نفعل شيئاً يذكر، أو بالكاد تحرَّكنا في إيطاليا؟! فالعدد اليومي للوفيات في مدينة برغامو كان يشبه حصيلة بلدٍ في حالة حرب.

هل يبشر تجاوز الأوبئة، عند تجاوز هذا الوباء، بتقدُّم ثقافيّ وبانطلاقات فنيّة وتطوُّرات على مستوى الوعي السياسيّ؟ هل يمكننا أن نأمل في حدوث تغييرات إيجابيّة؟

- يجب علينا أن نؤمن بهذا، لكنني أشكّ في ذلك. لقد عرفنا منذ 2017 أن نفس الجرثومة التي اكتشفها العَالِم ألكسندر يرسين في هونغ كونغ في 1894، هي المسؤولة عن كلّ موجات الطاعون التي شهدتها أوروبا منذ القرن السادس إلى غاية الطاعون الذي ضرب مارسيليا في 1720. ففي كلّ مرّة، تتكرَّر نفس القصّة: يحدث ترابُط وتشابُك على مستوى العالم، ويقوم الإنسان بالتعدّي على المساكن الطبيعيّة فتخرج العوامل المُسبّبة للمرض من مساكنها البيئيّة. لكن كلّ عودة للطاعون تكون لها عواقب اجتماعيّة وسياسيّة مختلفة. يعتقد بعض المُؤرِّخين اليوم أن وباء جاستينيان في القرن السادس أدّى إلى السقوط النهائيّ للإمبراطوريّة الرومانيّة، لكن الطاعون الأسود الذي تسبَّب من 1347 إلى 1352 في أكبر كارثة ديموغرافيّة في التاريخ- أي وفاة ما بين نصف وثلثي السكّان في عِدّة مدن أوروبيّة- لم يؤدِ إلى حدوث أي تغيير تقريباً، فلم تتغيَّر منظومة الطاعة ولا منظومة الفكر، ولم يتغيَّر أي ملك ولا أي سياسة. لماذا؟ هذه القدرة على المرونة لدى المجتمعات مسألة تفاجئني. إن أكثر وباء يشبه الوباء الذي نعيشه حالياً هو الأنفلونزا الإسبانيّة التي قتلت ما بين 50 و 100 مليون شخص عبر العالم، والتي انمحت ذاكرتها بسبب الحرب العالميّة الأولى، حيث إنها انتشرت مباشرةً بعد الحرب في 1919. إن وباء (كوفيد - 19) هو وريث الأنفلونزا الإسبانيّة رغم أننا نعيش حالياً في الزمن الأنثروبوسيني، وهو ما يشكِّل اختباراً كبيراً وبالحجم الحقيقيّ لعالمنا متعدِّد الأقطاب الذي ندرك أننا لا يمكن معالجته بأنانياتنا المُتميِّزة. علينا أن نمرَّ بعِدّة مراحل بدءاً من غسل اليدين إلى غاية تغيير العالم، لكن هل نريد فعلاً أن نمرَّ بهذه المراحل؟ إن السياسة تبدأ من أجسادنا، ثمَّ تمتد إلى جيراننا وأحيائنا وقُرانا وبلداننا. ليست هناك أي حركة أقوم بها تعنيني أنا وحدي فقط، وإذا ما كنا نعيش منعزلين في أزمنة الأوبئة، فلأن ما هو عموميّ يعودُ ويرتدُّ إلى ما هو خصوصيّ. من الآن فصاعداً، صار كلّ ما نقوم به يومياً له طابعٌ سياسيٌّ. فإلى أين سنذهب جميعاً؟

■ **حوار: إيميلي لانيز □ ترجمة: محمد مستعد**

المصدر: مجلة «باريس ماتش» 31 مارس 2020

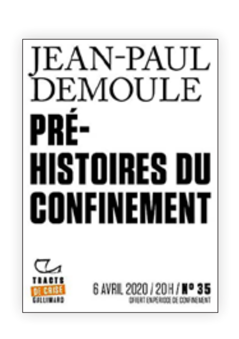
كورونا جزء من عصر الأنثروبوسين!

ما قبل تاريخ الحَجْر

«يُشكّل الحَجْرُ المنزلي امتداداً منطقيّاً في تاريخ البشريّة». هذه هي الأطروحة التي يسعى إلى إثباتها عَالِم الآثار والمُؤرِّخ جان-بول دومول في كتابه المعنون بـ«ما قبل تاريخ الحَجْر»، وهو الكتاب الذي أصدره مؤخَّراً عن دار نشر غاليمار، أبريل/نيسان 2020. بالنسبة لهذا الباحث المُتخصِّص في التاريخ القديم، والأستاذ بجامعة باريس 1 بالسوربون - فرنسا، فإن ما يشهده العالم من حجْرٍ في البيوت بسبب وباء (كوفيد - 19) ليس هو «الحدث الأهم» كما يُراد لنا ربّما أن نعتقد، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد كُتب هذا الحدث منذ آلاف السنين. وعلى وجه التحديد عندما قام الإنسان العاقل الأول بالتخلّي عن القوس والساطور ليشرع في زراعة الحقول وبناء المدن. وعلى مرِّ القرون استُبدلت حضارة القنّاصين-قاطفي الثمار بحضارة العاملين عن بُعد، والمُكدَّسين في المنازل التي نقيم بها حالياً بشكلٍ مستمر. وتبعاً لما سبق يوضح جان-بول دومول أن هذا الحَجْر لا يمثل ربَّما إلّا آخر أشكال العيش المُستقر على كوكبنا الفاني، وذلك على الرغم من الحركية الظاهرة للعولمة.

بالنسبة إليكم، فإن تاريخ البشريّة هو تاريخ حجْرها التدريجي، أليس كذلك؟

- كانت البشريّة في عهد القناصين-قاطفي الثمار تتكوَّن بالضرورة من البَدْوِ الرُّحَّلِ. وكان الإنسان العاقل الأول يعتمد على الموارد الموسمية. وبحسب الحيوانات التي يقتنصها، والأسماك التي يصطادها، والنباتات التي يلتقطها، فمن النادر أن يظل إنسانُ تلك الفترة مُقِيمًا في المكان نفسه طوال السنة. وفي الوقت نفسه الذي تتشكّل فيه مجموعات صغيرة من الرجال، وتستمر في التنقل داخل مساحة شاسعة نسبياً، فإن الإنسان العاقل الأول قد أنجز حركةَ غَزْوٍ شاملة للكوكب بأكمله، امتدتْ لعشرات الآلاف من السنين. وما أن استوطن البشرُ مجموع الكرة الأرضية حتى بدأوا في التوقف عن التنقل تدريجيّاً. أمّا في أيامنا هذه، فإن الأغلبية الساحقة من سكّان العالم مستقرة. إلى أن جاءت فترة الحَجْر الحالي، الذي بيَّن أن كثيراً من المهن والوظائف يمكن ممارستها عن بُعد. فنحن في الظروف العادية لا نعمل بالضرورة عن بُعد، ولكننا مع ذلك نَتَنَقَّلُ محبوسين في صندوق، أو سيارة، أو داخل عربة من عربات المترو، لنلتحق بأحد المكاتب، حيث لا يمكننا التحرُّك أبداً، جالسين أمام شاشة ثابتة. وهكذا، فإننا لم نعد نعيش في منازل متباعدة، ولكن الغالبية منا تعيش الآن وبأعدادٍ متزايدة داخل شقق يتكدَّس بعضها فوق بعض.



ما الذي يحدِّد حجْر النوع البشريّ؟

- عرف حجْر الإنسان تسارُعاً بفضل اختراع الزراعة المستقرة والمعروفة بالعصرِ الحَجَري الحديث، وهو الاختراع الذي أتاح للطعام أن يكون في متناول اليد. وتعدُّ هذه الممارسة حديثة نسبيّاً في تاريخ البشريّة. ففيما يرجع تاريخ الأشكال البشريّة القديمة إلى حوالي 7 ملايين سنة، وتاريخ ظهور الإنسان العاقل الأول إلى 300000 سنة، فإن الزراعة وتربية المواشي لا يتجاوز تاريخهما بالكاد10000 سنة، وهو ما يربو قليلاً على 3 % من وجود الإنسان العاقل الأول. وكلما ازدادت الحاجة إلى الزراعة إلّا وتضاءلت حياة الترحال لتقتصر على مناطق نادرةٍ من العالم، تتصل بالرعي أو بظروف معيشية قاسية، كما هو الحال في الصحارى. وفي العصر الحَجَري الحديث سيظهر لنا المنزل ذو «الجدران الصلبة»، سواء أكان من الخشب أو من التراب أو من الحجارة، وهو المكان الذي يُكرّس حجْر الأشخاص داخل صندوق ثابت، حوله يتم تنظيم فضاءات أليفة متمركزة: المنازل الأخرى، ثم الحقول والمراعي المحيطة بالقرية، وأخيراً: المساحات البرية التي ستتضاءل رويداً رويداً إلى أن تصبح محدودة جدّاً. ومما لا شكَّ فيه أن التاريخ لم يشهد في أية فترة من فتراته غياباً تاماً لحركات الهجرة، ولكن هذه الحركات لم تكن تهدف إلّا الى الاستقرار من جديد في مناطق تتوفَّر فيها ظروف معيشية أفضل، منذ تلك التي كانت في العصور الوسطى مروراً بالاستعمار الأوروبيّ للأميركيّتين، ووصولاً إلى الحركات المُعاصِرة.



جان-بول دومول ▲

هل يشكّل اقتراب الإنسان من الحيوان اقتراباً من المرض؟

- إنها المرّة الأولى التي يؤثّر فيها البشر تأثيراً حقيقيّاً ومتزايداً في النظام الإيكولوجيّ الأرضيّ. فالقرية والمدينة تثيران العديد من المشاكل المُتعلّقة بالنظافة الصحيّة. إذ إن المنازل والمباني الملحقة بهما تعيش إلى جانب مجموعة متنوّعة من الحيوانات الأليفة، وذلك تبعاً لمناطق المعمورة (خنزير، لاما، دجاج، إلخ...). كما تعيش أيضاً إلى جانب الحيوانات المُسمّاة رفيقة السكن مثل: الصراصير والجرذان، وما يعيش فوقها من براغيث، وفي الآونة الأخيرة: الحَمَام. فهذه الحيوانات ناقلة للأمراض. فالطاعون مثلاً نُقل بواسطة برغوث جرذ أسود. وللحيوانات البريّة أيضاً أمراضها، فحينما يقلص الإنسان من المساحة الطبيعيّة لهذه الحيوانات، فإنه يقترب منها بالقوة. وفي الفترة الأخيرة، عزّزت الأنشطة البشريّة على التنوُّع البيولوجيّ انتقال الفيروس، الذي ربما انتقل إلينا عبر أحد الخفافيش، أو سنور الزباد أو البنغول. ومن وجهة النظر هاته، يمكننا القول إن وباء كورونا الحالي هو إذن جزء من التاريخ الطويل لعصر الأنثروبوسين.

هل صارت التجمعات البشريّة أيضاً تمثل بيئةً ملائمةً لتفشي الأمراض؟

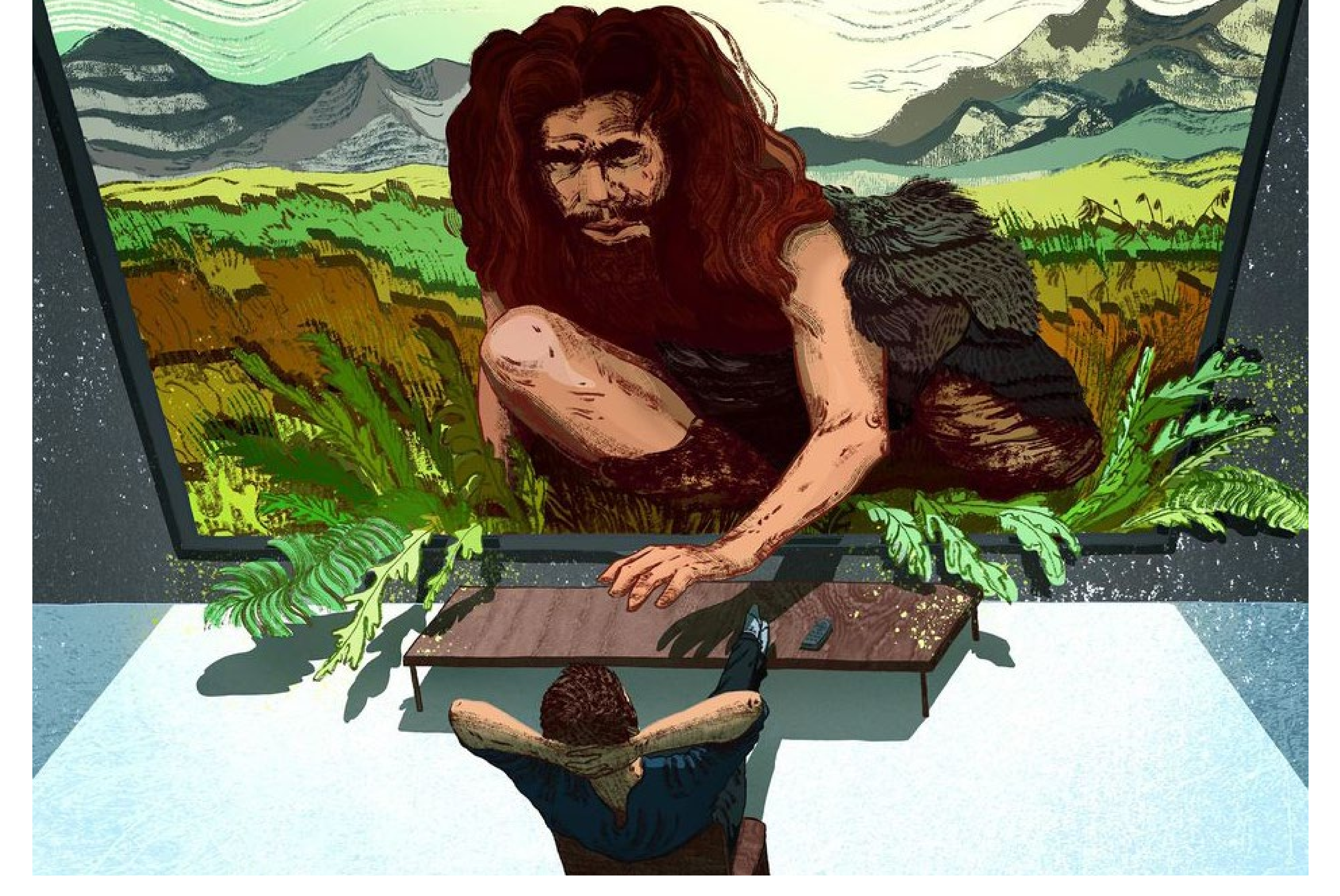
- تشير كلٌّ من الأنثروبولوجيا البيولوجيّة والأركيولوجيا وعلم الوراثة إلى أن عدداً من الأمراض كانت موجودة بالفعل عند القناصين-قاطفي الثمار، ولكنها كانت منتشرة في مجموعات محدودة جدّاً، بحيث لم تتطوَّر على نطاقٍ واسع. وفي تلك الحقبة لم تكن البشريّة تتجاوز مليون أو مليونَيْ شخص ينتشرون في جميع أنحاء الأرض ضمن مجموعات من عشرات الأفراد. وعلى سبيل المثال، تشير التقديرات إلى أن داء الحصبة لا يمكن أن يستمر بشكلٍ دائم إلّا في مجتمع يضم 300000 شخص. والحال أننا لم نبلغ هذا الرقم إلّا مع ظهور المدن والدول.

متى حدثت الطفرة الديموغرافيّة؟

- مع تطوُّر الزراعة، تحقَّق استقرار الموارد الغذائية، كما استقرَّ معدل إنجاب الأطفال عند المزارعات المُستقرات بمعدل طفلٍ كل سنة. ويعدُّ ذلك أكثر خصوبة بثلاث إلى أربع مرّات بالمُقارنة مع ما كانت عليه القناصات-قاطفات الثمار المُتنقّلات. وهكذا فقد انتقلت المجتمعات البشريّة من عشرات إلى مئات الأفراد، ثم إلى الآلاف ثم إلى الملايين. وخلال 10000 سنة فقط، انتقلت البشريّة من مليون أو مليونَيْ كائن بشري إلى 7 ملايير الآن. وهذه التجمعات البشريّة المُتزايدة سمحت بانتشار الأوبئة. وإذا كان التقدُّم الطبيّ قد ساعد في السيطرة على عددٍ من الأمراض، فإن التلوث والمبيدات الحشرية والاكتظاظ في المناطق الحضرية قد أدت إلى ظهور أمراض جديدة، ناهيك عن آثار المضادات الحيويّة، بل وربّما حتى الإفراط في النظافة.

في ظلِّ العولمة، ألم تدخل الحضارة الحديثة في عصر التنقل الدائم؟

- على النقيض من ذلك فإن منطق التاريخ البشريّ يميل إلى الحدِّ من كلّ تنقل على كوكب فانٍ. إذ بإمكاننا أن ننجز المزيد من الأشياء دون الحاجة إلى التنقل. يكفي أن يملك الواحد منا شاشة حاسوب أمامه. ففي القرن التاسع عشر، كان 80 % من سكّان فرنسا ما يزالون يعيشون في الأرياف. وخلال الخمسينيات من القرن الماضي، لم يعد المزارعون



يمثلون أكثر من 30 % مقابل 1 % اليوم. والأمر نفسه ينطبق على قطاع الصناعة الذي تقلَّص أيضاً إلى حدٍّ كبير. بقي أن نتحدَّث عن القطاع الثالث، وهو قطاع الخدمات، والذي يجري نشاطه الرئيس على شاشاتنا - التي تقف وراء تطوُّر العديد من الاضطرابات العضلية-الهيكلية المتصلة بوضعية الجلوس وعدم الحركة. ومن المتوقَّع أن تتناقص حاجة الإنسان إلى التنقل للمتاجر لاقتناء مشترياته، والتي سيتوصل بها منذ الآن وهو في منزله. وقريباً عبر الطائرات المُسيَّرة (Drones)، وليس حتى عبر الكائنات البشريّة.

إذن فحركة السلع الاستهلاكيّة هاته تعدُّ مسألةً حقيقيّة!

- تتميَّز عولمة تبادل السلع بشكلٍ خاص، بالبحث عن عمالة منخفضة التكلفة، وهي الخاصية التي يتميَّز بها النظام الرأسماليّ، بما في ذلك رأسماليّة الدولة، كما هو الحال في الصين. نحن نضع في الاعتبار المشكلات الخطيرة التي تطرحها الرأسماليّة اليوم في ظلّ نقص الأقنعة الواقية التي فوضت الدولُ الغربيّة إنتاجَها لدول أخرى، هناك، حيث يمكن العثور على يدٍ عاملة بأقلّ تكلفة. وهكذا، فإننا نتّهم الهند والصين بأنهما من البلدان المُلوِّثة، في حين أن البلدان الأوروبيّة أيضاً تلوِّث عن طريق وسطائها عندما تدفعهم إلى تصنيع منتجاتها وأشيائها الأرخص سعراً قدر الإمكان.

وماذا عن حركة الأفراد من قبيل السياحة الجماعيّة؟

- يطرح تنقل الأشخاص كذلك مشكلة لأسباب واضحة تتعلّق أساساً بالحفاظ على البيئة. ومن الصعب أن نتصوَّر كيف سيتمكن الملايين من الأشخاص- دون رسوم أو حصص- من الاستمرار في زيارة المواقع السياحيّة في العالم، كلّ سنة، بل وحتى ما يمكن أن يبدو شبيهاً بهجراتٍ كبيرة مثل الرحلات المنظمة، سواء أكانت برية أم بحرية، وذات حركيةٍ محدودة نوعاً ما: ففي رحلة سياحيّة بحرية مثلاً، نحن في وضعية حجْر داخل سفينة، حيث نغادرها لفتراتٍ منتظمة، لنعاود الدخول في الحَجْر داخل إحدى الحافلات، والتي لا ننزل منها إلّا لكي نخطو بضع خطوات في مكانٍ يفترض أن يكون جديراً بالاهتمام، لكي نشتري بعض الهدايا التذكارية المتصلة بهذا المكان.

ألم يكن من الممكن إذن تجنُّب كلّ ما سبق؟

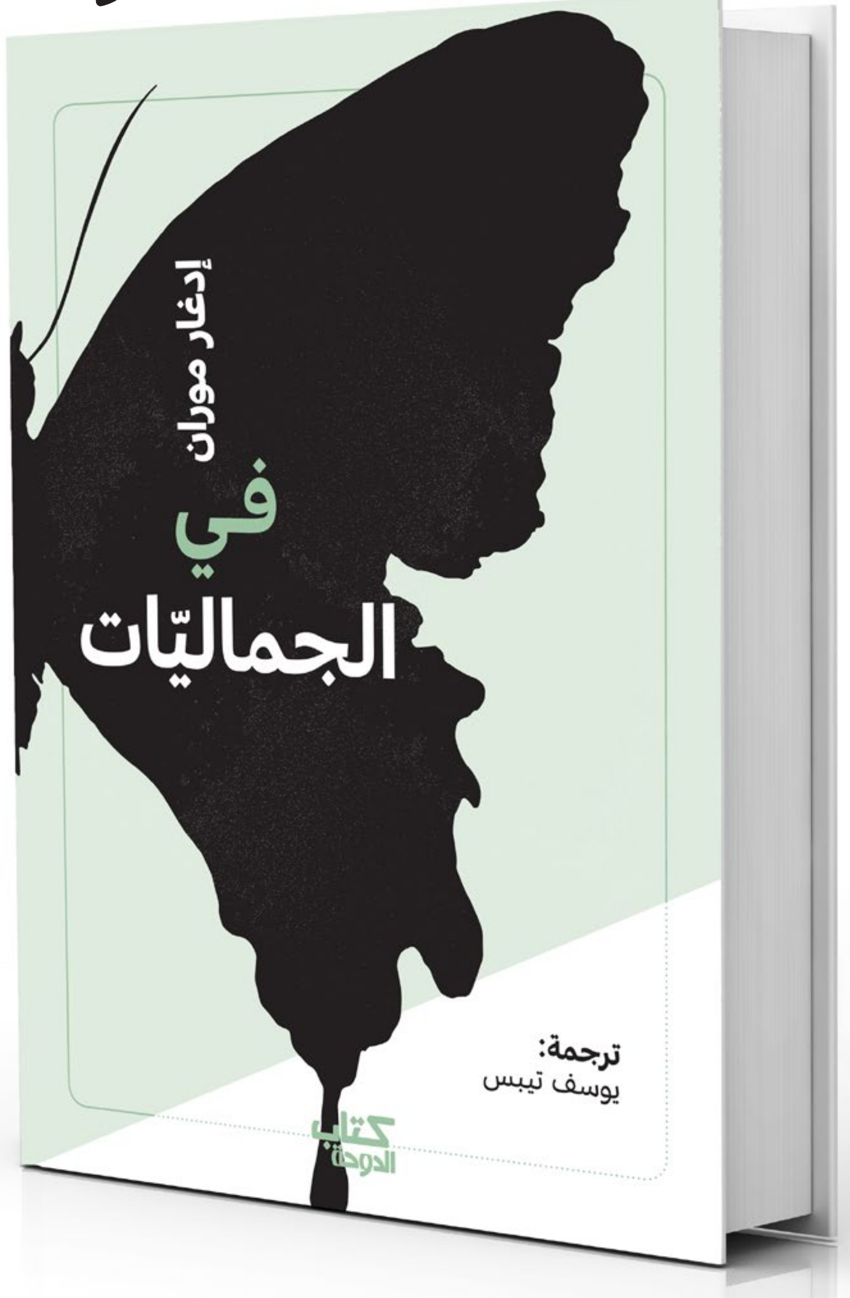
- إن الاتجاه نحو زيادة التدفُّقات سواء بالنسبة للأشخاص أو السلع لا يمكن أن يكون مجرَّد نتيجة للنمو غير المحدود للبشر على كوكب الأرض. ولا يمثِّل هذا الاتجاه أمراً طبيعيّاً لا نستطيع أن نفعل ضده أي شيء. فالمجتمعات لا تحصد غير ما تزرع. كما ينبغي ألّا ننظر إلى عصر الأنثروبوسين على أنه مصيرٌ محتومٌ، وإنما بوصفه نتيجةً لخياراتٍ سياسيّة واجتماعيّة متواصلة تفضي إلى التسارع الحالي في ظلّ هيمنة الوقود الأحفوريّ، والانقراض الجماعيّ السادس للأنواع، والاحتباس الحراريّ، والتزايد المستمر للتفاوتات الطبقيّة، فضلاً عن أنّ رفض عدد من الدول واللوبيات مقاومة هذه الآلية الجهنمية يمثل خياراً سياسيّاً واضحاً هو خيار المجموعات المُهيمنة التي تفضِّل عدم إعادة النظر في نمط حياتها- طالما أن متوسط أعمار صانعي القرار في هذه المجموعات قد يجعلهم يعتقدون بأنهم لن يتأثَّروا بالكوارث المُستقبليّة. وفي الواقع، توجد خيارات وتنظيمات اجتماعيّة واقتصاديّة بديلة، كما يبيِّن لنا التاريخ، حيث استطاع عددٌ من المجتمعات التي تقلّ فيها كثيراً التفاوتات الطبقية ودرجات القمع، من إثبات وجودها في الماضي بشكلٍ منتظم. كما يُظهر التاريخ أيضاً أن عدداً من الأنظمة التي عرفت ارتفاعاً في تفاوتاتها الطبقية، لم تتمكن أبداً من الاستمرار في البقاء لفترة طويلة جدّاً. ولهذا وذاك، يمكن للجَائِحة الحالية أن تكون مفيدة، لأنها تجدِّد النقاشات حول نموذج المجتمع المرغوب فيه من حيث إنها تسمح، على سبيل المثال، بأن تدفعنا إلى التساؤل عن مفاهيم النمو والسوق الحرّة.

■ حوار: سيمون بلان □ ترجمة: د. فيصل أبو الطُّفَيْل

المصدر:

Libération, samedi 2 et dimanche 3 Mai 2020, pp. 18-19.

كتاب الدوحة



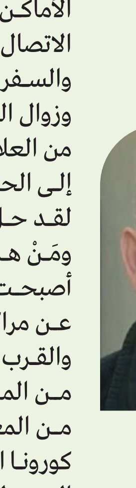
إدغار موران
في الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

دوائر العُزلة

بعد شهورٍ عِدّة من حظرِ التجوُّل الكامِل، أو الجزئي؛ من طلب الحكومات من مواطنيها أن يلزموا بيوتهم فلا يغادرونها إلّا للضرورةِ القصوى؛ وبعد أن دخلَ تعبير «التباعُد الاجتماعيّ - social distancing» قواميس اللّغات المُختلفة، وصار البشرُ يتجنَّبون بعضهم بعضاً، ويُصابون بالهلع إذا اصطدم واحدهم بالآخر في المتجر أو في الشارع، فإن علينا أن نفكِّر مليّاً بالمنحنى الذي سيُشكِّل حياتنا في الشهورِ أو السنواتِ المُقبلة.



فخري صالح

لا شيء يُشبه ما نعيشه الآن على صعيد الذاتِ والعالَم؛ الفردِ والمجتمع؛ الكياناتِ السياسيّة ممثّلةً في الدولة القوميّة والمجتمع الدوليّ الأوسع الذي تُقيم معه هذه الدولةُ علاقاتٍ سياسيّة وتجاريّة وثقافيّة ورياضيّة. فالكوكب كلّه يجد نفسه يتجه من الخارج إلى الداخل، من المساحات المفتوحة إلى الأماكن المُغلقة، من صخب القرية الكونيّة التي تتخذ من الاتصال والتشبيك والحركة، والسياسة والاقتصاد المُعولمين، والسفر الدائم، والهجرة، واختيار المنفى كحالة وجودية، وزوال الحدود، وضعف الدولة القوميّة وحلول أشكال معولمة من العلاقات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، إلى العودة إلى الحدود القوميّة وانغلاق الدول والمجتمعات على نفسها. لقد حلَّ الشكُّ والحذر والتحسُّب من الاتصال بالآخرين، ومَنْ هم خارج الحدود (حتى المدن داخل الكيان الواحد أصبحت معزولة عن بعضها بعضاً، كما القرى والأطراف عن مراكزها المدينيَّة)، محلَّ التواصل والانفتاح والتبادُلِ والقرب، في عزلةٍ إجباريّة تفرضها البشريّة على نفسها خوفاً من المرض والموت، الفرديّ والجماعيّ. هكذا، وبمعنى من المعاني، انهارت العولمة بضربةٍ واحدة من فيروس كورونا الذي فرض على البشريّة نمطاً من العيش المُتوحِّد، المنعزل، الذي يلوذ بذاته خائفاً من الآخرين الذين صاروا همّ الجحيمَ بالمعنى الحرفيّ لا الوجوديّ الرمزيّ، كما قال فيلسوف الوجوديّة الأشهر جان بول سارتر.

بعد شهورٍ عِدّة من حظر التجوُّل الكامل، أو الجزئي؛ من طلب الحكومات من مواطنيها أن يلزموا بيوتهم فلا يغادرونها إلّا للضرورة القصوى؛ وبعد أن دخل تعبير «التباعُد الاجتماعيّ - social distancing» قواميس اللّغات المختلفة، وصار البشرُ يتجنَّبون بعضهم بعضاً، ويُصابون بالهلع إذا اصطدم واحدهم بالآخر في المتجر أو في الشارع، فإنّ علينا أن نفكِّر مليّاً بالمنحنى الذي سيُشكِّل حياتنا في الشهورِ أو السنواتِ المقبلة. لا مقاهي، لا مطاعم، لا دور سينما أو مسرح، لا مهرجانات أو احتفالات أو مدرجات محتشدة بمَنْ يريدون أن يحضروا عرضاً موسيقيّاً في الهواء الطلق، أو مباراة رياضيّة يشاهدها عشرات الآلاف من البشر الذين يتدافعون بالمناكب، ويحتضنون بعضهم بعضاً إذا ما هزَّ الشباك هدفٌ لناديهم الذي يحبون. كلّ هذه الأنواع من النشاط والاجتماع الإنسانيين متوقّفة، الآن على الأقلّ، أو يجري التعامل معها بحذر، وضمن استراتيجيّات التباعُد وعدم التجمهر. لقد فُرضت علينا عزلة إجباريّة مفتوحة، قد تطول أو تقصر، وقد يتغيَّر معها شكل الاجتماع الإنسانيّ، وأشكال التجارة والاقتصاد والمعرفة، والعلاقات السياسيّة، والتعاون في مجالات الصحّة والغذاء واحتياجات البشر الضروريّة الأخرى. نحن مقبلون، إذاً، على تغيير في طبيعة العلاقات والتحالفات، التي سوف يرسم فيروس كورونا حدودها، كما حصل بعد الحروب الكبرى، وانتشار الأوبئة التي قوَّضت حضارات وإمبراطوريّات وأحلَّت محلها أخرى.

في هذا السياق من العُزلة، والعودة إلى ألفة البيت (أو ربَّما وحشته وجدرانه التي تفصلنا عن العَالَم الخارجيّ وأفراد المجتمع الآخرين، بمَنْ فيهم آباؤنا وأمهاتنا وإخوتنا وأبناؤنا وأصدقاؤنا الأقربون)، والعائلة الصغيرة، أو البقاء وحيدين لا نتصل أو نتواصل مع الآخرين إلّا من خلال الشبكة العنكبوتيّة أو الهواتف النقَّالة، تبدو العُزلة حالةً كونيّة مُعمَّمة. فلا فضل للدول المُتقدِّمة فيها على الدول غير المُتقدّمة، أو للغني على الفقير. ملايين من البشر مضطرون للتباعُد عن بعضهم البعض والانسحاب إلى الداخل، إلى حيِّز ضيق مهما بدا، في زمن التكنولوجيا فائقة التقدُّم، رحيباً.

وبصرف النظر عن العواقب النفسيّة والسياسيّة والاجتماعيّة

والاقتصاديّة، التي سيخلفها هذا العزل الإجباري للبشر، من أجل الحفاظ على صحتهم الجسديّة ومنع انتشار الوباء القاتل، فإن تأمُّل معنى العُزلة، في الأدب والثقافة، في نصوص من الأدب العالميّ والعربيّ، التي انشغلت بتصوير عودة الفرد إلى مساحته الشخصيّة؛ ذاته أو بيته، وتحصُّنه بعيداً عن الجموع الحاشدة في الخارج، والركون إلى الصمت للتأمُّل أو التعبُّد أو الإبداع، يُشير في بعض منه إلى لحظاتٍ فارقة في تاريخ البشر، على رأسها الأوبئة التي حصدت أرواح الملايين عبر التاريخ. وما يفعله أهل القرن الحادي والعشرين، في مواجهة جائحة كورونا، هو الشيء نفسه الذي فعله البشر عندما تفشت الأنفلونزا الإسبانيّة عامي 1918 - 1919 وحصدت منهم ما يقترب من مئة مليون إنسان، كما أنه لا يختلف عمّا فعلوه أثناء تفشي الطاعون، وأوبئة عديدة أخرى في عصورٍ سابقة تركت أثرها على حيواتهم، كما على منجزهم الأدبيّ أو الفكريّ أو الفَنّيّ. لقد طبعت الأوبئة، كما الحروب، بطابعها شكلَ الحياة التي صمدت بعد أن وضعت الحرب أوزارها، واختفت الأوبئة أو تغلَّب عليها العِلمُ والطبُ.

تختلف هذه العُزلة الإجباريّة، التي تفرضها أحكام وظروف قاهرة، عن العُزلة المُختارة التي يلجأ فيها الأنبياء والرسل والقديسون إلى الابتعاد عن الجموع للتأمُّل والعبادة؛ أو يلجأ فيها المُبدعون من شعراء وكُتَّاب وفنَّانين وباحثين إلى الابتعاد عن صحبة الآخرين لكي يستطيعوا التأمُّل والكتابة والإبداع. فالنوع الأخير يفتح الآفاق، ويوسِّع الخيال، ويطل على بئر الأعماق، ويهدي إلى حكمة العيش والوجود. فيما النوع الأول يفتح النفس على هاوية عميقة، ويجعل البشر يتصوَّرون اقتراب نهاياتهم والموت يترصدهم في زوايا الطرقات.

تمثيلاً للعُزلة المُختارة يمكن أن نشير إلى تجربة الرومانسيّين الإنجليز الذين تطوَّرت تصوُّراتُهم النظريّة لمعنى الشعر والإبداع، وكذلك منجزُهم الشعري، انطلاقاً من التأمُّل والعُزلة، بوصف الإبداع الشعريّ نتاجاً لتواصل الشاعر مع الطبيعة، التي تمثل البراءة ومصدر الخلق، وانفصاله عن جموع البشر. هكذا يهيم الشاعر الإنجليزيّ «وليم ووردسوورث» (1770 - 1850) على وجهه «مثل غيمة تطفو فوق الوديان والتلال»، كما يقول في قصيدته الشهيرة، مستعيضاً عن صحبة البشر بصحبة «أجمات النرجس البري الذهبيّة قرب البحيرة وتحت الأشجار، وهي ترقص في مهب النسيم». وقد كان «ووردسوورث» يمشي وحيداً في ربوع الريف الإنجليزيّ، مفكِّراً بالقصائد التي يرغب في تأليفها، وبنعيم العُزلة التي عدَّها رحم الخلق الفَنيّ. ويُقال إنه مشى في حياته ما يزيد على مئة وثمانين ألف ميل.

في السياق نفسه تعرِّف الفيلسوفة الألمانيّة حنة آرندت في كتابها «أصول التوتاليتاريّة» (1951) الإنسان المُنعزل solitary بأنه ذلك الكائن الوحيد «الذي يستطيع أن يكون مع نفسه»، لأن لدى البشر «القدرة على الحديث مع أنفسهم». فحسب أرندت، فأنا كإنسان «أستطيع أن أكون مع نفسي»، و«بنفسي»، وفي هذه الحالة «أكون اثنين في واحد».

أمّا القاموس العربيّ فيعرف العُزلة بأنها: الميل إلى الانزواء، والابتعاد عن الآخرين، والتنحي، والانقطاع، والمجانبة، والانفصال، والبقاء وحيداً، والتخلّي، والانصراف، والانفراد عن الجماعة وتجنُّبها. (وقد اعتزل واصل بن عطاء (700م - 748م) حلقة الحسن البصري، لخلافهما حول مرتكب الكبيرة، فقال البصري: اعتزلنا واصل، فنشأ بذلك مذهب المُعتزلة في علم الكلام الإسلاميّ). وهي معانٍ في معظمها سلبيّة، على عكس ما هو في اللّغة الإنجليزيّة مثلاً، حيث يتسم تعريف كلمة solitude بالإيجابيّة، لأن العُزلة طريق الحكمة، والقرب من الله، والتأمُّل والخلق والابتكار والإبداع، على عكس كلمة loneliness التي يضفي عليها القاموس معنى سلبيّاً.

انطلاقاً من هذه التأمُّلات، سوف أسعى، في مقالاتٍ لاحقة، إلى محاولة تبصُّر معنى العُزلة في أعمالٍ أدبيّة عالميّة وعربيّة كبيرة، وتفسير العلاقة التي تربط هذه الأعمال بسياقاتها التاريخيّة وشروط إنتاجها والمعاني الكامنة للعزلة في هذه النصوص، في زمن تبدو فيه العُزلة والانفراد عن الآخرين قدراً يصعب تجنُّبه، ولو كان مؤقَّتاً ونسبيّاً.


ملف



حول الضجر في زمن الحجر

الضباب الصامت!

» ولّدَت الجائحة، فَجأة، فائضاً مِن الزّمن، لمْ يكُن الفردُ مُؤهَّلاً لتصريفه، إذ لمْ يَعرف كيْف يَعملُ على مَلْئه، ولا بما يُمْكنُهُ أنْ يَملأه. فجأةً وَجدَ الإنسانُ الحديث، الذي كان يَشكو ضيقَ الوقت وضَغطَ إيقاع الحياة السريع، نفسَهُ أمام وَضْعٍ مُناقض تماماً، لأنه صارَ في مُواجهةِ فائض مِنَ الزمن. فبَعد أنْ خفَّ الشعورُ بالرّعب الذي رافقَ الاجتياحَ الأوّل للجائحة، بحُكم طبيعةِ مُعظم الأحاسيس البَشريّة التي تبدأ قويّةً ثم تأخذُ في الفُتور، وبَعدَ أنْ تحوّلَ المَوتُ إلى مُجرّد أرقام حتى صارَت بعضُ القنوات «تُبشِّرُ» بمَوت أقلّ، كما لو أنّ فداحةَ المَوت لم تعُد في ذاته بل في عدَد المَوتى وحسب، بَعْد هذا كلّه حلَّ محلَّ الرُّعب الأوّل ضَجرٌ مُمتدٌّ، وضَعَ الفردَ وَجهاً لوَجْهٍ مع الزّمن «

صور الملف (shutterstock)

ضجرٌ لا كالضجر

◀◀◀ ليس الضَّجرُ شعوراً مَقيتاً في ذاته، إنّهُ جُزءٌ مِنَ الحياة، إذ يَتمنّعُ تصوّرُها بدُونه، ما دامت حقيقةُ الحياة في تناقُضاتها، وما دامت هذه الحقيقةُ وُجوهاً مُتناقضةً لا وَجْهاً ثابتاً بمَلامحَ جامدة. الضَّجرُ شعورٌ إنسانيّ عامّ، لكنّ صيَغَهُ وحِدّتهُ وعواملَهُ ونتائجَهُ تختلفُ باختلاف انشغالات الذوات، وباختلاف ما يُحدِّدُ رَغباتها ومُيولَها، إذ لا حدَّ لتبايُن الصيَغ التي بها يَحصلُ الضجَر. ولا حدّ- أيضاً- لوَشائج هذا الشعور بمَشاعرَ أخرى، كفُتور الرّغبة، والخمول، والانعزال، والنفور، والتقزّز، والتبرّم، والضّيق، والقنوط، واليأس، وغيرها، وهي جميعُها جُزءٌ مِنَ الحياة ومِنْ سلسلة المشاعر البَشريّة القائمة، في أساسها الطبيعيّ السليم، على التناقُض، ما دام لكلّ شُعور ضدّه الذي به يَتحدَّدُ، ويتجدَّد.

لربّما الوَعيُ بأنّ الضجَر شُعورٌ مِنْ صُلب الحياة؛ هو ما يُفسِّرُ حِرْصَ الأديان على تأمين صِيَغٍ للتعامُل مَعه وَفقَ تصوُّرها الخاصّ للفَرد وللحياة بوَجْه عامّ، وحِرْصَ الصوفية على مُواجَهته رُوحيّاً لمَنْع تسلُّله إلى القلوب والاستئثار بها، وحِرصَ علم النفس على إدماج هذا الشعور في بناءِ شخصيّةِ الطفل، سَعْياً إلى تمْكين الطفل- لاحقاً- مِن مُواجَهةِ الضّجر، ومَنْع تحوُّله إلى اكتئاب أو إلى نُزوعٍ نحو الانكماش، والانغلاق، ورَفض الحياة. استثمارُ الضجَر والمَلل في بناء شخصيّة النّشْء وتقويّتها هو تصدٍّ مُبكّرٌ لِما يُمْكنُ أنْ يقودَ إلى انهيار الفَرد أمام لحظاتِ هشاشته، التي يُعدُّ الضجَرُ أحدَ رَوافدها. فالضَّجرُ، بهذا المعنى، حَيَويّ، لأنّ مُواجَهتَهُ استقواءٌ على الوَجْه الرّتيب في الحياة، ولأنّ هذه المُواجَهة تُقوّي، فضْلاً عن ذلك، إدراكَ وَجهِ الحياة المُمتع، وأحقّيّتِها بأنْ تُعاشَ بمَحبّة مُتجدِّدَة، بما يتولّدُ عن الضّجَر نَفْسه. كما أنّ المَوضوعَ، المُثيرَ للضّجر، ذو أهمّية بالغة في تقييم هذا الشّعور، لأنّ الضَّجرَ، مِنَ الرداءة، مثلاً، أمرٌ بنّاء، لأنّه يَغدو، في هذه الحالة، مُنطوياً على حسٍّ نقديّ، بما يُؤكّدُ أنّ التبرُّمَ والضيقَ والمللَ مشاعرٌ تَغْني، مِنْ بين ما تَعنيه في بَعض الحالات، يَقظةَ حواسٍّ، وتحصيناً للرّغبة والمُيول مِنَ الابتذال. فأن يكونَ المَرءُ ضَجوراً مِنَ البلاهة ومَلولاً من التفاهة؛ يعني أنّهُ مُتفاعلٌ مع الحياة بحسٍّ رفيع، ومُتمسِّكٌ بما يُؤمِّنُ المَعنى لهذه الحياة.

بالجُملة، يَصعُبُ تصوّرُ الحياة بدُون ضجَر، وإلاّ ستكونُ بلا طعْم. فحتى السعادةُ المُطلقة، إنْ وُجدَتْ، لا يُمْكنُ إلّا أنْ تكون مُضْجرَةً في ذاتها، إذ لابدّ لها أنْ تغتذيَ مِن نقيضها لتحيَا، لأنّ ما لا يَغتذي مِنْ نقيضه مَنذورٌ للمَوت، كما يقول إميل سيوران. فالرّغبة، وَفق هذا المَعنى، تستمدُّ حَيويّتَها حتّى مِن الضّجَر نفسِه، إذ هو ما يُغذّي، مثلاً، الرّغبة في التجدّد، وفي المُغامَرة، واكتشاف المجهول؛ لذلك يُعَدّ الضّجر، متى تمَّ توجيهُه في مَنحى بنّاء، مِن الأحاسيس التي تُعْطي طَعماً للحياة، به يُدْركُ المَرءُ قيمةَ التجدُّد، والسَّفر، وخَرْق العادة، وغيرها مِنَ الأمُور التي تَكشفُ عن اتّساع الحياة وتعدُّد هِبَاتها، مادامتْ (بأضْدادها تُعرَفُ الأشياء).

لكن، عندما يكونُ الضجرُ بلا خَارج، وعندما تضيقُ السُّبُل التي كانت مُتاحة في التصدّي له، كما هي الحال في زَمن جائحة (كورونا)، فإنّه يَغدو بطَعم آخَر، ويتطلّبُ مُواجهةً مُضاعَفة. عندما يَطولُ الضّجرُ، ويتغذّى مِنْ نَفْسه، وتضيقُ إمكاناتُ تكسيره، يَصيرُ ضاغطاً، ومُهدِّداً للتوازُن النفسيّ ولفاعليّة الفَرد، ومُرْبكاً حتى لمَفهُوم الحياة ذاتِها. لا يتعلّقُ الأمْرُ، إذاً، في ما يَعيشهُ العالَمُ اليَوم تحت سَطوة الفيروس القاتل، بلحَظاتِ ضَجَر تتخلّلُ الحياة، بل بضَجر كاسحٍ مُتحكِّم في تفاصيلِ اليَوميّ، ومُوجِّهٍ لها، على نحو جعلَ الحياةَ، في حالةِ الحَجْر الصّحيّ، الذي لا تنفكُّ المجتمعاتُ تُمدِّدُ أمَدَه تحت ضَغط انفلاتِ التحكّم في الجائحة، شَبيهةً بسجْن كبير، وهو ما خلقَ تَغيّراً، ليس في علاقةِ الفَرد بالمَكان، الذي غَدا ضيّقاً وتسلّلَ ضيقُهُ إلى النُّفوس، فحسب، بل في علاقةِ الفرد بالزّمن، الذي تغيّرَ مفهومُهُ بَعْد أنْ صارَ رَتيباً، مُنتجاً للضّجَر ومُحمَّلاً به، أيضاً. لقد تسلّلَ الضجرُ إلى اليَوميّ وتحوّلَ إلى شعورٍ طاغٍ، بل أصبحَ مَوضوعاً طاغياً حتى في التواصُل بين الناس وفي حواراتِهم، التي صارَت تتِمُّ عن بُعد، كما هي حالُ العَديد من المُمارَسات التي تخلّت عن القُرب، حتى غدا البُعدُ بانياً للاجتماع، على نحو ما يُفهمُ من مُصطلح «التباعُد الاجتماعيّ»، الذي



يَنطوي في صيغَته على مُفارَقة غريبة.
للضّجَر، بغضّ النظر عَن صِلَته بالمَكان، صلةٌ قويّة بالزّمن، بل هُو، بمَعنى ما، صيغةٌ مِن صيَغ تحقّق الزّمن، الذي ليس، في حقيقته، مُجرّدَ ثوانٍ ودقائقَ وساعاتٍ وأيّام وشهور وغيْرها مِنَ التقسيمات المُعتمَدَة في حسابه. يتحدَّدُ الزّمنُ، مِن بَين ما به يتحدّدُ، بحَمولته الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة. ليس الزّمن مُنفصلاً عمَّن يَعيشهُ، إنّهُ، تبعاً لذلك، صيغةُ وُجود. ما به يُملأ الزّمنُ هو ما يُحدِّدُهُ، ويُحدِّدُ في الآن ذاته إيقاعَهُ وطرائقَ تفاعُل الفَرد مَعه. ما به يُملأ الزّمنُ هو أحدُ الأمُور الحاسمة في العلاقة التي تُنْسَجُ معهُ. لكن، عندما يَمتلئُ الزّمنُ بالفَراغ، فإنّه يَغدو عِبئاً يَدعو إلى التخلّص منه، وليس ثمّة أقسى ولا أشدّ وطأةً مِنْ أنْ يَسْعَى المَرءُ إلى التخلّص مِن الزّمن باستعجال انقضائه كما لو أنّهُ عَدوّ حقيقيّ. لعلّ جانباً مِنْ هذا المَعنى هو ما تَنطوي عليه الاستعارةُ الدّالة التي تُجسّدُها عبارةُ «قتْل الوقت»، التي غدَتْ مُوَجّهاً للتعامُل مع الزّمن في العديد من الأمُور اليوميّة التي إليها يَلجأ الناسُ، راهناً، في عُزلتهم الاضطراريّة المُترتّبة على الجَائحة وعلى فرْض الحَجْر الصحّيّ.
قد يتولّدُ الضجرُ مِن انشغالٍ ضاغط، على نحو ما كان يَفرضهُ إيقاعُ الحياة قبْل الجائحة، لكنّ هذا الضّجرَ، المُترتّب أساساً على الانشغال المُكثّف والمُطّرد لا على الفراغ، كان فيما مَضى يَسمحُ بتجاوُزه، أو على الأقلّ التّخفيفَ مِن وَطأته، مِن زاويتيْن؛ الأولى مُتعلّقة بإمكان تجاوُزه مِنْ داخله، وذلك بمُزاوَلة ما ينشغلُ به الفردُ بعزيمة ومَحبّة، أي حرْصه على التصالُح مع مَوضوع انشغاله بمَنأى عن التأفّف والنفور، على نحو ما يُمْكنُ أنْ يتحقّقَ في علاقة الفرد بالعَمل الذي يُزاوله، لأنّ هذه المحبّة هي ما يُعطي مَعنى لِما يقومُ به الفرد، وهي ما يُهيّئُ تحويلَ الضّجر إلى رَغبة، أي بنَسْخ الضّجَر مِنْ داخله. الزاوية الثانية مُتعلّقة بتكسير ضغْط إيقاع العمل، وخلْق فُرَص للسّفر أو غيره مِنْ سُبُل الترفيه. لكن، عندما يتولّدُ الضجرُ مِن اكتساح الفراغ وعندما تضيقُ العلاقة بالمكان لأمَدٍ غير مُحدَّد، مثلما هي الحال في اليَوميّ المُرتبط بالجائحة، يكونُ هذا الضَّجرُ أقسى، لأنّ الفردَ لمْ يَسبق أنْ تمرَّسَ عليه ولا أنْ تعوّد على العُزلة بوَجْه عامّ، ناهيك عن العُزلة الطويلة الأمد، خلافاً للفئة التي خبرَتْ تحويلَ العُزلة إلى فضاء لإنتاج الرّغبة وتجديد العزيمة، لمّا جعلتْها جُزءاً مِنَ اليوميّ وبنَتْ عليها تصوُّرها للحياة. صحيحٌ أنّ العُزلة الإراديّة هي غيرُ العُزلة الاضطراريّة في الحَجْر الصحّيّ، لكنّ مَن خَبروا الأولى ووعَوها لا يَبدو أنّ الثانيّة ستُثيرُ فيهم ما ستُثيرُه لدى مَنْ لا يُطيقون العُزلة، أي مَن يتأفّفون منها، وتُسبّبُ ضَجَرهم. فالعُزلة الإراديّة، بالنسبة إلى مَن خَبرُوها وسَعَوا إليها حتى تحوّلت لديْهم إلى ضرورة حياتيّة، هي عندهُم لقاءٌ، أي أنّها مأهولة، ومُحتشدة بالسّلالة الرّوحيّة التي إليها يَنتمي مُحبّو العزلة، فهي، ليست انفصالاً في منظورهم، إنّها اتّصالٌ مأهولٌ بمَن تَستَدعيهم هذه العُزلة مِنَ الأموات ومن الأحياء، على سواء. عُموماً يُمكنُ التمييز، بناءً على ما يُوَلِّدُ الضجَر، بين نَوعيْن؛ ضَجر الانشغال الضّاغط، وضَجَر الفراغ الضاغط الذي فيه يَصيرُ الفردُ عدُوَّ الزمن.
لقد ولّدَت الجائحة، فَجأة، فائضاً مِن الزّمن، لمْ يكُن الفردُ مُؤهّلاً لتصريفه، إذ لمْ يَعرف كيْف يَعملُ على مَلْئه، ولا بما يُمْكنُهُ أنْ يَملأه. فجأةً وَجدَ الإنسانُ الحديث، الذي كان يَشكو ضيقَ الوقت وضَغطَ

إيقاع الحياة السريع، نفسَهُ أمام وَضْع مُناقض تماماً، لأنه صارَ في مُواجهةِ فائض مِنَ الزمن. فبَعد أنْ خفَّ الشعورُ بالرّعب الذي رافقَ الاجتياحَ الأوّل للجائحة، بحُكم طبيعةِ مُعظم الأحاسيس البَشريّة التي تبدأ قويّةً ثم تأخذُ في الفُتور، وبَعدَ أنْ تحوّلَ المَوتُ إلى مُجرّد أرقام حتى صارَت بعضُ القنوات «تُبشِّرُ» بمَوت أقلّ، كما لو أنّ فداحةَ المَوت لم تعُد في ذاته بل في عدَد المَوتى وحسب، بَعْد هذا كلّه حلَّ محلَّ الرُّعب الأوّل ضَجرٌ مُمتدٌّ، وضَعَ الفردَ وَجهاً لوَجْهٍ مع الزّمن. إنّ الضجرَ، الذي ولّدَتْهُ حالةُ الحجْر الصّحيّ المُترتّبة على الجائحة، جعلَ الزمنَ مُعلّقاً بين ماضٍ ولّى، ومُستقبلٍ مُرتقَبٍ بتوجّس وارتياب، على نحو خلقَ لدى الفَرد رَغْبةً في تخطّي الحاضر الذي اختلَّت العلاقةُ معهُ؛ وهذا وَجْهٌ مِنْ وُجوه خُطورَةِ هذا الضّجر، الذي يَعملُ على فَصْل الفَرد عَن حاضره؛ إمّا بأنْ يَصيرَ أسيرَ ذاكرته، لا يَنفكّ يَستعيدُ، مُتحسِّراً، تفاصيلَ مِنْ حياته قبْل الجائحة، تفاصيل لمْ تكُن تبدو لهُ بالقيمة التي غدَتْ لها في زَمن الضَّجر، وإمّا بأنْ يترقّبَ ما بَعْد الجائحة، مُستعجِلاً انقضاءَ الوَقت. بَيْن الحنين إلى ما قبْل الجائحة وترقّب ما بَعْدها، يَنجرُّ الفردُ إلى الإجهاز، لا على الحاضر وحسب، بل على الحياة نَفسها، التي تقتضي أنْ تُعاشَ لا بحسٍّ ماضويّ، ولا - أيْضاً - بما لمْ يَأْتِ بَعد، لأنّ الفرد، في الحالتيْن، يبتعدُ عن «الهُنا» و«الآن» اللذيْن عليهما تقومُ الحياة، ويقومُ تدبيرُ العلاقة معها. سُئلَ الصوفيّ أبو علي الدّقاق، قديماً، عن الوَقت، فأجابَ بقوله: «الوقتُ ما أنتَ فيه»، مُشدِّداً على ضرورةِ أنْ يَعيشَ المَرءُ تجربَتَهُ بامتلاء تامّ، أي بانخراطه الكامل في «الآن» بقُوّة باطنيّة. عندما يكونُ «ما نحنُ فيه» مَحدوداً، أي لا يُتيحُ احتمالات عديدة، كما هي الحال في زَمن الجائحة، فإنّه يتطلّبُ مُقاوَمةً تقومُ على بناءِ الرَّغبة وتجديدها ومَنْعِ تآكُلها، وتقومُ، أساساً، على تمْكين الذات مِنَ التعايُش مع ما يُوَجِّهُ حاضرَها، لئلّا يَقضي المَرءُ وقتَهُ في التحسُّر عمّا كان قبْلَ الجائحة، ولا في انتظار ما بَعدها.

ليس التعايُش مع فائض الزّمن، الذي تولّدَ مع الحجْر الصّحيّ، أمراً مُوَحَّداً ولا هو قابلٌ لأنْ يكون كذلك، لأنّه مُرتبطٌ برُؤيةِ كلّ واحدٍ لِمَا يَمْنَحُ الحياةَ معنى في نظره. لعلّ ما يتعيّنُ التمسُّك به، في اختلاف صيَغ هذا التعايُش، هو الإصْرار على الاحتفاظ للحياة بالمَعنى، وعلى تجديد العلاقة مع الأشياء، وعلى جَعْل اليوميّ مُنتجاً وقابلاً لأنْ يُعاشَ بمَحبّة، لا بالتأفّف منه واستعجال انقضائه. يتوقّفُ التعايُشُ مع فائض الزّمن، إذاً، على تصوّر الفَرد للرّغبة وعلى مَا يُعطي مَعنى للحياة في نظره، أي يتوَقّفُ على مفهوم الفرد للحياة بوَجْه عامّ. ثمّة، من النّاس، مَن يشعُر بالعُزلة وَسط الحُشود، لأنّ هذه الفئة عوّدَت الذاتَ على أنْ تَبنيَ مُتعتَها مِنَ العُزلة الخصيبة، بَعْد أن تمكّنَت مِن تحويلها إلى لقاءٍ مأهول بالأصوات والرّؤى، أي تحويلها لا إلى علاقة مع الذات وحسب، بل إلى علاقة مع الآخَر. لعلّ هذا ما تحقّقَ، مثلاً، إلى مَنْ تحوّلت القراءةُ لديْهم إلى ضَرورة حياتيّة، ولِمَنْ جعلوا الكتابة هي الحياة الحقيقيّة، بحيث لم يعُد بإمكانهم تصوُّر حياتهم خارجَهما. ولكن هذا الأمر يَبقى محصوراً في فئة مُعيَّنة، فالقراءة المُولِّدة لمُتعةِ هذه الفئة قد تكونُ مَوضوعَ ضَجر بالنسبة لمَنْ استنفدَهُم اليَوميّ قبْل الجائحة، واجتاحَهُم إيقاعُهُ حتى صاروا جُزءاً من هذا اليَوميّ، لذلك قد تكونُ العزلةُ، تبعاً لما اعتاد عليه هؤلاء، ضجراً ضاغطاً.

لقد غدَت الجائحة، اليَوم، واقعاً عالميّاً، لذلك لا يُمْكنُ التعامُل مع هذا الواقع، الذي رَسمَ المَلامحَ الجديدة لليَوميّ، وفرَضَ الحَجْر الصّحيّ بما استَتْبَعهُ مِنْ عُزلة إجباريّة ومِن مُلازمةٍ للبُيوت، برُدُود فِعلٍ قائمةٍ على الضَّجر والمَلل والتبرّم، لأنّ سيادةَ هذه الأحاسيس، على امتداد اليَوم، سيكونُ هو الجائحة ذاتَها. المُمكنُ، راهناً، تُجاه الجائحة، بناءً على التوقّعات بأنّ أمدَها قد يَطول وبأنّ ما بَعدها لن يكون، إطلاقاً، مُماثلاً لما قبْلها، هو التعايُش البنّاء معَها، بإدماجها في اليَوميّ، مَع الحِرْص على تغيير السلوكات، وعلى تغذيةِ الرّغبة، وتقوية العزيمة، ومَلْء الوقت بما يُولِّدُ التصالُح معه بمَحبّة ومُتعة. وإذا كان مِنْ داعٍ لاستحضار ما قبْل الجائحة، فلْيَكُن مِنْ أجْل تقويّة الشُّعور بالحياة، وبتَمْكين الذات مِن رُؤيةِ ما لمْ تكُن تراهُ مِن معانٍ في التفاصيل الصُّغرى للحياة؛ بغاية استثمار هذه الرؤية في تدبير فائض الزّمن الذي هاجمَ الإنسانَ بغتةً في الجائحة. لن يكونَ هذا الفائضُ نَتوجاً ما لمْ يُستثمَر في إعطاء مَعنى للحياة من داخل الوَضع الجديد الذي باغتَ العالَمَ بأسْره. ومادامت الحياةُ واسعةً ولا حدّ لتجلّياتها، فإنّ إعطاءَ معنى لها يَفتحُ هو - أيْضاً - أفقاً واسعاً لإمكاناتٍ لا حدَّ لها. ■ **خالد بلقاسم**

في انتظار قطار مجهول

مع استمرار جائحة (كورونا) في حصْد أرواح البشر، وخبْطها في أصقاع العالم خبط عشواء، حسب عبارة الشاعر الحكيم زهير بن أبي سلمى، ومع استمرار الحجْر المنزلي آخذاً بخناق المواطن الكوني، وجاثماً على صدره لأيام كثُرن عدداً، بدأ احتياطي الصبر لدى هذا المواطن ينفذ تدريجياً، وأخذ يضيق ذرْعاً بهذه الإقامة الجبرية خلف الجدران والأبواب؛ معتقلاً بلا ذنب أو تهمة، معتقلاً بالنيابة عن هذا الفيروس الجاني الطليق في الأرض، الذي لا يبقي ولا يذر.

وأضحى المواطن الكوني الذي كان يمشي في الأرض مرحاً، ويذرع العالم وكأنه في قرية صغيرة، وفق توصيف ماكلوهان، محشوراً حشراً في عُقر منزله مغلوباً على أمره، يجترّ أياماً مكرورة بلا طعم أو جدّة، ويتحرّق شوقاً إلى الشوارع والمقاهي والأصدقاء، ولسان الحال يقول:

أعطني حريتي أطلق يديّا / إنني أعطيت ما استبقيت شيّا

والحرّيّة، كما هو بدَيهي، جِبلّة مغروسة في الإنسان، وفطرة فُطر عليها. ومن أجل ضمانها والدفاع عنها سالت دماء، وقامت وما تزال حروب وملاحم:

وللحرية الحمراء باب / بكل يدٍ مضرّجة يُدق

كما شكّلت باستمرار سؤالاً فلسفياً، وقانونياً، وسياسياً مثيراً للجدل والاهتمام. وهكذا عادت غريزة الحرّيّة، في أبسط تجلّياتها وممارساتها، تطلّ برأسها مخْتقنة محترسة في زمن كورونا، ومن وراء نوافذ وكُوى منازل الحجْر والعزل التي لا تكاد تختلف إلّا شكلاً عن الزنازن والسجون.

ومع هذه الحرّيّة المقصوصة الجناح وبسببها، جثمت ظاهرة المَلل والضّجر والسأم على المواطن الكوني الذي أضحى يدور في حلقة مُفْرغة مُراوحاً في مكانه وزمانه، منذ استيقاظه صباحاً إلى أن يتداركه النوم في نهاية هذا المطاف الدائري بإغماض جفنيه، وتسكين ملله وقلقه وبلْبَاله، إلى حين. ليُصبح على مَلل وسأم جديدين، أو بالأحرى، مستأنفاً دورته ومراوحته الروتينية (tahaasophobia) على الخوف من الملل، وما ترانا نعيد إلّا مكروراً من الأمر مُستعاداً.

ومن المؤكَّد أن الثقافة والفنون معزّزة بوسائط التواصل الاجتماعي، سلاح راقٍ وجيّد لمقاومة الملل والالتفاف عليه وكسْر شوكته. والحَجْر بلا شك يتيح خلوة أو عزلة سانحة ورحْبة للقراءة، والتأمّل، والكتابة، والرسم، والاستماع إلى الموسيقى، ومشاهدة الأفلام، وتنمية القدرات الثقافية والمعرفية.. أي استعادة الزمن الثقافي الجميل.

كما أنه فرصة مناسبة، كما قال المفكّر إدغار موران: «للتخلّص من كلّ هذه الثقافة الاصطناعية التي نعرف عيوبها. إنه الوقت المناسب للتخلص من الإدمان. وهي مناسبة سانحة لكي ندرك هذه الحقائق الإنسانية التي نعرفها جميعاً، والتي توارتْ في لا وعينا، ألا وهي الحب والصداقة والتضامن، وهي التي تمنح للحياة معنى» / (من حوار مع إدغار موران حول جائحة كورونا).

وقد لوحظ ثقافياً، حسب استطلاع الخبراء، ارتفاع وتائر القراءة، والتحصيل، والمشاهدة، والاستماع، والتواصل عن بعد، في سياق زمن الحجْر الموصول.

و«كلّ مِحْنَة تنطوي على مِنْحَة»، و«كلّ ضارة نافعة».

ولكن ليس كلّ الناس، فوق هذا المعمور، متعلّمين ومثقَّفين. بل إن السواد الأعظم منهم لا تدور الثقافة بخَلده، ولا يدخل الكتاب في دائرة اهتمامه، وسقف أفقه المعرفي - التواصلي، هو هاتف محمول، يتواصل من خلاله مع «عالمه»، حتى لا أقول مع «العالم».

والسواد الأعظم هذا من المجتمع المدني الخالي البال إلّا من هموم العيش وإكراهاته، هو الأكثر عُرضة للملل والضجر، والأكثر ضيقاً وبرَماً بقيود الحجْر المنزلي وإلزاماته، وبالتالي هو الأكثر خرْقاً لهذه القيود والإلزامات، واجْتراءً عليها.

وضمن السواد الأعظم بلا مراء، قنابل اجتماعية موقوتة قابلة للانفجار في أية لحظة، إذا اشتدّ عليها خناق الحجْر. والضغط- دائماً- كما هو معلوم، يُولد الانفجار، غير آبه بالقيود والسدود...

والملاحظ أن النخبة المثقَّفة في المجتمع- أيضاً- أو شرائح من هذه النخبة، طالها الملل والضجر- أيضاً- وعيل صبرها. فلم تعد تُغريها وتؤنسها كتبها وسجلاّتها الثقافية وأقلامها، كما كان الأمر في الأيام العادية، واكتفت بالسّياحة عبر حواسيبها، ودخلت في ما يشبه «الكآبة الثقافية». علماً بأن المثقَّف يمتلك فائضاً زائداً من الحساسية، يمتلك حساسية خاصّة مع المكان والزمان والحرّيّة.

وهكذا أصبح للمَلل كرونولوجية - زمنية موصولة ومضبوطة على إيقاع كورونا، تفعل أفاعيلها هي- أيضاً- وفي صمت مريب في السيكولوجيات الاجتماعية.

وللمفكّر الألماني مارتن هيدجر استعارة فكرية وشعرية عميقة في وصف الملل، وهي (الضّباب الصامت).

وكذلك هو الملل يتنزّل ضباباً صامتاً، وثقيلاً على النفس، فيكدّر مزاجها،

وصفاءها، ويخنق حيويتها. والمفارقة أو الموافقة اللطيفة هنا، إن هذا (الضباب الصامت) في سياق حديثنا، ناتج عن هذا (الفيروس الصامت) فيروس كورونا، الذي داهم البشرية على حين غرّة.
ولا نعدم في المعجم العربي تقارباً صوتياً ودلالياً بين لفظ (المَلل) ولفظ (المُلال) بضم الميم. فالملل هو الضيق بالأشياء المتشابهة المكرورة. و(المُلال) هو التقلّب مرضاً أو وجعاً، وفي الملل تقلّب من وجع نفسي ضاغط وصامت.
كما أن لفظ (الملل) في العربيّة يأتي مجانساً للفظ (الكَلل)، وهو التعب والارتخاء. وليس هناك تعب أقسى من تعب الروح، وهي تجترّ مللها وسأمها وراء جدران الحجْر المنزلي.
ولنلاحظ لغوياً- أيضاً- أن الفرق بين (الحجر) بالرّاء و (الحجز) بالزّاي، نقطة فوق الحرف.
والملل ظاهرة حضارية - ووجودية ملازمة للإنسان في كلّ زمان ومكان. فقد كان الملل، تاريخياً، أحد حوافز الحضارة لأجل التجديد، والابتكار، والاكتشاف، والتحرّر من قيود العادة والاجترار والتكرار.
كما كان في المقابل، أحد نواتج وثمار الحضارة، وبخاصة الحضارة



الرأسمالية - الليبرالية التي أسّست مجتمع الرفاه والإشباع. فكان «السأم» عنواناً سيكولوجياً لمجتمعات الحضارة الغربية، وتياراً أدبياً وفنّياً مُهيمناً على المشهد الثقافي الأوروبي، وبخاصّة في مرحلة الستينيات من القرن الفارط. وأستحضر، هنا، تمثيل الرواية الشهيرة لكولن ولسون «ضياع في سوهو»، التي صوّر فيها ملل وسأم العصر، وتمرّد الشبيبة الأوروبية.
لقد كان الملل والسأم موضوعاً حساساً للأدب، وسؤالاً شاغلاً للمفكّرين. ولعلّ الآداب والفنون في حدّ ذاتها وفي عمق مقصديتها، مقاومة راقية للملل والسأم، ومجابهة رمزية للموت والفناء. ولا شك أن ملل الإنسان تعبير طبيعي عن ضيقه وبرمه بالثبات والجمود. والطبيعة ذاتها تكره الفراغ.
ويهمّني أن أعود هنا إلى هيدجر، وهو أحد المفكّرين المعاصرين الذين فكّروا فلسفياً في الملل المعاصر الذي ناء بوطأته على الإنسان الأوروبي المعاصر. ففي فترة مبكرة من حياته ولمّا يتجاوز الثلاثين في العام 1920، كتب نصاً مشهدياً قصيراً قريباً من الصورة القصصية أو الشّذرة القصصية، يصف فيه بدقة حركات وسكنات شخص محاصر بالملل:
«أنت تجلس، الآن، في محطة قطار قديمة صغيرة فارغة. أمامك أربع ساعات حتى يصل قطارك القادم. لا شيء في محيطك يلهمك بفعل شيء. معك كتاب. وتفكر هل تقرأه؟ لا ليس لك مزاج للقراءة. هل تستطيع مراجعة أمر ما في رأسك، وإثارة بعض التساؤلات حوله ربّما؟ لا. ليس لديك القدرة على فعل ذلك، أيضاً. تذهب لقراءة جدول وصول القطارات، وتحسب مسافات افتراضية لوصولك من هذه المحطة إلى أماكن لا تعرفها حتى. تنظر إلى ساعتك. أووووه!. لقد مرّت نصف ساعة فقط. تخرج إلى الطريق تتمشّى جيئة وذهاباً. فقط ليكون لك شيء تفعله، لكن لا فائدة. تبدأ بِعدّ الأشجار الموزعة على طول الطريق. تنظر إلى ساعتك مرّة أخرى ...». (من ملف حول ظاهرة الملل - جوجل).
هذه صورة معبّرة عن الملل العَرضي أو المؤقت، رصدها فيلسوف فنَّان يغوص جيّداً في سيكولوجيا الملل، ويرصد جيّداً مظاهره وأماراته.
وفي حالة كورونا، وهي حالة نشاز وفريدة من نوعها في التاريخ، يتفاقم الملل داخل المنازل، وتطول عشرته، ويصير مللاً مُزمناً ومُضنياً، كما يصير إيقاعاً كرونولوجياً كونياً ملازماً للعالم، في انتظار قطار مجهول وبعيد، قد يأتي أو قد لا يأتي.
في كتابه «نهاية التاريخ» الذي كتبه فرانسيس فوكويوما بعد انهيار جدار برلين، ونهاية الحرب الباردة، وتفكيك أوصال الاتحاد السوفياتي، خلص فوكويوما إلى خلاصة مؤدّاها: أنه بهيمنة القطبية الواحدة، واستقواء الليبرالية الغربية - الأميركية، سينتهي زمن الأيديولوجيا، ويصل التاريخ إلى نهايته، بالمفهوم السياسي، ويدخل العالم في نهاية المطاف، حسب رأيه، في «حضارة الملل».
وبعد هيمنة العولمة بعُجَرها وبُجَرها، أصبحنا- الآن- نواجه حضارة الملل بصيغة تراجيدية وبَائية - وبيلة، خالية- تماماً- من الحضارة. وأستحضر هنا، كمسك ختام لهذه السطور، كلمات رثائية عميقة للمفكّر الفرنسي ألان تورين، وهو يطلّ من عزلته ومحْجره على زمن كورونا:
«نحن في عمق اللّاشيء، في انتقال عنيف ومفاجيء، لم نستعد له. إنني هنا أقدم وجهة نظر سجين. أنا نفسي لا أعرف أين أنا، ما دمت لا أملك حقّ الخروج إلى الشارع. إننا نعيش في إطار اللّامعنى. وأعتقد أن الكثير من الناس سيصبحون مجانين بسبب هذا اللّامعنى». (من حوار مع ألان تورين حول جائحة كورونا).
وفي انتظار الذي يأتي ولا يأتي.. يغدو اللقاح المتاح لمواجهة الجائحة النازلة على العالم، هو معايشتها على مضَض ومَلل وسأم، ومضاعفة جرعات الصبر داخل سجون المنازل. والدّهر يومان؛ يوم لك، ويوم عليك، فإن كان لك فلا تبْطر، وإن كان عليك فاصبر. ■ **نجيب العوفي**

بليز باسكال: «لا يمكن للمرء أن يبقى في المنزل بسرور»

هل يكون الحَجْر تجربة فلسفية؟

اضطرّت، هذه الجائحة، مئات الملايين من الناس إلى المكوث في المنازل، ممّا جعل العديد منهم أمام صدمة نفسية وثقافية حقيقية، حيث انقلبت حياتهم اليومية بين عشية وضحاها إلى ما يشبه حجز وحبس في المنزل دون قدرة على تحمّل الوضعية الجديدة. وحتى لا نعمّم الحكم بخصوص هذه المسألة، فإنّ البعض استطاع فعلاً أن يعتبر الحَجْر الصحّي فرصة كبيرة لأخذ قسط من الراحة والتخلص من روتين العمل، بينما منح للبعض الآخر وقتاً كافياً للتمكّن من بدء أيّ نشاط منزلي يحبونه، مثل: كتابة رواية، أو تأليف أغنية، أو قراءة الكتب، أو حتى تعلّم الطبخ. فهل حياة العزلة في الحَجْر الصحي بديهية وعادية؟ أم إنها فِعلاً حياة ملل وضجر واكتئاب؟

واقع الأمر يشي بأنّ قلق هذه الجائحة العالمية ناجم عن كون هذه العدوى الوبائية غير مسبوقة في تاريخنا البشري، حيث تبدو كما لو أنّها لغز محير. فالأمر يتعلَّق بكائن مجهري غير حيّ ولا مرئي، لكنه بِمُجرَّد أن يتسرّب إلى جسم الإنسان ينشط ليخنق أنفاس المريض حتى الموت، وهذا ما يثير الهلع الشامل. لعلّ ما يزيد خطورة هذا الفيروس الفتّاك أنّه يحتمل أن يكون في كلّ مكان، لكنّه لا يُرى ولا يُحَسّ به إلّا بعد أن تشتدّ عدواه، وينتقل إلى الآخرين بسرعة خارقة. لقد حوّل حياتنا في مدّة وجيزة إلى سجن، فأصبحت الأشياء والأماكن جحيماً، ممّا جعل درجة الحياة تصل إلى ما يُقارب الصفر، كما قال المفكِّر المغربي محمد المصباحي؛ إذ لم نفقد فقط حريتنا في التنقل والعيش المشترك، بل أصبحنا تحت طائلة الرقابة والحجز والمنع.

هذه الوضعية كافية لكي تخلق القلق والوسواس في أنفس الناس، بالتالي ضرورة اعتزال بعضهم البعض وعدم المخالطة كحلّ وقائي. في سياق هذه الوضعية الوبائية، وجد البشر أنفسهم بين خيارين، كلاهما مرّ: إمّا الجلوس في المنزل، وتحمّل سأم وقنوط جدران البيت، أو المغامرة بالخروج حيث العدوى الوبائية محتملة. لكنّ البشر الحاليين لم يعودوا يألفون حياة العزلة التي تفرضها هذه الجائحة، بل كثيراً ما اشتكى الناس من سأم لزوم البيوت؛ والتصريح بعدم القدرة على تحمّل وحدتهم وعزلتهم. ما كشف عنه هذا الوضع الجديد، ليس جديداً من الناحية النفسية والاجتماعية، وإنّما هو معروف للإنسان. فقساوة الوحدة وملل الجلوس الطويل في غرف المنزل أمر لا يستطيع البشر تحمّله لمدّة طويلة، حيث الضجر والقلق سيّدا الموقف. فهل أعطى الحَجْر الصحي للبشرية المعاصرة درساً بليغاً في التواضع من خلال الشعور بالملل؟.

تجلّت قسوة هذه الجائحة في معاناة أولئك الذين نشؤوا وترعرعوا في كنف الحياة المعاصرة المليئة بالمظاهر البرّاقة، حيث فقدان العلاقة الأصلية مع الذّات، ومن ثَمَّ غرابة حياة الوحدة والعزلة الناجمة عن تلاشي الكينونة في صخب الأشياء المعتادة. وحسب الفيلسوف المعاصر «روجير بول دروا - Roger-Pol Droit» يلزم الناس التفكير بجدّية- الآن- في الرابطة الإنسانية، لأنّها هي المُمْتَحَنة في مثل هذه الظروف أكثر من أيّ شيء آخر. فما لا يطاق، زيادة على الشعور بالوحدة، هو عدم مبالاة الناس بترك بعضهم البعض يواجهون مصيرهم في هذه العزلة التي فرضها (كوفيد - 19). في الهند تُذَكّرنا حكمة «ماهابهاراتا - Mahabharata» بمفارقتنا الإنسانية المروّعة، إذ في «كلّ يوم يحوم الموت من حولنا؛ بينما نتصرّف كما لو كنّا سنعيش خالدين». فهل يجبرنا هذا الوباء على إدراك محدودية حياتنا اليومية؟.

يكمن تفرّد الإنسان الأساسي في أنّه يَعِي محدودية حياته؛ لكن بمعرفته تلك، ظلّ يفكّر في أشياء أخرى تُنْسِيه هذه الحقيقة. إنّه يُفَكّر في اللحظي متناسياً مصيره المحتوم بوضع هذه الفكرة تحت السجادة. يذكّرنا الفيلسوف «مونطين Montaigne»، أنّه «يجب أن يكون لديك طعم الموت في الفم»، فلتقدير طعم الأشياء والحياة بشكل أفضل؛ لا ينبغي الانغماس في تفاصيلها أكثر من اللازم، بل باستيعاب مكامن ضعفنا وهشاشتنا من خلالها. نتيجة لذلك، لا يكفي الاهتمام بالجوانب الاستهلاكية والترفيه المبالغ فيه، وإنّما بتقدير الحياة قدرها الحقيقي؛ المتمثِّل فلسفياً في وضع أنفسنا في الحاضر الحيّ وتحمّل مسؤوليتنا فيه. الظاهر أنّ تقييم الناس لحياتهم فيه لَبس، وعدم فهم بعمقه التراجيدي، لذلك تراهم لا يُقَدّرون غير جوانب الراحة والفرح والمتعة فيها، كما لو أنّها وعد هناء وموضوع رغبات لا حدود لها. فلذلك، ترى البشر عند كلّ محنة وكارثة يتباكون ويحزنون ويشتكون طلباً لتيسير الأمور، وعودة هذه الحياة إلى سابق عهدها، أي إلى حياة النِّعَم والمسرّات.

خلافاً لهذه الوضعية البئيسة في مواجهة الأحداث الجِسام، يقدّم الموقف الفلسفي نمطاً مغايراً من التصرّف حيال المواقف الصعبة التي تجتازها الإنسانية في أوقات الشدّة. فمثلاً في حالة الشعور بالملل، في ظلّ هذه الجائحة، يمكن أن تكون التمارين الفلسفية نموذجاً لا لتجزئة الوقت في المنازل، وإنّما كي لا نخاف من التمزق الذي يفرضه الحبس والعزلة. ليس هناك داعٍ للخوف من الشعور بالملل لأنّه، كما يقول «بول فاليري - Paul Valéry»: «حياة عارية». فالكينونة عندما تنظر إلى نفسها تكون دائماً مُمِلة إلى حدّ ما. غير أنّه عندما نمرّ بزمن الملل، سرعان ما يبدو أنّ هناك الكثير من الأشياء التي يحملها. يجب ألا نخاف من الشعور بالملل، لأنّ في هذا الملل تُوجَد أشياء خصبة تتخمر، وستظهر في وقت تالٍ، عندما نحاول أن نجد فكرة جديدة في خضم هذا الملل.

بدوره يصوّر الفيلسوف المعاصر «نيكولاس جريمالدي - Nicolas Gri-

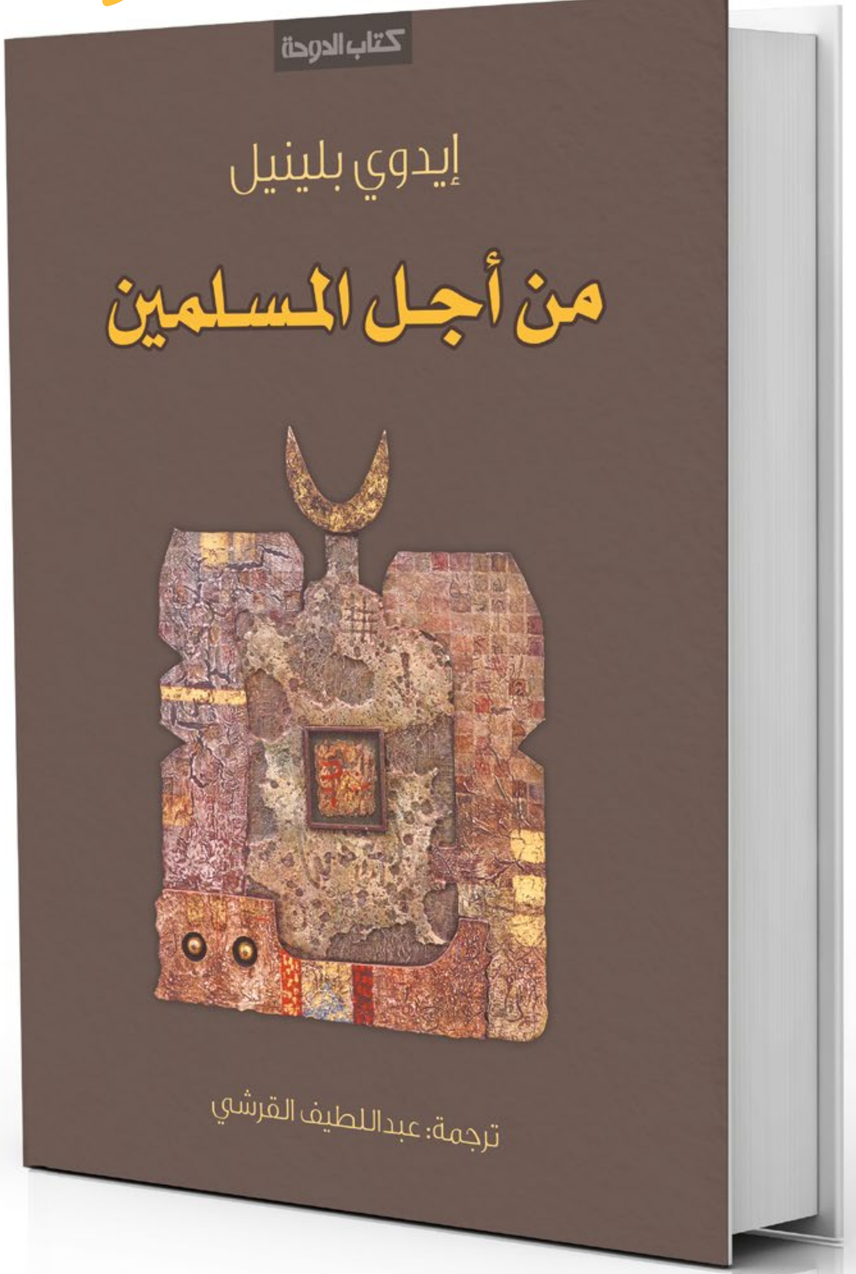


maldi» هذا الوضع بكونه يمثّل جانباً عفا عليه الزمن، حيث نسينا أن الأوبئة يمكن أن تكون عنيفة ومُعْدية، فتجعل الحياة هشّة للغاية. لكن عندما اتخذنا حالة المجتمع الراهن ببداهة يقينية، بدا لنا نظامه شبه طبيعي للتبادل، حيث لم يعد الناس يتصوّرون حالة البقاء في البيت لمدّة طويلة كهذه. لكن الآن، وفجأة في لحظة قصيرة، حوّلت جائحة (كوفيد - 19) هذا المجتمع إلى حالة إغلاق تام، فبدت الأمور الاعتيادية صعبة المنال. لقد نَسِي الناس- فعلاً- أنّ ما يجعل الترفيه ضرورياً، كما كان يقول الفيلسوف «بليز باسكال - Blaise Pascal»، هو أنّه يحوّلنا من الاضطرار إلى التفكير في حياتنا الخاصّة، حتى لا نضطر للتفكير في موتنا ونهايتنا. ولمّا مُنِع الناس من الخروج من البيت، حيث العودة إلى الذّات أمر يصعب تحمّله لمن لا يمارس التفكير ولا التأمُّل، شعر الناس بضيق الإقامة في مساكنهم، فأحسّوا بالملل من أنفسهم وبالتالي قلق الوجود.

حالة القلق هذه ليس سببها الملل، فقط، وإنّما عدم تمكّن البشر من تحمُّل وحدتهم في غرفهم المنزلية. هذه الحالة تقتضي، لمن يريد تجاوزها، الخروج عن طور الحياة المعتادة، والدخول في نمط تواجد آخر، فلسفي؛ أي حالة العزلة باعتبارها تجربة وجودية، وتمريناً تأمُّلياً. إنّ لحظة الأزمة هذه، وبالنظر إلى ما يَسِمُها من انسحاب وعزلة وتحصن، تجعلنا نعيش حقيقة ما وصفه «باسكال» بالوضعية الإنسانية الهشّة، فالملل من الغرف المنعزلة يفرضه ضعف تحمّل البشر لأنفسهم، وهم في وهن وذعر من أنفسهم. نحن نعيش من لحظة إلى لحظة، ومن تحفيز إلى تحفيز، كطريقة لإضفاء المعنى على الحياة، لكنّنا ننسى أن جوهر هذه الحياة هو هذه الدينامية والاستمرارية والجهد، وهي في ذلك لا تضمن السعادة لأحد، بل يبقى القلق ملازماً لها، حتى وإن تجاهله الإنسان بفعل الانغماس في الملذات والترفيه.

لكن، بمجرَّد ما يظهر المرض، فجأة، أو جائحة، يبدأ الجميع بالشعور بعدم الاستقرار وهشاشة الحياة، والملل حين ملازمة مكان الإقامة. يظهر في ظلّ هذا الحَجْر الصحي أنّ لا أحد يستفيد من هذه الحياة التي انتهت للتو. لكن الاكتشاف العظيم، الذي يظهره هذا الموقف، هو أننا بالفعل لا نعيش لأنفسنا، فقط، بل من أجل الآخرين، أيضاً، وهنا نكتشف أن حياتنا في البيت تساوي لا شيء تقريباً، ما دمنا لا نتمكّن من تحقيق هذا الأمر. هكذا، تساهم العزلة القسرية في زيادة الإحساس بالملل والضجر لأنّ «مصيبة كلّ الناس تأتي من شيء واحد، هو عدم معرفة كيفية البقاء في راحة داخل غرفة» كما قال «باسكال»، (Blaise Pascal، Pensées، B 139، 1670). مقابل ضياع التسلية وحرّيّة التصرّف المتاحين خارج المنزل، يمكن للتمارين الفلسفية التأمُّلية أن تعطي الناس بعض الوصفات الفكرية لتجاوز هذا الضجر والقلق الناجمين عن ملل البقاء بالمنازل لمدّة طويلة. فكيف ذلك؟.

تقدّم الفلسفة، باعتبارها ممارسة عقلانية تأمُّلية، تمارين تهدف إلى تعديل السلوك وتنوير الفكر نحو الأفضل، وبالتالي إيجاد نوع من التوازن في النفس والانسجام في العقل. إنّها نوع من العمل على الذّات الإنسانية لتأهيلها والاهتمام بها على حدّ قول «مشيل فوكو - Michel Foucault». ومن شأن التمارين الفلسفية التأمُّلية أن تُحدث تحوّلاً معنوياً في ذاتية الإنسان. إلّا أنّه ينبغي أن لا تُؤخذ عبارة تمارين روحية على أنّها طقوس دينية، وإنّما- فقط- استنهاض همّة العقل، كي يتولى مأمورية قيادة النفس والجسد نحو الأفعال والتصرفات المعتدلة والفاضلة بدلاً من الاستسلام للهواجس والمخاوف والغرائز. يمكن التغلّب على ملل الحَجْر الصحّي وقلق الخوف من عدوى هذه الجائحة- فقط- بجعل التمارين الفلسفية طريقة في العيش بمنازلنا، وذلك بممارسة التأمُّل والقراءة والاستبطان وغيره، كتجارب تجعل التفكير في الحياة اليومية تمريناً فلسفياً تأمُّلياً. ■ **الحسين أخدوش**


كتاب الدوحة
كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

ما من ساعات ولا أيام

لا أمتلك ساعةً في منزلي، ومن ثَمَّ يضطلع المساعد الذّكي «جوجل هوم» بمهمة الميقاتي في الغالب. لا تخرج وظيفة المساعد عادة عن مؤقتات الطهي، لكن مؤخّراً- ورغماً عنّي- أصبحتُ أتجوّل بين جنبات المنزل وأسأل «جوجل» بين الحين والآخر عن الوقت، أو الأسوأ، في أي الأيام نحن. وأحياناً، بعد أن أرى الوقت على هاتفي، أصبح كأنّي أنتظر رأيّاً آخر يُفسِّر لي كيف تبخّرت ساعات كاملة من النهار، أو كيف عاد يوم الخميس مرّة أخرى فجأة. إلى أن صادفت منذ وقت قريب رسم كاريكاتور في «النيويوركر» يلخّص تجربتي، وفيه نرى رجلاً مِمن لا يبارحون الأريكة يُلاحقه شبحه الخاص، هاتفاً: «أنا أنت في المستقبل! أو الماضي! إذْ فقدت الإحساس بالزمن».

كان الفيلسوف أرسطو يصف الزمن بأنّه «مقياس التغير»؛ فهو لا يتواجد من تلقاء نفسه كأنّه حاوية نحشوها كيفما اتفق، بل هو يعتمد على ما يتبدّل أو يتشكَّل مرّة أخرى أو يظل على حاله. الزّمن هو مراعاة ما قد مضى وما سيأتي، الفينة تلو الأخرى، البداية والنهاية. وفي العام 2020، صار فيروس كورونا هو نقطة ارتكاز التغيير، وألمّ بالزمن شيءُ ما. ذلك أنّ مسيرته إلى الأمام لا تُقاس بالأيام، بل بعدد الإصابات المؤكّدة بفيروس «كوفيد- 19» وبعدد الوفيات. لم تعد «ميلان» تسبق «نيويورك» بخمس ساعات، بل عِدّة أسابيع. استحدث الفيروس ساعته الخاصّة، وبات ما يفصل بين اليوم والأسبوع، وبين أيام العمل وعطلة نهاية الأسبوع، وبين الصباح والمساء، وبين الحاضر والماضي القريب، قليلاً في زمن الكورونا. تمتزج الأيام وتترنح الشهور، وفي حين يتفاوت تأثير الوباء بحسب الجغرافيا والعرق والطبقة الاجتماعية، تبدو هذه التشوهات في الزمن عامّة خلافاً للعادة. كتب «ديفيد فيسل» وهو باحث متخصّص في الاقتصاد على «تويتر»: «2020 سنة كبيسة فريدة؛ ففيها يتألف شهر فبراير/شباط من 29 يوماً، وشهر مارس/آذار من ثلاثمئة يوم، وشهر أبريل/نيسان من خمسة أعوام».

يميل الفلاسفة للتفكير في الزمن بلغة ما ورائيّة. ويفضِّل العلماء النفسانيون فهمه من خلال الدماغ؛ إذْ يعتقدون أنّه في داخل جماجمنا يقبع بندول إيقاع داخلي، بندول أصابه الخلل بالفترة الأخيرة. تقول «روث أوجدن»؛ عالمة النفس بجامعة «جون مورس ليفربول» بالمملكة المتحدة، أنّ: «الزّمن يتبدّى كأنّه يتمدّد وينحسر». تُركِّز «أوجدن» في عملها على سيكولوجيا إدراك الزّمن، حيثُ تقدّم للمفحوصين في مُختبرها صوراً مُختلفة وتطلب منهم تقدير عدد الثواني التي مرّت عليهم: «يدّعون في حال تعرضهم لمنبه يُثير الذّعر- كصورة جسد مشوه، أو صورة شخص تعرّض لصدمة كهربائية- أنّ الثواني التي مرّت عليهم أطول من تلك التي مرّت أثناء رؤية مشهد مُحايد، كصورة هرة صغيرة مثلاً».

حوّلت «أوجدن» انتباهها بالفترة الأخيرة إلى دراسة إدراك الزمن خلال تفشّي وباء ما. تُرى هل يشعر الناس أثناء الإغلاق الكامل بأن يومهم أطول أم أقصر؟ وماذا عن إحساسهم بالأسابيع؟ وأطلق مُختبرها دراسة مسحية مستمرة حول العلاقة بين تلك التجارب الخاصّة بالزمن القائمة على الإبلاغ الذّاتي، وبين أشياء مثل المزاج والنشاط البدني ومستويات التواصل الاجتماعي والقلق والاكتئاب. ولحد الآن، انضم ما يزيد على ثمانمئة شخص لتلك الدراسة. تقول «أوجدن»: «ألقيت نظرة مختلسة على البيانات، وما أراه بالفعل هو أنّ إدراك الناس للزمن يختلف من فرد لآخر. فنصفهم يقول أنّ الزمن يمرّ بسرعة، والنصف الآخر يقول أنّه يمرّ ببطء».

ظلّت مرونة الزمن تُحير الفلاسفة لآلاف السنين، كما ألهمت كُتّاباً طوال قرون. وفي الآونة الأخيرة، استرعت انتباه علماء النفس مثل «أوجدن» التي أعدّت تجارب لفهم حالات إدراك الزمن؛ بمعنى ما إذا كان هذا الإدراك يختلف عند الإحساس بارتفاع درجة الحرارة عنه عند الإحساس بالبرد، عند الإحساس بالتوتر أو هدوء البال، عند مراقبة الساعة أو التركيز في شيء آخر. يُمكن للزمن أن يختفي حين ننغمس في عمل ممتع، وتُشير دراسات أخرى إلى أنّ الخوف والقلق يشكّلان إحساسنا بالزمن بنفس القوة. يقول «كيفين لابار»؛ وهو مُتخصّص في علم الأعصاب المعرفي بمعهد «ديوك» لعلوم الدماغ: «يُصاب إدراكنا للزمن بالتشوه حين نتعرّض لتهديد ما».

وكذلك الأمر في حالة الضجر الشديد؛ إذْ يُصبح إحساسنا بالزمن بطيئاً لدرجة لا تُطاق حين لا يتغيّر شيء. وقد وجدت دراسة فرضت على 110 من الطلاب الجامعيين رسم دوائر حول الأرقام الموجودة في عدد من الصفحات، أنّ الذين أفصحوا عن إحساسهم بالملل بالغوا في تقديرهم للوقت الذي أمضوه في المهمة بشكلٍ فادح.

هذه الدراسات تقيس إدراك الزمن بالثواني أو الساعات، في حين يتسع نطاق الوباء لمدى أكبر يمتد لأسابيع وشهور على الأقلّ. ففي الولايات المتحدة، لزم سكّان بعض الولايات منازلهم طوال شهرين تقريباً، وهي فترة قد تتبدى وكأنّها لن تنتهي أبداً، أو مرّت كلمح بالبصر. يقول «لابار» أنّ فهمنا للزمن مُخادع ومُراوغ، لاسيما لو كنا لا نَبرح المنزل يوماً تلو الآخر، ويُتابع: «يميل الدماغ إلى الشيء المُبتكر، ويُفرز هرمون الدوبامين في كلّ مرّة يجري فيها حدث جديد، والدوبامين يُساعد في تعيين بدء توقيت هذه الأحداث». في هذا النموذج، يقوم الدماغ بتعيين وقت هذه التجارب الجديدة ويُخفيها بعيداً باعتبارها ذكريات، ثمّ يُعيد سردها من جديد في وقت لاحق كي يقوم بتقدير ما مرّ من وقت. وهكذا، إذْ لم يكن ثمّة شيء جديد، فلا دوبامين- ومن ثَمَّ: «لا تعبأ النظم الإدراكية



بتشفير ما يمر عليها» كما يقول «لابار».
تُطلق «كلوديا هاموند»؛ وهي صحافية ومؤلّفة كتاب «زمن مشوّه: فكّ طلاسم إدراك الزمن»، على هذه الظاهرة وصف «مفارقة الإجازة»، وتقول: «يقول الناس عندما ينطلقون لقضاء أسبوع إجازة أنّه يمضي سريعاً. وهكذا يتوقف المرء مِنّا بغتة ويفكّر حين يصل إلى منتصف الأسبوع، «لا أصدِّق أنّ نصف الإجازة قد مضى». لكن حين نعود إلى العمل نشعر وكأنّنا ابتعدنا عن العمل دهراً». ذلك أنّ هذه العطلات تمتلئ في الغالب بتجارب جديدة، كما أنّها فترة راحة من الروتين المُعتاد. وحتّى العطلات التي نمكث خلالها بالمنزل قد تشمل زيارة متحف محلي ما لم تسنح لنا الفرصة من قبل قطّ لزيارته. مثل هذه المغامرات توفر مستودعاً كاملاً من الذكريات الجديدة التي يُمكن العودة إليها - أكثر ممّا نحظى به خلال أسبوع عادي.
نفس المنطق يسري على «مفارقة الحجر الصحّي». فالأيام التي نمضيها خلف أبواب المنزل قد تبدو طويلة، لكنّ لأنّها لا تضيف إلّا القليل جدّاً من الذكريات، فهي تجعل الشهور التي تشهد روتيناً مكروراً تتبدى شديدة القصر. ربّما يشعر الذين يتصدون للأزمة بأنفسهم أنّ أيامهم تمرّ بسرعة فائقة، وفي الوقت نفسه، يشعرون أنّ كلّ شهر يمر عليهم أطول من الشهر الذي سبقه؛ لأنّ الذكريات تتراكم فوق بعضها البعض. ومن ثَمَّ يبدو الزمن مرناً حين ينفك ارتباطه بالإيقاع المعتاد للحياة اليومية، فيتمدد إلى ما لا نهاية ثم ينكمش دون سابق إنذار.
تروي «هاموند» في كتابها «زمن مشوّه»، قصّة الصحافي البريطاني بهيئة الإذاعة البريطانية «ألان جونستون»، الذي أسرته المقاومة الفلسطينية لمدة أربعة أشهر. إذْ كان يستطيع أن يُحصي الأذان للصلوات الخمس يوميّاً، لكنه فقد القدرة على حساب الفترة التي أمضاها في الأسر. عن ذلك يحكي «جونستون»: «يُصبح الزمن فجأة كأنّه كائن حي، ويُضطر المرء لتحمّل وزنه الثقيل. ويغدو بلا نهاية، حيثُ تجهل موعد إطلاق سراحك، إن كان سيُطلق سراحك بالأساس».
ملازمة المنازل ليست سجناً- لا من قريب ولا من بعيد- رغم مزاعم بعض المحتجين. لكن لا يزال لكلمات «جونستون» بعض الصدى. إذْ تقترن بهذا الوباء حالة من عدم اليقين؛ بدءاً من سلوك الفيروس أثناء الصيف إلى موعد التوصل إلى لقاح، ونحن عالقون في قلب هذه الشكوك، أو ربّما لا نزال في البداية، أو لعل النهاية تقترب. ما من أحد يعلم متى سينتهي، أو كيف سيتراءى العالم على الجانب الآخر. إنّ إحساسنا بالزمن لا يختلف لأنّنا نشعر بالخوف أو الضجر، ومُحاصرون داخل المنازل أو أرهقنا العمل. بل تغيّر لأنّنا لم نعرف بعد الوحدة التي نقيسه به؛ إذْ ما من مقياس في زمنٍ الكورونا.
لقد أصبح الزمن بديلاً عن كلّ ما فقدنا السيطرة عليه. فهو السرعة الفائقة التي تتبدّل بها الأشياء، والعبء الذي نتحمّله عندما نبقى على حالنا. لشدّ ما نخاف أن يستمر هذا إلى الأبد، ولشدّ ما نخاف أن ينتهي قريباً جِدّاً. ■ **آرييل باردس □ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر**

المصدر: مجلة Wired، بتاريخ 8 مايو 2020.

كتلة من ظلام تعاند الحياة

يثير هذا المرض الذي يجبر الناس على ملازمة بيوتهم، سؤالاً فردياً وجماعياً واجتماعياً عنوانه: الملل سؤال قديم يمزّق الزمن، وقد يمزّق الإنسان الملول، ويرسل بشظايا قاتلة إلى اتجاهات متعدِّدة. ونقيض الزمن الممزّق زمن مرتّب، يشرف عليه عقل فاعل، يحسن استعمال الوقت، ويستولد منه نتائج بصيرة.

يقود الإنسان العاقل حياته بوسائل عاقلة تقيه الأذى، ويتصرَّف العقل اللامسؤول بطرائق مغايرة تلحق به ما لا يريد. ويغدو استعمال العقل سؤالاً ضرورياً في أوقات الأزمات حال ما نعيشه اليوم، ويأخذ اسم: (كورونا).

تعطي حكاية «حي بن يقظان» للأندلسي ابن طفيل، التي تُعتبر من بدايات القصّ العربي، درساً في الاستعمال الحكيم للعقل والزمن معاً. فقد وجد بطل الحكاية ذاته في جزيرة منعزلة، لا بشر فيها، ولا لغة إنسانية إلّا من عالم محدود معمور بالنبات والحيوان. ما جعل من تسرية الوقت سؤالاً باهظاً، يرتدّ على الإنسان المهجور ويمزّقه، أو يتوجه إلى الطبيعة ويسائل أسرارها، ويدرك، تالياً، عظمة الخالق وجمال المخلوق. برهن «حي بن يقظان» الذي تأمل الطبيعة، وأدرك معنى الخالق بلا كتاب، عن نتائج ثلاث، تقول الأولى: يساوي الإنسان جملة الوقائع النافعة التي أنجزها، الموّحدة بين العقل والزمن ومعرفة متوالدة لا سبيل إلى استكمالها. ولكن قد نسأل: ماذا لو استسلم بطل الحكاية إلى الفراغ، أي الملل الممضْ؟ ينوس الجواب بين طرفين: تدمير الذات، إذ في الوحدة ما يفضي إلى الجنون، أو تدمير الطبيعة المحيطة به، ذلك أن الإنسان المستقيل من الفعل العاقل، ينجز أشياءً فاسدة.

وقد نذهب إلى سؤالنا مباشرة: ما الذي يمكن أن يفعله إنسان فقير المبادرات ألزمه مرض الكورونا بالبقاء في بيته مع آخرين؟ ينطوي الفقر في المبادرة على الاحتفاء بالغريزة، التي لا تستثير العقل ولا تتعامل معه، ذاهبة مباشرة إلى جملة من الأفعال العمياء مرجعها الأول: العنف الذي يلحق الأذى بالآخرين، فإنْ وسّع مجاله غدا عنفاً أسرياً، يقوض أسس الحوار والتكامل الاجتماعييْن. وبداهة فإن العنف الغريزي الذي يطرد الحوار، يفكك الجهود العاقلة التي يحتاجها الناس المحاصرون في زمن يثير الخوف والقلق. ففي زمن الأزمات يلجأ المأزومون إلى الخبرات المتراكمة، التي تتضمَّن الحوار والمسؤولية والتسامح والغفران، وكلّ ما يستعيض عن زمن ضيّق بآخر أكثر دفئاً واتساعاً. وبقدر ما أتاحت الإشارة إلى «حي بن يقظان» التمييز بين العقل الفاعل الذي يطرد الفراغ والعقل المستقيل المسكون بالسأم؛ فإن في العودة إلى اليوناني القديم «أفلاطون» ما يفصل بين أجزاء الروح غير العقلانية التي تُسلّم قيادة الحياة إلى غرائز مدمرة، وتلك المغايرة لها، المحتفية بحياة الإنسان والحفاظ عليها، وبذل الجهود الفردية والجماعية لحماية مجتمع يتهدّده الأذى. وهناك التمسك بالقوانين العقلانية، كما البحث العاقل المتناتج الذي يفصل بين الاستخفاف بالمرض، الذي هو امتهان لحياة الآخرين، ومواجهته بشكل إبداعي، فللإبداع مكان في الفنّ والأدب ومحاربة الأمراض، أيضاً.

تُحيل الملاحظات السابقة إلى فضيلة التضامن، النافية للملل والسأم، ومبدأ: «الواحد الأناني المكتفي بذاته»، ذلك أن الفردية الأخلاقية، في زمن الأزمات، ترى المجموع قبل الأفراد، والفعل قبل اللامبالاة والنجاة قبل الهلاك. فمن لا يرى إلّا ذاته يطلق النار، فعلياً أو مجازياً، على الآخرين، حال بطل «البير كامو» في رواية «الغريب»، الذي بدّده الملل في يوم قائظ، وأراد أن يبدّد الملل، ووجد الحل في إطلاق النار على إنسان عربي بريء، لا يعرفه ولم يلتقِ به.

يستدعي العالم الانفعالي للإنسان المبدأ الأكثر فاعلية في الحياة الإنسانية: التحكم بالذّات، ما يعني طرد الأهواء والمشاعر النافرة والمنفرة، التي تلبي رغبات لا يعترف بها المجموع. تحدث الفيلسوف



«سبينوزا»، وهو يهجو الطغيان، عن «التحصين العقلاني للإرادة»، التي تسيطر على الدوافع غير المشروعة، ومنها الملل، مؤكّداً أن «العقل أداة موائمة لصقل الأقوال والأفعال»، فطرد العقل هو طرد حياة الإنسان كما يجب أن تكون. كان أفلاطون في كتابه «الجمهورية» قد ذكر: «أن العواطف الكريمة تخضع إلى العقل، كما تخضع الكلاب إلى الرعاة». لن يكون الملل، والحال هذه، الذي يقلق الإنسان الملول ومن حوله، إلّا «كلباً ضالاً»، يُلحق الضرر «بالقطيع كلّه»، يبدّد الزمن في مواضيع فاسدة ومفسدة. ذلك أن «الروح العاقلة» تأخذ بزمن متصاعد، ينتقل من خير إلى آخر، بينما زمن الملل تكراري، يومه كأمسه، وغده لا معنى له، ما يرمي بالإنسان إلى حلقة مفرغة جامدة الشكل ميتة المضمون. إن زمن الشدة، إن أُحسن استثماره، يجلو العقل بأسئلة جديدة، ويرتقي بالروح، ويفتح لها أبواباً لتأمل السماء والأرض، بل إن في غرابة وباء «كورونا» ومكره ما يحض على مساءلة أوضاع الإنسان والوجود، و«مواساتها» بالعودة إلى عالم الثقافة والفنون، وتعاليم الأديان.

تحرّض العزلة القسرية التي يفرضها «كورونا» على فعلين، أولهما: أن يمتحن الإنسان ذاته، وأن يستنطق عالمه الداخلي، وأن يروّض ذاته، وأن يوسّع حدود احتماله، وأن يمرّ على أحوال الروح المختلفة: الخوف، القلق، التشاؤم، التفاؤل، العزيمة.... وعلى جميع الأحوال التي لا تقبل «بالملل»، ولا يقبل بها، إذ في الخوف سؤال، وفي القلق هاجس، وفي التشاؤم والتفاؤل حوار مع الإرادة، وفي العزيمة استنهاض للعقل والروح والخبرة معاً. بهذا المعنى، يمكن الحديث عن: ثقافة الأزمة، وثقافة مواجهة الأزمة.

أمّا الفعل الثاني فعنوانه: الصبر، لا بمعنى الاستسلام بل القدرة على تحمّل ظرف صعب قابلٍ للرحيل. نقرأ باللّغة العربيّة: «تجمّل بالصبر»، كما لو كان الصبر فعلاً جميلاً، ينقذ الصابر والصابرين، وهو ما لا يستطيع فعله إنسان ملول مسكون بالنقمة والتطلّب، لا يسأل الآخرين المعونة والصبر، إنما يقتل وقته بمسليّات مبتذلة.

أنتج السوق، كما هو الحال دائماً، بضاعة تعالج الملل، مثل: الأفلام الرديئة، والروايات الهابطة وما يشتق منها، تعيد إنتاج الملل بأكثر من شكل. فالملل لا علاج له، فهو أقرب إلى الموت، على خلاف «ثقافة الحياة» التي أدركت في الأزمنة جميعها، أن الإنسان يذهب إلى نجاته، ولا تأتي نجاته إليه، حتى لو كانت طرق النجاة صعبة وطويلة.

وسواء استقدم الملل ثقافة مبتذلة وعادات أكثر ابتذالاً، فإن معنى الإنسان يقوم في خياره، في التصرّف بكمْ الزمن المعطى له، أكان ذلك بحرية واسعة أو محدودة، ذلك أن القول بخيار حر أو منقوص الحرية؛ يتعيّن ببعد أكثر أهمّية عنوانه: المسؤولية، فخيار حر رشيد يفضي إلى مصلحة الفرد والمجموع، أما خيار بائس فيعود على الطرفين ببؤس جديد.

من المحقق أن زمن «كورونا» بدّل دلالة التصورات القائمة والموروثة، فقد تغيّر مصدر الخوف، وقواعد العلاج والوقاية، وتراجع اليقين القائل بأن الإنسان يعرف كلّ شيء، وأنه قادر على ترويض ما يؤرق حياته. بيد أن من المحقق -أيضاً- أن «الإيمان» عنصر لازم لقيادة الحياة وتحملها، على اعتبار أن الأمل هو الوجه الآخر للإيمان.

في زمن غير هذا، كانت مقولة الملل، وهي تُحيل إلى مفردة أدبية وفلسفية ونفسية، على خلاف اليوم، حيث تبدو جزءاً، لا يقبل به المجموع المتفائل الذي يواجه الخوف وينشد الأمل. ■ **فيصل درّاج**

من الحجْر إلى الضجر

لا أدري لماذا تحضرني واقعة سقوط جدار برلين، كلما أمعنت التفكير في جائحة كورونا، فهل من تناصٍ محتمل بين الواقعتين، ولو في مستوى السقوط المادي والرمزي؟ ألا تشكل الجائحة واقعة خراب وانهيار لجدران اليقين والارتياح المبالغ فيه؟ ألم تُفْض إلى إحداث هزات ورجات في منظومة القيم والمعتقدات والانتماءات؟ ذلكم ما أحدثه سقوط جدار برلين قبل ثَلاثة عقود، وذلك ما تفعله فينا الجائحة، الآن، في ظلّ شموخ اللايقين واللامعنى. فما الذي سقط فينا، وانهدم بسبب هذا الفيروس التاجي؟ وما الذي انهار في أعماقنا واستحال خراباً ويباباً، في زمنية الحجْر الصحي؟ وهل من إمكان لإعادة الترميم أو استئناف البناء في سياق الـ«ما بعد» والـ«عن بعد»؟

حتماً هناك تناصات للمعنى والمبنى بين جدار برلين الذي هدّته الإرادة السياسية، ومؤديات الحرب الباردة، وبين جدار اليقين الذي أهدتنا إياه العولمة السعيدة والحداثة المفرطة، والذي حطّمته جائحة كورونا، مؤكّدةً بأن النبوءات لم تصدق، وأن السقوط، والخراب، واللاجدوى كلّها باتت ممكنات للتفاوض مع واقع قاس ومؤلم، حيث الترقب أفقاً والضجر احتمالاً. طبعاً لا شيء أقسى من الضجر، لا شيء أكثر وخزاً وإيلاماً من الخضوع لسلطان العادة، حيث التكرارية متناً للحضور والامتداد، وتحت مسمى جديد/قديم اسمه «الحجْر الصحي»، حيث يكون على «إنسان الجائحة»، تدوير كلّ مفاهيم الحرّيّة والإرادة والفعل والألم والمعاناة.
في ظلّ هذه «الإقامة الجبرية» التي ترتهن إلى المنع والتضبيط والمراقبة والعقاب، يختبر الإنسان معنى الحرمان من كَثيرٍ من الحقوق والطقوس والممارسات، ويتوجب عليه، تحت طائلة الجبر والإكراه، ألا يغادر رقعة جغرافية محدودة، وألا يمارس فعاليات كثيرة، وأن يتخلص من أجندة اليومي الموزعة بين العمل والترفيه وباقي الطقوس الحياتية، ما يقوده في النهاية، إلى الانحشار في زاوية ضيقة، تتكرَّر فيها الوقائع والأفعال، بنمطية وروتينية مثيرة للسأم. ذلك أن أصعب ما نعيشه اليوم، في ظلّ الجائحة، هو الخوف من فقدان شغف الحياة، والانتهاء إلى سجل «اللاَّأين» و«اللاَّمتى»، وفي جحيم مأزق «اللاَّمخرج» من ورطتنا الجماعية الكبرى.
عندما ننسجن في الرف الأرضي للفجيعة، ننتظر خلاصاً أو مهدياً، نحاور أشياءنا المكرورة، ونقترف الوقائع ذاتها، وبنفس تفاصيل الأداء والترتيب، ما نفعله اليوم، نفعله غداً، وتحت السقف ذاته المُحاصر والمُهدّد بالوباء القاتل، حينها نتجرع مرارة الضجر، نُحِسُّهُ جرحاً ينكأ الجرح، في تأشير دال على انتصار العنصر الخامس، أي العدم والفراغ. ذلك أن مفكِّري الإغريق الأوائل كانوا يعتقدون أن أصل العالم موزَّع بين التراب والماء والهواء والنار، وهناك من أضاف العدم كعنصر خامس، نتلظى به آنا، في مواجهة الوباء السائل. فكيف للإنسان أن ينتصر على الفراغ؟ أنّى له أن يتحرَّر من سطوة العدم؟ هناك حيث لا شيء يوحي بالامتلاء، هناك حيث الزمن ينسال بطيئاً، ويندلق مؤلماً نحو اللانهائي، ففي عز الفراغ تصير الدقيقة بألف جرح وجرح، تغدو الحقيقة وهماً، والوهم دمعاً، ينساب مالحاً من القلب قبل العين.
الفراغ قاس ومبعثر، والضجر الذي يتحدّر منه، أكثر قسوة وإرباكاً، إنه يعيدنا إلى الحيرة الكبرى، حيث اللايقين أفقاً، واللاجدوى موئلاً. ولهذا لم يكن الضجر لينسحب من نقاشات الفلاسفة والأدباء، فقد شكّل على الدوام «مسلكاً» للتفكير والتخييل، باعتباره حالة وجودية مُولّدة للقلق والتوتر. فقد اعتبره «هيدغر» على أنه الضباب الصامت، الذي يغتال الرؤية، ويفتح كلّ الاحتمالات، مثلما وصفه «كيركغارد» بأنه جذر كلّ الشرور، وأنه منتهى اللا طمأنينة برأي الشاعر «بيسوا» الذي عمل على تكثيف دلالة الضجر في هكذا تعبير: «أحس بأني لست أكثر من ظل لشكل، لا أقدر على رؤيته، إنني أعيش في اللا شيء مثل الظلام البارد، حيث لا يوجد هنا إلّا حائط الضجر، الذي تعلوه كسور الغضب الكبيرة».
إن فقدان معنى الأشياء، انتماءً وإرادة وفاعلية، يُدخل الإنسان في دوامة المبتذل والعابر والروتيني، حيث الفراغ المطلق والتدوير المكرور، ولما يغيب الحافز، وترتبك مسارات التجديد والتغيير، تتعطّل دورة الحياة في بعدها الأنطولوجي المشبع بالفعل والتردّد والمغامرة والشغف، فلا تصير الحياة جديرة بالحياة، ما دامت الساعات القادمة مجرَّد نسخ مكرورة لزمن بطيء، عنوانه الانتظار والرعب والقلق. هنا بالضبط، وكما يقول «شوبنهاور»: «تتذبذب الحياة مثل رقاص ساعة، يميناً وشمالاً، من الألم إلى الضجر، باعتبارهما عنصرين مؤسّسين للحياة».
وفي هذا الصدد، أثبتت إحدى الدراسات الحديثة التي أنجزتها المندوبية السامية للتخطيط، بالمغرب، (هيئة حكومية للإحصاء) عن التداعيات النفسية والاجتماعية لجائحة كورونا، أن أزْيد من 40 بالمئة من الأسر التي شملتها الدراسة، عانت، وبسبب الجائحة، القلق والخوف، ورهاب الأماكن المغلقة، واضطرابات النوم، وفرط الحساسية، والتوتر العصبي، والملل. كما كشفت الدراسة ذاتها أن 70 بالمئة من المبحوثين أبدوا قلقاً، متراوحاً بين المتوسط والشديد، بشأن الخوف من الإصابة بالعدوى، وفقدان العمل، والوفاة بسبب الجائحة، وعدم القدرة على تموين الأسرة، والخوف على المستقبل الدراسي للأبناء، وعدم استثمار وقت الفراغ. وبين هذا وذاك، كان الملل والضجر، من سلطان التكرارية والاعتيادية، يلقيان بظلالهما على المعيش اليومي للمبحوثين، و«يُثْمر» مَزيداً من التوتر والعنف والألم.
لقد أنتجت الجائحة خطابات تتوزَّع بين «التديين» و«التسييس» و«الدولنة» و«التهوين والتهويل»، وفي الآن ذاته، أنتجت خطاباً آخر يمكن توصيفه بـ«الهندسة الأخلاقية للجائحة»، والذي يُعنى بـ«النصائح التدبيرية» للتعاطي مع الحجْر الصحي، ليس فقط في مستوى الاحترازات الصحّية، ولكن في مستوى التفاوض مع فائض الزمن الذي تراكم لدى الأفراد والجماعات بسبب العودة القسرية إلى المساكن، وكذا في مستوى الإرشاد النفسي والاستماع والتوجيه التربوي. وهو خطاب يستعير عُدَّته المصطلحية من علم النفس والتنمية الذاتية، لدفع الناس إلى تقدير الذات، والتفكير الإيجابي، وإدارة الوقت، وتدبير الآثار النفسية للجائحة بفائق الاقتدار والاتزان.



إلّا أن هذه الهندسة الأخلاقية لتداعيات الجائحة، لم تمنع من بروز فروق فردية في التعاطي مع تبعات الحجْر الصحي، ولم تُلْغِ الاتساع الكمّي والكيفي لمساحات الإحساس بالعجز والملل والضجر، وهو أمر طبيعي بالنظر إلى ما تُخَلّفه الصدمات من خلخلة للبناء النفسي. فالجوائح والأوبئة والحروب والثورات والانقلابات والزلازل والأعاصير هي صدمات مربكة لمسار الحياة الإنسانية، وإن اختلفت شروط بنائها الأولية، ما بين الصحي والسياسي والمجتمعي والطبيعي، فإنها تشترك جميعها، في إنتاج حالات من الهلع والخوف على الأحوال والمصائر، والتي تربي اليأس والملل اتصالاً بغياب الحلول المُرْضِية، وتراكم الخسائر الفادحة. يفيدنا علم النفس كثيراً في فهم العلاقة مع الصدمات، ففي البدء يلجأ المرء إلى الإنكار، وهو ما لاحظناه بقوة في الخطابات الأولى التي رافقت الإعلان عن ضحايا هذا الوباء، ما أنتج نظرية المؤامرة بصدد من أنتج الفيروس التاجي ومن يستفيد من شيوعه في ربوع العالم، وأنتج، في الآن ذاته، كثيراً من القراءات والتحليلات المُنكرة لكلّ ما حدث ويحدث. بعدها تأتي مرحلة التفاوض أو المساومة مع الصدمة/الجائحة، وهنا بالضبط ينتعش، خطاب التهوين أو التهويل، وذلك في شكل إبداع نُكت عن الجائحة، أو ترويج للشك والشائعات والأخبار الزائفة، وهي ذات المرحلة التي لم تتحرر من سجل الإنكار الأولي.

بعدئذ تأتي مرحلة الإقبال على الصدمة باستدماجها والإفراط في الانشغال بها، حديثاً ومساءلةً، وهنا سنلاحظ كيف لاحت أساسيات هذه العتبة في مستوى إنعاش الخطابات المشار إليها قبلاً، حيث نلحظ «سعاراً» و«إسهالاً» في الحديث عن الصدمة، في تأكيد لتجاوز عتبات الدهشة والإنكار والمساومة. ليصل المرء في النهاية إلى مرحلة التقبل والالتزام، حيث تصير الواقعة قضيته الوجودية، التي يتفاوض معها ويتقبلها، ويلتزم ببروتوكولات التعايش معها، وهو ما نلاحظه في شأن تقعيد «العادات الصحية الاحترازية» الجديدة، من قبيل وضع الكمامات، واستعمال المطهر، واحترام مسافة التباعد الاجتماعي.

طبعاً لا يمكن القول بأن كلّ الصدمات التي يختبرها الإنسان، تفترض هذا المسار الانتقالي، من الإنكار إلى التقبُّل، فقد تكون هناك انتكاسات وتراجعات وصدمات أخرى غير متوقَّعة، تعيد كلّ شيء إلى ما قبل الصفر، فقد ينتصر العنصر الخامس في كلّ العتبات، وقد يغدو سيد الموقف، برفقة الضجر، والذي يعتبره «إميل سيوران» بأنه العثور على الذات، لكن بإدراك بطلانها وانتفاء صلاحيتها. يحدث ذلك، تحديداً، عندما تطول الصدمة، وتصير واقعاً يرفض الارتفاع، عندما تصير «خبزاً يومياً» يصبح ويمسي عليه الفرد، ولا حقّ له في تغيير نمط العيش ولا رقعة المعيش. إن الضجر، والحالة هذه، هو انحسار للمعنى وانتهاء من إدراك الفارق، إنه انتفاء للإرادة وغرق مباشر في التشابه الفج، فلا اختلاف بين السابق واللاحق، ولا إحساس بالأثر أو الإثارة، ولا انشغال بالأمل أو الفضول، فقط، هي الرتابة التي تحرك بندول الزمن الضائع، بلا ماهية ولا شغف. أليس الموت المقنع بالحياة، ما يحيل عليه كلّ هذا الضجر؟ لنعترف بأن ثمّة جوائح اقتصادية ونفسية واجتماعية تترتب عن جائحة كورونا، فأي لقاح كفيل بمداواة جائحة الضجر، التي تجتاح العالم في صمت، وخلف الأبواب الموصدة، وتُخلّف وراءها عنفاً وقلقاً ويأساً معتقاً؟ وأي ترياق نحتاجه، آنا، لصناعة الحياة ومقاومة اللامعنى؟.

آل الهندسة الأخلاقية للجائحة، يقترحون التداوي بالحرف والسؤال لرتق الرقع وتلافي السقوط، وهناك من يقترح الهجرة إلى السماء ضداً على السأم، فيما آل «التسييس»، يريدونها لحظة للمصالحة مع «السياسي» والوقوع في غرام «التكنوقراط»، فيما الدولة موزَّعة بين دواء «الدولة الحارسة» وترياق «الدولة الرعاية»، في حين ينتصر آل «التهوين والتهويل» والذين يُحتمل أن يكونوا- أيضاً- من أصحاب الخطابات الفائتة، ينتصرون للرعب المعمم أو الوهم المعمم، عبر وسائط الميديا التي تَفَاقَمَ «النزوح الإلكتروني» نحو منتجاتها ومجالاتها التداولية الافتراضية والواقعية، وبين هذا وذاك، يبقى الضجر والتنميط والملل واقعاً يبحث لنفسه عن لقاح آمن، في انتصار، نتمناه مؤقتاً، للعنصر الخامس.

لا بأس أن نكتب ختاماً مع الفيلسوف «سلافوي جيجك»، مديحاً للملل، عَلَّهُ يعيدنا إلى سجل الأمل، فالملل عنده هو مطلع كلّ فعل أصيل، وأنه ما يفسح المجال لانشغالات جديدة، إذ بغياب الملل يغيب الإبداع، وإن لم تشعر بالملل، يقول «سلافوي»: «فإنك مستمتع، وبغباء، بوضعك الراهن». فالملل سؤال يقظ، يدعوك إلى رفض الكسل وبحث آفاق أخرى لكتابة الحيوات.. ■ **عبد الرحيم العطري**





























www.dohamagazine.qa

عبد الوهاب عيساوي:

أنتمي إلى جيل لا يهتم بالتاريخ كثيراً

عبد الوهاب عيساوي، روائي جزائري (مواليد 1985)، مهندس دولة الكتروميكانيك، يعمل بمهنة مهندس صيانة. فازت روايته الأولى «سينما جاكوب» بالجائزة الأولى للرواية في مسابقة رئيس الجمهورية، العام 2012. وفي العام 2015، حصل على جائزة آسيا جبار للرواية التي تعتبر أكبر جائزة للرواية في الجزائر، عن رواية «سييرا دي مويرتي». وفي العام 2016، شارك في «ندوة» الجائزة العالمية للرواية العربية (ورشة إبداع للكُتّاب الشباب الموهوبين). فازت روايته «الدوائر والأبواب» بجائزة سعاد الصباح للرواية (2017). كما فاز بجائزة «كتارا» للرواية غير المنشورة، العام 2017، عن عمله «سفر أعمال المنسيين». وفي 14 أبريل 2020، فاز بالجائزة العالمية للرواية العربية في طبعتها الثالثة عشرة، عن روايته «الديوان الإسبرطي» الصادرة عام 2018، عن «دار ميم» بالجزائر، قبل أن تصدر في عدة طبعات عربية، ليكون أوّل جزائري يفوز بالجائزة. في هذا الحوار، يتحدث عيساوي، إلى مجلة «الدوحة»، عن روايته المتوجة بالبوكر، وعن النقاط التي أثارتها، وعن تجربته في كتابة الرواية التاريخية، وأسباب اهتمامه بالتاريخ واستحضاره وتوظيفه سردياً، مؤكداً، في هذا السياق، أنّ راهنَ الإنسان العربي يُجبرنا على العودة إلى التاريخ من أجل إعادة قراءته، وأنّ الرواية تجيدُ وبشكلٍ كبير، هذه القراءة.



أوّل كاتب جزائري يفوز بالجائزة العالمية للرواية العربية، «بوكر» دورة 2020، عن روايتك «الديوان الإسبرطي»، كما فزت -سابقاً- بجوائز أدبية مُهمة، سواء على المستوى المحلي أو العربي. لكن جائزة البوكر جاءت لتتوّج تجربتك. كيف اِستقبلت هذا التتويج؟ وكيف تنظر إلى الجوائز؟، وما الّذي تُضيفه هذه الأخيرة إلى مسار الكاتب؟

- كما هي التتويجات، دائماً. بكثير من الفرح، هذه المرّة، اِستقبلتُ تتويجي الأفضل بجائزة «بوكر»؛ لقيمتها الأدبية، ولكونها إضافة مختلفة تَمنح الروائي قدراً مُهماً من الاِنبثاق والتألق، وتُثمِّن المشروع الروائي للكاتب، بعد سنوات من المُمارسة والاِشتغال والبحث.. الأكثر من ذلك، هي تُقدّمك للقارئ العربي والقارئ العالمي على أحسن صورة، من خلال التوظيف الإعلامي المُمنهج، والمُتابعة المُستمرّة التي لا تنتهي بِانتهاء حفل التتويج لأنّها تفتح باباً فعلياً لقراءة النّص بلغات مُختلفة، من خلال الترجمة الاِحترافية للعمل الفائز مستهدفةً قارئاً مُختلف الثقافة والرؤية، ومُجسِّدة صورةً مُثلى عن محمولاتنا الثقافيّة لدى الآخر، بكلّ تمثلاته.

الرواية ركزت على الحيز الزمني المُمتد من 1815 إلى غاية 1833، مُتكئةً على وجهات نظر لخمس شخصيات روائية مختلفة ومتعدّدة في اِنتماءاتها وأفكارها، وفي مواقفها وقراءاتها وقناعاتها. هل يمكن القول إنّ هذا الحيز الزمني تناول حقبة إشكالية، غفلَ عنها السرد أو المتن الروائي الجزائري، ولهذا واجهتْ الرواية بعض الاِنتقاد؟

- لم تحظَ الفترة الأخيرة من حُكم العثمانيين، في الجزائر، وبدايات الاِستعمار الفرنسي، بقراءات روائية عربية (على

الاِلتقاط، وهذا التوظيف المُدين، والمُسائِل؟

- تُروى رواية «الديوان الإسبرطي» على لسان خمس شخصيات: شخصيتان فرنسيتان، وثلاث شخصيات جزائرية، من بينهم اِمرأة مغلوب على أمرها، عبّرت عن شهادتها اِنطلاقاً من ثقافتها الشعبية البسيطة، بينما عبرّ (ابن ميار) عن رؤيته التي تتبنى وجهة النظر العثمانية، بوصفه رجلاً من الأعيان مُقرباً من البلاط، بالإضافة إلى الشخصية الثالثة لشاب من الوسط الشعبي، يرفض أن يحكمه حاكم غير جزائري، سواء أكان عثمانياً أم كان فرنسياً. كلّ شخصية، في الرواية، عبّرت عن وجهة نظرها باِقتناع، إذ يجد القارئ نفسه مُقتنعاً بوجهة نظره الشخصية، فيتعاطف معه، ويتبنى رأيه إلى غاية اِنتقاله إلى الشخصية التي تليها. هذه الطريقة في البناء، الّذي يَقترب أكثر من المحاورات، تُعطي الفن مصداقية (وجهة نظري، على الأقل) في طرح كلّ الأفكار، سواء التي نتفق لها أو نختلف؛ هناك، دائماً، تقاطب مبنيّ على: مع أو ضد، أو -ربّما- القول تضادات أو توافقات مفاهيمية بين الشخصيات. كُتبَ النصّ قصداً، بهذه البنية الكورالية أو البوليفونية، ليحتمل الحدث أكثر من رواية، ويُنظر إليه من زوايا مُتعددة، فالحقيقة ليست واحدة، ومفهوم الشيء يختلف من المنظور الّذي يُرى منه؛ ومن هنا يكون الروائي، في هذا البناء، مثل «مايسترو» يُنسق بين أصوات الكورال، دون السماح بالنشاز، أو أن يتجاوز أي صوت حجمه الّذي يخلق الاِنسجام الكلي للنصّ. الكثير من القُراء لديهم لَبْس بين الروائي والشخصية الروائية، ويقرأون الرواية مثل الكِتاب التاريخي، فيضعون الكل في كفة واحدة، بالإضافة إلى سيطرة الكثير من الأيديولوجيات، كلٌّ يحاول أن يُؤدلج الرواية، مُؤوّلاً إياها حسب وجهة نظره، رغم أنّ الرواية اِنفتحت على جميع وجهات النظر، ولم تُغفل أي جهة؛ هي رواية تستوعب الكل مثل الحياة، ولم تغلّب جهة على أخرى، حتى وجهات النظر الغربية، كانت متقاطبة، بين شخصيتين لا تكادان تتفقان حول نقطة واحدة، في علاقتهما بموضوع الرواية. أظن أنّ التضييق السياسي أسهم، أيضاً، في جعل الكثير من الشعوب تعتقد (لا شعورياً) بالرؤية الواحدة، وأصبح الاِختلاف مثار شك، أو حالة سوء فهم دائم.

هل بناء شخصيات مُتخيلة، في عمل روائي، أسهل من توظيف شخصيات حقيقية، خاصةً أنّ توظيف شخصيات حقيقية، في أعمال روائية، كثيراً ما يُقابَل ببعض الجدل؟

- قبل أن تُبنى الشخصية الروائية، يُفصل في المفهوم الّذي تحمله، ورأيها في الأحداث التي ستروبها في الرواية؛ من هنا، اِنطلاقاً من هذا المفهوم، يبدأ الروائي في بناء هذه الشخصية، باحثاً عن أخرى حقيقية تُوازيها، أو تتبنى موقفها، ومن عديد الشخصيات الحقيقية تتشكل الشخصية التخييلية. بالتأكيد، ستبقى هناك فراغات، يملؤها الروائي بِمَا يُناسب رؤيتها، اِنطلاقاً من أبحاثه أو توثيقه حول طبيعة المرحلة التي يكتب عنها، والناس الذين عايشوها، والظروف الاِجتماعية، والسياسية لتلك المرحلة. أمّا الكتابة عن شخصية حقيقية، فهذا أمرٌ مُختلف، إذ يكون الروائي أقل حريّةً، وستواجهه الكثير من الحدود التي يصعب عليه تجاوزها، مثلما لم تسلم رواية كُتبت عن شخصية حقيقية،



عبد الوهاب عيساوي ▲

الأقلّ، فيما أعرفه)؛ من هنا، تُعتبر الفترة أرضية خصبة يتكئ عليها أي روائي من أجل قراءتها قراءةً روائية تخييلية، مُستعيناً بالتاريخ، لكنّه لا يقوله، ولا يقدم حُكماً نهائياً وإلاّ فسيصير مُؤرخاً! بالتأكيد، سيكون هناك تباين في المواقف، عند تلقّي النّص، بين مؤيد ومعارض، غير أنّ الموضوعة التاريخية -بوصفها معاملاً فنّياً- تُتيح للسارد مُمارسة فِعل التخييل، والتأثيث، والمناورة، بعيداً عن التقيّد التاريخي الصارم.

إنّ طبيعة الموضوع حساسة، خصوصاً في المُتخيل العربي، لكنّ تسليط الضوء على هكذا أحداث، من منظور فنّي، يجعل العمل محطّ الأنظار، ومن الطبيعي أن يُثير كثيراً من الأسئلة، وكثيراً من «التجنّي»، أيضاً، لكنّه يبقى -في النهاية- عملاً فنّياً بعيداً عن «الأدلجة» والأحكام المُسبقة، فالرواية عملٌ حكائي يُحرض على فتح الأسئلة، وكشف «المسكوت عنه»، وتقديم وجهات النظر كلّها دون تحيُّز إلى جهة، فليست الرواية كِتاب تاريخ.

وجهات نظر مختلفة طرحتها شخصيات الرواية. بعضها تمّ التقاطها أكثر، ووظّفَتْ بشكل مُساءلة أو بشكل إدانة لكَ، بصفتك كاتباً. كيف تُفسر هذا

مـن النقـد.

في «الديوان الإسبرطي»، كما في رواياتك السابقة، تُعيد تحيين الأسئلة من خلال التاريخ. إلى أي حد يمكن للكاتب أن يُوَفَّق في هذا التحيين، وفي إسقاطه على الراهن؟

- الروايـة تُرهِّـن المفاهيـم لا الأحـداث، وفـي الأخيـر يبقـى التاريـخ مُتـكأً؛ وذلك للعلاقـة القائمـة بيـن الروايـة والتاريخ (كلاهما سـرد يقـدم معرفة)، غيـر أنّ الروايـة تختلـف عنـه فـي النظـرة المُتعـددة، فهـي لا تؤمـن بيقيـن واحـد، بينمـا يُكتـب التاريـخ وفـق وجهـة نظـر تـكاد تكـون أحاديـة، وتسـتفز الروايـة علـى القـراءة المتعـددة، لأنّهـا تؤمـن بالاختـلاف. نحـن نفتقـر إلـى الكثيـر مـن الحريـة السياسـية والفكريـة فـي الحيـاة، والروايـة تحـاول الاشـتغال علـى بـثّ هـذا المفهـوم فـي القـارئ، بوصفه حالـة قابلـة للتلقّي والتفاعـل، الأمـر كلـه منـوط بحريـة القـراءة والتفكيـر بعيـداً عـن الأدلجة.

اعتمدت الرواية على تجميع مصادر وأرشيف وخرائط ومذكرات الوجود العثماني في الجزائر، لكن عنصر التخييل حاسم في سرد حكاية. كيف كان الاتصال والانفصال بين ما هو توثيقي وما هو تخييلي، في أثناء الاشتغال على هذا العمل؟

- يسـتدعي بنـاء عالـم حكائـي مُقنـع الاسـتعانة بالوثائـق والخرائـط، فالمفاهيـم لا تتجـول، بحريـة، فـي النـصّ، بـل تحملهـا شـخصيات مُتخيلة، يجـب أن تكـون أكثـر إقناعـاً لـدى القـارئ، وكلمـا كانـت الشـخصية مُقنعـة فـي علاقتهـا بالزمـن الّـذي تعيشـه، وحيّـة فـي المـكان الّـذي تملـؤه، وحقيقيـة تجـاه الأحـداث التـي تشـهدها، يكـون خطابهـا مُبـرراً، ووجهـة نظرهـا معقولـة لـدى القارئ، ويبقـى الخيال للتوليف بينهـا وبين خطاباتها، وملء الفراغـات التـي لا يمكـن للتاريـخ الرسـمي أن يشـملها؛ أقصـد تلـك التفاصيـل الهامشـية، والاجتماعيـة، والنفسـية مـن حيـاة النـاس، أو مـا يمكـن تسـميته (التاريـخ الاجتماعـي للإنسـان).



هل يمكن إعادة الوهج للتاريخ، من خلال السرد؟

- يصـوغ الروائـي العالـم حسـب وجهـة نظـر شـخصياته، ولا يكتـب تاريخـه الرسـمي، بـل رؤيـة أخـرى موازيـة، وهـو إمـكانٌ قـد يتحقـق أو لا يتحقـق، هـي فكـرة أقـرب منهـا إلـى الفلسـفة، يمكـن قـراءة روايـة «الحرافيـش» لنجيـب محفـوظ كتاريـخ اجتماعـي لشـخصياته البسـيطة، وليـس كتاريـخ رسـمي. فـي الأخيـر، ذلـك ليـس بحثـاً عـن مجـد يبتغيـه الروائـي، بـل هـو محاولـة لإبـراز المُغيّـب مـن الحقائـق التاريخيـة، خصوصـاً الانتصـارات الوهميـة، والهزائـم المفبركـة.. لأنّ تاريخنـا العربـي، فـي كثيـر من محطاته، كَتبـه المستشـرقون، أو -بعبـارة أخـرى- المنتصـرون.. وقـد تكـون الروايـة تاريخـاً للمهزوميـن.

ما الّذي يدفع الجيل الجديد للاشتغال على التاريخ وتوظيفه، واستحضاره، واستثماره في الرواية؟

- ربّمـا، لأنّنـا لـم نفصـل، بعـدُ، فـي علاقتنـا بالتاريـخ، أو -بالأحـرى- لـم نُحـدد علاقتنـا بـه، واعتقدنـا أنّ كلّ أسـئلتنا الراهنـة هـي راهنـة بالفعـل، بالرغـم مـن أنّهـا قـد طُرحـت قبـل مئـات السـنين، ولـم تُحسـم، بعـدُ، الإجابـة عنهـا، يضطـر الروائـي، حينئـذٍ، إلـى العـودة إليهـا، فـي الزمـن الّـذي تولـدت فيهـا، يفلسـفها فـي فضائهـا الأوّل، محـاولاً إيجـاد قـراءات مختلفـة لمـا يحـدث اليـوم.

المُلاحظ، في تجاربك الروائية، أنّها تتكئ على التاريخ. لماذا هذا الاستنطاق، وهذا النبش من كاتب شاب ينتمي إلى جيل (الميديا)، بكلّ حمولاتها وطفراتها؟

- ربّمـا، أنتمـي إلـى جيـل لا يهتـم بالتاريـخ كثيـراً، ولكنـي -بصفتـي روائيـاً- أرى أنّ الأمـر يختلـف؛ لأنّ راهـنَ الإنسـان العربـي يُجبـرك علـى العـودة إلـى التاريـخ مـن أجـل إعـادة قراءتـه. أشـياء كثيـرة بقيـت علـى حالهـا، وأسـئلة راهنـة عميقـة تتعلـق بالكثيـر مـن الصراعـات الهوياتيـة، واللغويـة، والحضاريـة (خاصـة فـي الجزائـر) تطفـو كلّ يـوم، ويُعـاد تحيينهـا، ولكـن فـي شـكل جـدالات متواصلـة. الأمـر ليـس اختياراً، بـل هـو انسـياق معرفي/ سوسـيولوجي، وربّمـا وجدانـي، أيضـاً، فقـد علمتنـي الروايـة الحفـر فـي المُضمـر والمُغيّـب، مهمـا كانـت الموضوعـة؛ فمـا بالـك إذا تعلـق الأمـر بالتاريـخ؟ إنّ الفضـول «الروائـي» -إن صـحَّ التعبيـر- يدفعنـي، دائمـاً، إلـى البحـث عـن أجوبـة لكثيـر مـن الأسـئلة العالقـة، الأسـئلة التـي لا يمكـن مناقشـتها إلاّ فـي نـصّ روائـي منفتح علـى رؤى متعددة، ومُسـتوعب للكل، دون تحيّـز.

هل من مهام الروائي مُساءلة التاريخ واستنطاقه؟

- ليـس مـن مهام أحد مُسـاءلة التاريخ أو «محاكمتـه»، طبعاً. حتّى المؤرخ لـه مناهـج تحكمـه، ووثائـق لا ينبغـي لـه تجاوزهـا أو القفـز عليهـا، إلاّ أنّ الروايـة هـي التـي تتّسـم بهـا بالمرونـة كمـا الفنـون الأخـرى، بوصفهـا عمـلاً تخييليـاً يتمتّـع بهامـش أكبـر للحريـة، يمنحهـا مسـاحةً أوسـع للإيغـال فـي هكـذا نقـاط ظـلّ. فالروايـة التاريخيـة -بتعبيـر المغربـي عبـد اللطيـف محفـوظ- لا تحفـل كثيـراً بإبعـاد شُـبهة المـزج بيـن الواقعـي والتخييلـي، ولا تحفـل بالتـزام الأمانـة، لأنّ طبيعتهـا تفـرض المراوحـة بيـن الواقعـي والمُحتمـل..؛ مـن هنـا يمكننـي القـول إنّ النقـاط التـي أثارتهـا روايتـي «الديـوان الإسـبرطي» لا ينبغـي أن تخـرج عـن هـذا الإطـار الفنّـي، بعيـداً عـن الشـحن الإيديولوجـي، والإعلامـي، فالفـنّ معـادلٌ للحريـة، وليـس مـن شـأنه أن «يتأدلـج» أو «يتسـيّس» أو«يحاكِـم» التاريـخ إلاّ بِمَـا تقتضيـه العمليـة الفنّيـة، فحسـب.. والروائي في هذا «الزّخـم» يُمثل عنصر الحياد، بعيـداً عـن كلّ تأويـل. ■ **حوار: نـوّارة لحـرش**



الصورة:
shutterstock

نقَّاد يطلقون رصاصة الرحمة!

«قصيدة المنبر»

في الوقت الذي يبحث فيه شعراء القصيدة العربية عن مسارات أخرى تواكب رهانات التلقي الجديدة، نجد في المقابل، انبعاثــاً جديداً لظاهرة شعراء المنبر. لتقصي هذا الانتشار الملحوظ على وسائط الميديا، وتأثيره على قضايا الشعر العربي، أعدّ الصحفي السوري عماد الدين موسى هذا الاستطلاع المستفيض مع نقاد وشعراء من العالم العربي، تعكس وجهات نظرهم الجدل المستمر حول شكل القصيدة ومضمونها..



شربل داغر
(شاعر وناقد لبناني)

وظيفة القصيدة

قد يعتقد البعض أن العودة إلى الخطابية والمنبرية عودةٌ إلى التقليدية القديمة في الشعر، فيما ترقى، في حسابي، إلى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين. ترقى إلى ما كان يتشكل في الفضاء العمومي، من دَور، من وظيفة ممكنة للقصيدة: في الجريدة، في احتفال أحد النوادي أو إحدى الجمعيات، في التظاهرة، وفي غيرها... وهو ما ظهرَ في التشكلات الأولى للسياسات العربية، إذ أضحت نخبٌ عربية (وقبل قيام الأحزاب الوشيك) تعمل وتنشط في استيلاد مقومات السياسة والحكم ابتداءً من "الجمهور"؛ وهو ما طلبَه شعراء، بين حافظ إبراهيم وسعيد عقل ومحمد مهدي الجواهري وغيرهم، إذ أرادوا الفعل والتأثير والإسهام في بناء كيان للوطن في القصيدة.

أما القصيدة القديمة فقد انبنت وفق بناء إرسالي، تحاوري، مختلف، إذ قام على التوجه المحسوب إلى خليفة، أو إلى حبيبة، وعلى توليد المعاني، ابتداءً من هذه التخاطبية، ووفقها.

هذا يرسم أفقَين ممكنَين وقديمَين للقصيدة: أفق الحوارية البلاطية، وأفق الفعالية الجماهيرية. وهما، في ذلك، قد أعادا صلةً كانت أسبابُها قد انقطعت مع الشفوية، فهذه تفترض في الحوار وجود الطرف الثاني، المرسَل إليه، وأمامه. كما تفترض أكثر: أن يكون المعنى ومتعلقاته متعيناً سلفاً في ما يجري بين الشاعر والمتلقي.

فالشفوية تُسقط الكتاب والكتابية، من جهة، كما أنها تجعل القصيدة خادمة لغيرها، من جهة ثانية. وفي هذا، وفي غيره، ما يجعل القصيدة إرسالاً، لا بناءً، ويحولها إلى شعار، أو إعلان، يتم بهما إنزال القصيدة في الإيديولوجية والسياسة.

أما في شعر اليوم، فلا أعتقد أن المنبرية والخطابية تستعيدان دور الأمس القريب...

تَظهر قصائد وقصائد تنحو أو تستعيد تلك العلاقة السابقة، لكنها ليست، بأي حال، نموذجاً للقصيدة، اليوم، مثلما كانت عليه في سابق العقود.

فالمنبرية مثل الخطابية كلتاهما تتراجعان، حتى إننا لا نجد شعراء مكرسين أو مرموقين يتجهون صوب هذه الوجهة، في التأليف والإلقاء. يضاف إلى ذلك، أن الإيديولوجيات يتراجع وهجُها وفاعليتها العلنية، كما أن السياسات العربية مضطربة ومتعثرة، على الرغم من الحديث، المأمول، في الثورة.

فمن أين للقصيدة الحالية، -من ثمَّ- أن تستمد نسغها الخطابي والمنبري؟ وكيف للقصيدة الحالية أن تأمل في جمهورٍ، وهو لا يجد قاعاتِ استماعٍ له في الهشيم العنفي العربي الحالي؟.



عبد الفتاح بن حمودة
(شاعر تونسي)

انتهى عصر "القصيدة"

رغم التّطورات التي شهدها الشّعر العربيّ منذ الأربعينيات إلى اليوم، ظلّت "القصيدة" مسكونة بالخطابيّة والمنبريّة حتى مع الكثير من الشعراء الرّواد، وخاصة روّاد الحداثة الشعريّة الأولى؛ وذلك لأنها تحمل في جيناتها ارتباطاً وثيقاً بثقافة الأذن، وبالشفاهيّة والحماسة والخطابيّة، فلم تخرج

"القصيدة" عن عمود الشعر في جوهرها.
إن إرث الشّعر العربيّ القائم على الأغراض متواصل، حتى اليوم، من خلال رصد جوائز للعكاظيات، ولمدح الرسول الأكرم، ومن خلال بيوت الشعر العربي التي أسّسها صقر القاسمي ومهرجانات سعود البابطين، وغيرها من الملتقيات في الوطن العربيّ، ولم يخرج الشّعر العربي من الخطابة والحماسة (في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة الومضة) فلا يذهبنّ، في نظر البعض، إلى أن الخطابة مرتبطة بالقصيدة العمودية فقط، بل هي حاضرة في الكثير مما كُتب في الشّعر العربي منذ الأربعينيات إلى اليوم. وليس مردّ ذلك إلى الملتقيات والمهرجانات وبيوت الشعر والجوائز فقط وإنما الأمر مرتبط، أيضا، برؤية الشعراء إلى العالم والأشياء واللغة والإيقاع وإيقاع الذّات تحديداً كما ذهب إلى ذلك الشاعر والمترجم التونسيّ أشرف القرقني. وتظلّ اللّحظات المضيئة قليلة ونادرة وهي التي خرجت من فضاء "القصيدة" إلى فضاء "النّص الشّعريّ" ومن ثَمَّ بدأت لحظات التوهّج في مسارات الشّعر العربيّ والأمل الوحيد متعلّق، اليوم، على الحركات الشعريّة الجديدة وعلى الشّعراء الجدد في كلّ بلد عربيّ.
لقد آن للنصّ الشّعريّ أن يبدأ حركته، فقد انتهى عصر "القصيدة" حتى لو منحوها جميع دروع بيوت الشّعر وخصصوا عشرات الملتقيات والجوائز...


عبدالهادي سعدون
(مُترجم عراقي)

المنبرية صنعة

الشعر والشعرية تبقى سمة الفصل عبر النص والكتاب، ولا يمكن أن تنجر إلى مجالات أخرى لا تمت بصلة لها. لكن هذه (الخطابية والمنبرية الفجة) لا تثير الاستغراب، خاصة لدى من هم مثلي، ممن شاركوا في العديد من المهرجانات والملتقيات الشعرية في عالمنا العربي أو في دول أوروبية ولاتينية مختلفة، والتي تكتشف عبرها أن الاستعراضية والمنبرية والخطابية هي جوهر أغلب تلك الملتقيات الشعرية، بل أن قصب السبق -عادة- يحظى به ذلك المنبري الصارخ والزاعق والمستعرض دون انتباه لنصه ومحتوى قصيدته وشعريتها من لا شعريتها!.
أقول هذا، ولا فرق بين مهرجان بالعربية مباشرة أو بلغات أخرى تتوجب الترجمة، لأن الصنف ذاته من بين الشعراء العرب أو الأجانب من وجدَ فيها جوازاً للدخول، والحق يقال: إنني رأيته، ولمسته بنفسي ليس في شعريتنا العربية أو المشرقية التي لم تتخلّ عن المنبرية كثيراً، بل وكأنها صنعة وبداهة الشعرية الجديدة بلغات أخرى كالإسبانية أو الإنكليزية أو الفرنسية، ولو دققنا الشيء القليل بما نراه من تسجيلات فيديوهات، عبر الإنترنت، لرأينا العجب فيه لمن لم يتسنَّ له الخروج والمشاركة الخارجية.
ما أراه، وأحيله لرواج الظاهرة، أن الشعر لم يعد يتحمل جدران صفحات الكتاب، أي لم نعد نشير لقيمة الشاعر وقصيدته عبر القراءة الهادئة والواعية والمريحة، بل صار الجمهور ينتظر من الشاعر ان يكون مؤدياً وممثلاً وناقل صور مؤثراً، مثل مروّج لسلعة أو فكرة أو خطاب. الجمهور يتخيل ذلك ويطلبه أو يرغب به، ولكن الطامة الكبرى أن يلبي الشاعر ذلك لأنها سلعة العصر وتوقيتاته وقوانينه الجديدة، وعبرها يتمتع بتلك الشهرة المؤقتة.
ربما، هناك نوع من الشعر يتعدى ذلك، ولا يقبل إلا أن يكون منبرياً واستعراضياً، لكن الأدهى أن تجد شعراء يجرون قماشة شعرهم إلى استعراضية صراخية وتمثيلية ليست فيه، وكلها من أجل أن يقتنع بأن الجمهور ينتظر منه ذلك. وللأسف، وجدتها في مهرجانات عديدة، ومن أصوات شعرية كنت أحبها وأحب نصوصها، قبل أن أستمع لأصحابها الزاعقين المهللين، فاكتفيت بأن أبقى على قراءتي الشخصية (للمعيدي)، وهذا خير من أن أراه (في تلك الرؤية الزاعقة النافرة).
ربما، علينا مراجعة قيمة القصيدة وأسبابها المعاصرة. هناك أجيال تتربى على هذه القاعدة غير المنصفة للنص وغير الواقعية، ولكنها قاعدة متداولة ويروَّج لها كثيراً. تربية السمع، والمتعة الشعرية تتطلب جهداً خارقاً من القارئ المستمع، ومن الشاعر نفسه.


صلاح بوسريف
(ناقد مغربي)

البرامج الشعرية جزء من هذا النكوص

أرجو أن ندرك أن «القصيدة»؛ هذا المفهوم الذي لا علاقة له بما نكتبه اليوم، كانت هي الخلل الجوهري في الشعر المعاصر. فمن ادَّعَوْا أنهم جدَّدوا في «الشكل»، وحتَّى في «المضمون»، بقيت «القصيدة»، هي ما يحكم وعيهم، وثقافتهم، وفهمهم لمعنى الشعر، وكتابتهم له. فـ «القصيدة»، في أصل بنيتها، هي شفاهية إنشادية، في لغتها، في إيقاعاتها، وفي ما تنتقيه من عبارات ومفردات وتعابير، يغلب عليها النطق، ولفظ الكلام، والإلقاء، بعكس الكتابة التي كانت بين أكبر الثورات في الوجود البشري، لأنها لم تغير عقل وفكر وخيال الإنسان، بل غيرت الإنسان نفسه، وغيرت الثقافات والحضارات، لكن هذا لم يحدث في الثقافة العربية، إلى اليوم، لأنها بقيت ثقافة شفاهة، وتعبيرات لفظية تقوم على «الكلام» لا على الكتابة. بهذا المعنى، أفهم معنى أن يبقى الشعر العربي المعاصر، حتَّى عند أدونيس نفسه، شعراً شفاهيّاً يُلْقَى ويُنْشَد، وتتحكم في جمله وتراكيبه وصوره الأذُن، رغم أنه مكتوب على الورق، فما هو مكتوب على الورق، هو رسم للسان، وليس كتابة تستجيب لما أصبحت تفرضه الكتابة من توظيف لفضاءات الصفحة. حتى في «الكتاب أمس، المكان الآن»، رغم وجود توزيعات على الصفحة قد تدهشنا وتُثيرنا، وتشدنا إليها، هي -في أغلبها- شفاهية إنشادية، في بنيتها الشعرية، وأدونيس- بعكس أنسي الحاج، مثلاً- يستطيع إنشاد شعره بسهولة، كونه مبنياً على هذا النظام الإنشادي.
إذن، فهذه البنية تسمح بتسرب الخطابة، وتسرب الشعارات إلى الشعر، وتحوله إلى كلام جماهيري، كما كنا نجد عند محمد مهدي الجواهري، الذي كان يستنفر الجماهير ويستنهضها. ولعل البرامج الشعرية التي تُصْرَف عليها أموال طائلة، هي جزء من هذه البنية، ومن هذا النكوص الذي نراه في الشعر العربي.
قليلون هم شعراء الحداثة الذين يكتبون، لا تستهويهم «القصيدة»، بل يذهبون إلى مفهوم «الكتاب»، ليس بمعناه الشكلي كما عند أدونيس، بل بمعناه الكتابي، أو معنى العمل الشعري المكتوب، وهؤلاء يمكن أن أمثّل لبعضهم بسليم بركات، وقاسم حداد، وعبد المنعم رمضان، ورفعت سلام، ومحمد السرغيني، وعبد الله زريقة، ومحمد زكريا، وهذا ما أعمل عليه كأفق شعري، منذ أكثر من عقدين من الزمن. بقي القليل ممن لم

أذكرهم، وهؤلاء نصوصهم تستعصي على القارئ، لأنها خرجت عن النسق القديم لـ «القصيدة»، ووسعت دَوَالّ الشعر، وشرعت تستعمل، إلى جانب اللغة، الكثير من الرموز والدوالّ الأخرى، مثل الرسوم والأشكال الهندسية والفراغات، وطريقة توزيع الأسطر والكلمات والحروف، وما تحتمله من تنويعات، ناهيك عن انتهاكها للحدود الأجناسية للكتابة؛ لذلك حين أدرك القصائديون أن جمهور الشعر تقلَّص، عادوا إلى الخطبة والشعارات، وهؤلاء لم يخرجوا من ماضي «القصيدة»، التي هي قفص في ما يكتبونه.



سامي داوود
(ناقد سوري)

الأدب ليس مرافعة بلاغية

بادئ ذي بدء: ألا ينسحب سؤالك على بقية الفنون، أيضاً؟ نعم. إنها إحدى إفرازات الهيمنة المؤسساتية على الصيغ التعبيرية. والتفضيل الخطابي الذي يعيد قول الشيء ذاته، ويجتر قضايا الواقع كما هي في سطحيتها وفجاجتها المختلطة بكل شيء، تحصل على التوزيع الأسهل. فالإنتاج السينمائي والإنتاج التشكيلي، والأكثر سذاجةً هو الأكثر رواجاً، والقصائد التي تثير حفيظة الناس هي الأكثر مبيعاً. إنها حالة بضائعية في مجال تشترط طبيعته التأملية، أن يكون على النقيض من القانون الجماهيري.
أحيل، في هذا الصدد، إلى دراسة قدمها أوكتافيو باث عن الشعر وجمهوره. علماً بأن هذه القضية التي تستفهم عن العلاقة بين الإبداع والواقع، هي من أساسيات التفكير في ماهية المادة التعبيرية؛ لذلك لا أشعر بالحرج من تكرار الإشارة إلى المادة التي قدمها بول فاليري سنة 1917، في الجمعية الفلسفية الفرنسية، والتي تناول فيها أسئلة تتقاطع مع اسئلة هذا المحور، ثم أعاد صياغتها في دراسته حول مكانة بودلير في الشعر الفرنسي. ويمكنني أن أعيد تشكيل تلك الرؤية في الآتي: إن حدث وتأملت المادة الإبداعية في ذاتها؛ أيُّ صورة يمكنك أن تستخلصها من ذاتها.
إنه تجريد يتطلب صراحة قاسية. وإن كشفنا، على غرار ما فعله بورخيس، في القول بأن كل كاتب، في لحظة الكتابة، يعرف، تماماً، إن كان كاتباً رديئاً أم جيداً، فسنحصل على منخل معياري، لن يحتفظ بداخله إلا على "القلة الهائلة"، وفقاً لصياغة الشاعر المكسيكي الذي استعان به باث.
لدينا مثال مكتمل الرداءة تجلّى في تجربة آندي وارهول، الذي كان -باستمرار- يأخذ موضوعاته من القضايا التي تشغل الصحافة، ولأن مرجعيته الفكرية كانت أسئلة الصحافة، كان رواجه ممهداً مسبقاً، رغم أن وجود أعماله في بعض المتاحف لا يتعدى كونه مجرد إهانة بصرية للمتلقي، لكنه استحوذ، عبر الذائقة الفاسدة، على المكانة التي يجب ألاّ تكون له.
غير أن المتلقي لا يمكنه أن يكون حراً في المجال التداولي للعالم المعاصر. إنه محكوم بإكراهات تكبل تفضيلاته، سواء في مجال القراءة أو في السوبرماركت. وفكرة القارئ الشبح، الذي يجعل النص، عبر القراءة، نصاً أكثر فصاحة، هي حالة ممكنة في أطر ضيقة جداً. في روايته "اسم الوردة"، قام آمبرتو أيكو بتصحيح معالجته لفكرة العجالة والإله، بناءً على رسالة صغيرة قدمها له أحد القراء. وبما أن القراءة في أزمة، فلن يكون النص في معزل عن هذه الأزمة، بل ستكون النصوص التي يحيل إليها سؤالك، تمثيلاً لهذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والنص: أيهما يكون حاملاً للآخر؟.

"النصوص التي تمشي مع النمط الذهني" وأنا لا أستسيغ عبارة النمط، المتطابق مع الموضة، تكون جزءاً من الذهنية الجماهيرية التي يندمج فيها الفرد في المجموع، ولا تبقى بذلك مادة إبداعية؛ فالأدب ليس مجرد مرافعة بلاغية لاستحقاق الملكيات العقارية وفقاً للصيغة التي قدمها رولان بارت في مؤلفه "البلاغة الجديدة"، كي لا يُختزل التعبير إلى مُركب تقني لإجراءات بنائه كمادة إبداعية. وإلا تحوّل كل خطاب مكتوب من قبل خبراء تقنيين إلى مادة إبداعية. بالرغم من أن البلاغة ظلت لفترة طويلة تتداخل بالفلسفة، إلا أن الشكل التعبيري يمكنه أن يكون فارغاً، أو محشواً بمادة تقريرية تستعير محتواها من مجالات أخرى، كالتوثيق التاريخي أو التوثيق الجنائي.
إن كل مادة إبداعية هي قنديل يقظة، وإثارة للدهشة بما هي نباهة شاملة، تحمل الوعي والحس إلى مستوى تأملي -من ثمّ- إدراكي أعمق.



هاتف الجنابي
(مترجم عراقي)

هناك إرث منبري دامغ

عندما كنتُ طالباً في قسم الأدب العربي، في جامعة بغداد، أواخر الستينيات، كان علينا نحن- الشعراء الشباب- آنذاك، أن نفعل شيئاً يثبت تمكننا من اللغة والوزن وإلا فنظرة الوسط الأدبي- الشعري، على وجه الخصوص، ستكون مشككة بنا وبقدراتنا، وعلى أقل تقدير لم يُعتَرَف بنا كما نستحق؛ بمعنى أنه كان ينبغي علينا، قبل الخروج على الأعراف الشعرية السيطرة على الأوزان الشعرية التي سنّها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثامن الميلادي. لقد واجهنا صعوبات جمة حينما حاول بعضنا كسر تلك القيود والخروج عليها كما فعلتُ، شخصياً. يمكن رسم مقاربة ما بين هكذا حالة في البلدان العربية وبين فتاة تلتقي برفيق دربها المفترض قبل الزواج، لأنه ليس من حقها فعل ذلك حتى لو كانت تنوي التعرف إلى مشروع المستقبل لا غير.
الشعر والفنون، على وجه الخصوص، أحياناً، تسبق عصرها من حيث الرؤيا وتطوير اللغة والأساليب والشكل، وكلّ من يقوم بذلك يكون له قصب السبق، ويخلده التاريخ الإبداعي. كلما كان المجتمع غير منغلق وقابلاً للتطور، وجدت الأشكال الجديدة مناخاً مشجعاً مؤاتياً. حتى وإن لم يتفاعل المجتمع، بسرعة، مع الجديد إلّا أنه لا يقف حائلاً، بشكل مؤثر، أو كابحاً للولادات الجديدة. هكذا كانت الحال (وما تزال) في أوروبا وأمريكا، عموماً. والأمر لا يشمل الشعر وحده بل باقي الفنون الأخرى، بما فيها المسرح والموسيقى، ولديَّ مثالان عشتهما: كان المجتمع البولندي المحب للمسرح لا يستسيغ مسرح غروتوفسكي التجريبي الذي أثّر كثيراً في المسرح العالمي فيما بعد. والشيء نفسه جرى مع الموسيقار البولندي العالمي بَنْدَرَتسكي، لكن بعد مرور فترة صار الحصول على بطاقة لأحد عروض غروتوفسكي المسرحية أو الاستماع لبندرتسكي ضرباً من الحظ.
مشكلة المجتمعات الشرقية ذات الغالبية العربية، على وجه الخصوص، أنها مجتمعات تقليدية شفاهية، وهي مرتبطة بماضيها وما يختزنه من قصص وحكايات وطرائف، وأشعار اعتادت عليها الأذن إيقاعاً وأسلوباً؛ بحيث يسهل على المرء أن يحفظ ما شاء من الأبيات الشعرية أو القصائد الموزونة المقفّاة كي يرددها على مسامع الناس فتجلب الانتباه، وبذلك يسيطر على مسامع المتلقي أكثر من عقله. أما فرز القصيدة الجيّدة عن السيئة فهو من مهام الدارسين والأدباء والنخب المثقّفة وما يدور في

مجالسهم. غالبية المجتمع لا يعنيها، من بعيد أو قريب، تقنية القصيدة وإنجازات الشعراء على صعيد الشكل والرمز والتقنية، بقدر اهتمامها بما يؤثر فيها ويدخل أسماعها.
كانت (وما تزال) كتابات شعراء موهوبين يكتبون بالعربية، مشكوكاً فيها؛ لأنها تبتعد عن التقاليد الشعرية الموروثة. نلاحظ، حتى اليوم، عزوفاً وعدم اكتراث بـ«قصيدة النثر» و«الشعر الحر»؛ ظنّاً من العقلية النقدية المهيمنة، وكذا الذائقة الشعرية التقليدية، بأنها نثر لا غير، وأنها من صنيع الغرب وهي تبتعد عن الأصول والتقاليد الشعرية المتوارثة...
لو نظرنا إلى اللغة وتجديدها، لألفينا أن معظم اللغات الأوروبية تتطور، وتتجدد قواعدها. أمّا اللغة العربية فتطورت في الشارع من خلال اللغة المحكية أكثر مما جرى على صعيد الخطاب بالفصحى. إذا احتاج الغرب من عشر سنوات إلى عشرين سنة كي يتقبل ما هو جديد في الفنون والثقافة والتحديث فمجتمعاتنا تحتاج إلى قرن، أو قرنين على أقل تقدير، فيما لو سارت الأمور بشكلها الطبيعي. مجتمعاتنا الشرقية لا تلحق بوتيرة التطور في كافة المجالات، ومنها الفنون والأدب والموسيقى وتفعيل العقل والبحث والتقصي.


هشام محمود
(شاعر مصري)

يصفق لها جمهور لا علاقة له بالشعر!

شهدت القصيدة العربية تطورات كبيرة، جماليّاً وموضوعيّاً، وأصبح اشتغال الشاعر على اللغة والرمز والصورة والسرد والتشكيل أمراً لا تخطئه عين القارئ المتأمل لما آلت إليه الشعرية الجديدة. ورغم أن تحديات التجديد والعصرنة تحديات لها منطقيتها وضروريتها، عموماً، وفي الفن والكتابة، خصوصاً، ما يزال الخطاب الماضوي يحاول أن يسيطر على المشهد، كالعادة، ويتصور أصحابه أنهم ينافحون عن تقاليد القصيدة العربية، متناسين أن أهمّية الفن تكمن في أن يشق طرقاً جديدة، لا أن يسير في طرق، سبق أن مضى فيها الآخرون. وأتصور أن نهر الإبداع الحقيقي لا يحفل إلا بالتجارب المختلفة التي تحمل من الجدة والحداثة ما يبقيها في ذاكرة الإبداع الإنساني، ويبدو «أبو نواس» مثالاً صارخاً للشاعر الذي ضاق بتقاليد رآها غير مناسبة لشاعريته، فيما يعدّ درساً ما أحوج سدنة القديم إلى استيعابه! لقد ضاق ذرعاً بأن يكتب حياة لم يعشها، فيبكي ويستبكي، ويقف ويستوقف على الأطلال، في حين أنه يعيش في بيئة بَعُدَ عهدها عن عهود الأطلال، ومن يبكونها، ويسخر أبو نواس، ويناقش مناقشة عقلية، كما يطرح بديله الجمالي الذي يخصه: هو درس قديم يعيد نفسه اليوم، على يد من يدعون امتلاك ناصية الفن، لمجرد أنهم يكتبون ما يستلب جمهوراً متوهماً، باتت بينه وبين الشعر مسافة شاسعة، وقد يتصور شعراء الخطاب الماضوي، ممن يركنون إلى الخطابية والمنبرية، ولم يصلوا بكتابتهم إلى مستوى فني مقبول، أن هذا الخطاب ما يزال قادراً على أن يجتذب جمهوراً ما لهذه الكتابة، وفي الحقيقة هو يجتذب، فقط، جمهوراً لم يعد الشعر- أصلاً- في دائرة اهتمامه، وبات الأمر يمثل نوعاً من الابتذال والرخص، ولست مع من يلخصون القضية في مسألة الشكل الشعري، فحسب، رغم كونه مجالاً تتحرك فيه الفكرة، ووعاء لها. وربّما نستطيع القول إن الشكل جزء مهم من سؤال التجديد، فقد كان الشكل الخليلي البيتي ملائماً لشاعر ما، في عصر ما، وأبدعت الشعرية العربية في استغلال هذا الشكل على مدى قرون طويلة، وبات التحدي، على شعراء اليوم ممن يزعمون أن هذا هو الشعر وكفى، أن يقدموا جديداً يخصهم عبر هذا الشكل، لا أن يعيدوا إنتاج ما سبق، بتهافت وترخُّص واضحَين، وإلا فالخروج عنه وعليه أمر ضروري ولازم، مع أهمّية ألّا يحول هذا دون فهم إمكانات الإيقاع بمختلف أشكاله، في النص الشعري، وأن مفهوم الإيقاع أوسع وأهم من أن يختزل في الوزن.
أما من ناحية المضمون، فلا خلاف على أن القصيدة الراهنة ذهبت مذاهب شتى، فكراً وفلسفة وتاريخاً، وامتدت تقاطعاتها، فوق هذا، إلى سائر الفنون والعلوم، ولم تعد مجالاً للتطريب وتشنيف الآذان، ومحاولة اللعب على الفجوة الحاصلة بين الإبداع والتلقي عموماً، ومردّها إلى مشكلات كثيرة، منها التعليم ومناهجه، ووسائل الإعلام ووضع الشعر فيها، إضافة إلى مشكلات مجتمعية وفكرية وسياسية، وضعت حوائط سميكة بين المتلقي وكل ما هو ثقافي، على نحو لا يمكن أن يتحمله الشعر ولا الشاعر، مهما ردّد بعض النقّاد الكذبة، من أن زمن الشعر قد انتهى؛ فالشعر الحقيقي الجميل والمختلف باقٍ ببقاء الحياة، وهو أبقى من تلك الكتابات المتهافتة التي يصفق لها جمهورٌ لا علاقة له بالشعر.


سمير درويش
(ناقد مصري)

الشعر ابن زمنه

الشعر جزء من السياق العام الذي يعيشه العرب على المستويات كافة، لأن الشعراء يعيشون لحظتهم التاريخية والحضارية والثقافية في النهاية، ولا يمكن أن ينفصلوا عنها بالكامل. طبعاً، يستطيع بعض الشعراء- حسب موهبتهم وثقافتهم- أن يكونوا جزءاً من الثقافة السائدة في العالم، لكن هؤلاء قليلون دائماً، يثبتون قاعدة التراجع، ولا ينفونها.
منذ بداية القرن التاسع عشر، شهدت الدول القديمة، في الوطن العربي، بداية نهضة حضارية: (مصر والعراق وسورية، خصوصاً)، ولأن الظروف في مصر كانت الأفضل، بحكم احتكاكها بأوروبا في زمن محمد علي وأبنائه، هاجر النابهون من تلك الدول إليها، وأحدثوا نهضة في المسرح والصحافة والطباعة.. وغيرها، فشهد الشعر تطوُّراً متسارعاً كذلك، بدأ بالإحياء على يد البارودي وشوقي وحافظ، ثم بدأت النزعة الرومانسية على يد جماعة أبوللو، وحركة الشعر الحر، وصولاً إلى قصيدة النثر.
إن من يفهم ضرورة قصيدة النثر ومنطلقاتها الجمالية، يدرك أنها رأس الحربة في عملية التنوير، حيث تتغيّا التحرر من القيود القديمة، ومن مسحة القداسة التي لازمت الشعر العربي الكلاسيكي، كما أنها- وهذا في غاية الأهمية، كذلك- تهدف إلى كشف الذات وتعريتها حد الفضائحية، والاستغناء، كليّاً عن الأغراض الشعرية القديمة: الفخر والمدح والذم والحماسة.. وغيرها، ومن شأن هذا أن يتخلى عن منظومة (القيم) القديمة، إلى منظومة حياتية بديلة، ترى الإنسان هشّاً ضعيفاً، له سقطاته التي يجب أن يتعامل معها باعتبارها جزءاً من تكوينه، لا أن يكذب ويقول ما ليس حقيقيّاً.
هل يمكن أن نقول إن ثمة ردة لمصلحة القصيدة الكلاسيكية؟ أنا أشك في هذا، وإن كنت أرى وجوداً معقولاً لهذا الشكل القديم لدى شعراء مجيدين بين الشباب، ربّما لأنها أسهل من حيث التشكيل الجمالي، وأكثر جذباً

للمستمع الذي تأسره الموسيقى الصاخبة، ولأن «قصيدة النثر» لم تستقر بعد، ولم تخلق دوائرها في النقد والتلقي والإعلام.. وغير ذلك، لكني ألاحظ- كذلك- أن كثيرين ممن بدأوا بالشعر الكلاسيكي انتقلوا بالتدريج إلى قصيدة النثر، سواء استقروا فيها أم تنقَّلوا بين الشكلين.
الصراع (الجمالي) بين قصيدة النثر العربية والقصيدة الكلاسيكية لا ينحصر في الشكل الفني، فقط؛ بمعنى أن الشعراء يجربون وينحازون للشكل الذي يوصل رسالتهم، بل يتعدى ذلك كي يكون صراعاً حضاريّاً.. في النهاية، سيسود الشعر الذي يلبي حاجات لحظته التي يُكتب فيها، لأن الشعر ابن زمنه.


حسّان عزّت
(شاعر سوري)

كتبت القصيدة العامّية ولم استغن فيها عن الرؤيا

يحيلنا السؤال حول قصيدة المنبر، إلى المشهد الراهن، وما يجري فيه من حروب وكوارث وأحداث كبرى، رغم أن ما نشهده كثيراً ما يبدو خادعاً بتحولاته وعنف ما يجري فيه، فالحرب وكوارثها، من قتل وتدمير وترويع وإرهاب لا تستحضر صور الجمال والفن العالي، بقدر ما تستحضر الحَمِيّة والاستنفار والخطابة، أو تحيل شاعر الرؤيا إلى الصمت والبهت.
فعنف المشهد، وجبروته، وماديته، تجعل كلّ قوى الشاعر في السخونة والمباشرة. وهنا، غالباً ما سينحسر كلّ ما عرفنا من فنيات ونظريات ونماذج، وصلت بالشعر إلى آفاق بعيدة، إضافة إلى أن مسابقات الشعر ومهرجاناته هنا وهناك، تشجع هذا النمط من الشعر، الذي يحمل موضوعات الحماس والوطن والأمجاد بعيداً عن عين الشعر المبدع.
وتبقى فئة من الشعراء تستطيع أن تعزل نفسها بقدرة فريدة عن هول ما يجري، فتكتب قصائدها، ليس للآن، وللإعلام المحرّض، بل لزمن آخر يأتي بعد الحرب وقد وضعت أوزارها.
والسؤال الآخر الذي يفرض نفسه على المبدع، الآن: هل تترك الحرب للمبدع المنضفر في شعبه وتطلعاته خياراً ومنجى مما يجري؟
ليس بين أيدينا، الآن، الهدأة التي تجمع وتستقصي وتحلل بعين الناقد وأدواته الموضوعية والأكاديمية. وحكماً، ثمّة قصائد كبرى تكتب الآن، يصل بعضها إلينا، ولا يصل عمومها.
غالباً يكون هذا الشعر تقليدياً، لأن أدواته معروفة وسهلة، ونماذجه متاحة للجميع، بينما شعر الإبداع والرؤيا، بغض النظر عن اختلاف شكله، يكاد يكون شوارد في التاريخ الأدبي تقتضي البحث والتنقيب عنها.
موقع الآداب ينشر قصائد لشعراء النثر والرؤيا، وقصائد الخطابة والتفعيلة، إضافة إلى ما ينشر من مجموعات، وعلى مواقع التواصل الاجتماعي والتي تستوقفنا، فهي كالكمأ، وأذكر منها شعراء نثر وتفعيلة، كتبوا قصائد لافتة على قدر ذواتهم وتجاربهم، منهم شعراء وروائيون وقصاصون: تمّام التلاوي، فاتن حمودي، ندى منزلجي، فهر الشامي، رشا عمران، أحمد الرفاعي، أحمد بغدادي، نجم الدين السمان أيمن مارديني مرام مصري منذر مصري، سليم بركات، آفين إبراهيم، آلاء حسانين، محمد خير الحلبي، مازن أكثم سليمان، نعمان رزوق، وغسان جباعي، وبشار العيسى، وغيرهم كثيرون.
من تجربتي، كتبت القصيدة العامية القريبة من الناس والتي تحافظ على جماليات القصيدة العامية، وكتبت بالفصحى: معلَّقة حلب- داريا- مضايا، وشرفات الخلق، وبوليرو الحب والحرب، كما كتبت قصائد تفعيلة، ونثر، وعامية، لم استغنِ فيها عن الرؤيا والفلسفة وجماليات الصورة واللغة..


كه يلان محمد
(كاتب عراقي)

عمرها قصير جدّاً

لا يمكن المراهنة على القوالب الجاهزة والعبارات السائدة لبناء العمل الإبداعي؛ من هنا فإنَّ الأزمة ليست في الشعر بقدر ما تكمنُ في المنتسبين إلى مظلته، وما يحتاجُ إليه الواقع الإبداعي هو تسمية الأشياء بأسمائها، فالعمل الذي لا يضيفُ شيئاً يجبُ ألّا يتمَ تضخيمه، ويدبَّجُ بشأنه أوصاف فذلك يسيء إلى المشهد الأدبي ولا يخدمُ التطور الإبداعي. أما بالنسبة إلى القصيدة الإنشادية وشعر المناسبات، فلا بدّ من التأكيد على أنَّ هذا النمط لا يستجيبُ لروح العصر. ربّما يتصاعدُ التفاعلُ مع القصائد التبجلية التي تداعب المشاعر مباشرة، بشكل مؤقت، غير أنَّ القصيدة التي لا تتسربُ إلى كلماتها أسئلة وجودية عميقة، ولا تتجذرُ في تربتها رؤى إنسانية يكون عمرها قصيراً جدّاً، ولا تعبرُ إلى الجيل القادم. وما تجبُ الإشارة إليه أنَّ الجمهور لا يتابعُ النصوص الإبداعية بناءً على انتماءات صاحبها الحزبية والقومية بل يريدُ نصاً يعبرُ عن هواجسه بلغة غير متخشبة ولا متقعرة، أكثر من ذلك فإنَّ ما يشدُ القارئ إلى النص الإبداعي هو المجال الذي يوفّره لسد فجواته وفك أحاجيه. ومن الواضح أنَّ القصائد المنبرية تعوزها هذه المواصفات، فالشعر الحديث يعتمدُ على القناع والمراوغة والمكر اللغوي... ومن المؤكد أنَّ هذا المستوى من التعبير الإبداعي يفرضُ مناخاً جديداً لناحية التعاطي مع المضمون والعناصر المكونة لتشكيلته.


ممدوح رزق
(كاتب مصري)

كل قصيدة مستقلة بذاتها

لا يفترض دائماً أن تقدم الخطابية، في حد ذاتها، مبرراً لإزاحة الشعرية

التي تتضمنها، وإنما عليها كأسلوب فني يمتلك دوافعه البشرية أن تبقى خارج التصنيفات الطبقية للغة؛ بذلك يمكن لمفردات التنحية والعزل الشعري كـ«التطور»، و«المستوى»، و«القيمة» أن تُستبدل بمفردات المقاومة كـ«التعددية»، و«الملائمة»، و«التجاور».. الاستبدال الذي يمكن اعتباره تقويضاً لإرادة الهيمنة الكامنة في تحوّل الانحياز الذاتي إلى قانون مطلق للفن...

فالشعراء الذين ينجذبون إلى ما يُطلق عليه «الشعر الخطابي» ينتمون إلى أنساق عامة من الأفكار والرؤى التي تدعي قدرتها على تفسير الوجود في ظل المتغيرات كافة؛ الأمر الذي يكلفهم انفصالاً عن واقع يحكمه الشك والإنكار والسخرية من المُثل القديمة، وهو ما يتجسّد في ظواهر القصيدة المعاصرة.. لكن هذه الإجابة السهلة أشبه بالفخ؛ فهي تقترح- في حقيقتها- استفهاماً جوهرياً حول ما إذا كان يجب اعتبارها شرطاً أو معادلة للشعر؛ بتعبير آخر: هل يقتصر «التعبير الخطابي» على ما هو أيديولوجي بأقصى ما تسمح به حدود المصطلح، أم أن القصيدة الحديثة، كما يُشار إليها بناءً على جماليات انتقائية، يمكنها أن تُكتب استناداً إلى مفهوم كلّيّ؟.. كلّ قصيدة، وليس كلّ شاعر، تعطي احتمالاً للإجابة، وليس الإجابة نفسها، وفقاً لما يمكن أن تعنيه الكلمات المستخدمة في هذا السياق عند لحظة معينة؛ ذلك لأن كل قصيدة هي محاولة مستقلة للتفكير في اللغة والشعر والتاريخ، لا تتطابق مع المحاولات الأخرى.



هاني نديم
(شاعر سوري)

كتّاب قصيدة النثر الرديئون

يعمل الشعر بمثابة جهاز مناعي لجسد اللغة، ويضطر هذا الجهاز إلى التبدّل والتحول لمواجهة أزمات الجسد اللغوي الناتجة عن الانهزامات والحروب والبؤس الإنساني، بل الفخر والحماسة وغيرها مما قد يعلق من «بكتيريا» وجودية.

ولا شك في أنك تذكر الفعل المقاوم الذي أبداه الإبداع بعد الحرب العالمية، إن كان الدادائية في التشكيل، وتقدم «الروك» لاحقاً إلى واجهة الموسيقا، مثلما استلهم الشعراء في أمريكا وأوروبا، حينها، الجاز والتجريد في أشعارهم، وظهرت فكرة البوهيمية الشعرية. والمفاجئ أنهم أعادوا «الإيقاع» والوزن احتجاجاً على فشل الشعر في إيقاف الحروب، فبحثت قصائدهم عن قيم جديدة بجرأة صادمة، في كثير من الأحيان، حتى أنهم عادوا للأساطير، ونبشوا في الحضارات القديمة كالفرعونية والهندية. ولكن المدهش أن المدرسة التي كانت هي الأكثر بقاءً وتأثيراً في الموجة الجديدة بالشعر الأمريكي هي مدرسة الإيقاع، فقد ظهر شعراء الإيقاع «Beat Poets» في الخمسينيات من القرن العشرين، وتجمعوا بشكل كثيف في سان فرانسيسكو، حيث كانت مدرسة سان فرانسيسكو للشعر لافتة، آنذاك. ومن أشهرهم: «آلان غينسبيرغ - Allen Ginsberg» و«جاك كرواك - Jack Kerouac» و«وليام بوروز- William Burroughs». وكانت قصيدتهم تعتمد على التكرار الصوتي واللفظي، وتركّزت مضامينها على مناهضة التوحش الإنساني بحيث يقول الكثير من النقّاد أن فن «الراب»، الذي ظهر لاحقاً، هو وليد تلك التجارب وامتداد لها. أعتقد أن هذا هو ما حصل في العالم العربي، بشكلٍ أو بآخر.

إذن، الشكل هو احتجاج على النسق دوماً. النسق الذي فشل وانهار على حد زعم الاحتجاج الجديد، سواء للنثر أم للوزن.

سيظل هنالك قصائد للمنبر والبلاغة والبحور، تُكتب وتُقال وتُقام لها مهرجانات، بكلّ تأكيد؛ إذ إن لم نعتبره احتجاجاً على ترهّل ونكتة ما يجري في قصيدة النثر، حسب زعم كاتبيها، فعلينا أن نتذكّر إرثنا الشعري الهائل الذي لا يمكن، أبداً، إغفاله من شاعر نثر كبير؛ ذلك الإرث الذي بُني على عجينة اللغة العربية القابلة بأحرفها وألفاظها للمنبر والتقطيع بما يلهب الأنفس، ويستثير الحواس.

دعني أسأل السؤال، هكذا: كيف يجرؤ كتّاب قصيدة النثر الرديئون على الظهور بنتاجهم، والتباهي به بين شعراء هضموا تاريخ الشعر العربي، وأبدعوا في كلّ الأشكال؟



فاتن حمودي
(شاعرة سورية)

كيف تنجو اللغة لتروي؟

لأن الشاعر هو المسافر الأبدي؛ مسافرٌ نحو الذات، ونحو الآخر، يقف قلقاً ملفتاً حوله، في مكان مشتعل بالكوارث، وأمام شعوب تعيش تراجيديا عاتية، في عالم لم يعد يتحرك للمآسي والشتات ولا لموت آلاف الأطفال، وكأن ضميره وعاطفته الإنسانية انتهت، وكأننا صرنا أمام عالم آلي، غير بشري، وهو ما أوصلتنا إليه أنظمة عربية فاشلة قادت الشعوب للكوارث، فما بالك ونحن السوريين نعيش تحت سماء الموت. وهنا، أستحضر مقولة أبيقور «الموت ليس هو المؤلم، وإنما توقعه هو المؤلم».

في هذا الواقع، لا أستغرب أن يمضي بعض الشعراء إلى قصائد منبرية، انفعالية، تعتمد الوزن والقافية، والشعارات، بعيداً عن العمق الثقافي الحقيقي للمكان. وثمّة شعر عامي أحياناً قريب من الروح، نظراً لقربه من لغة المواطن العادي، سجَّل بعض قائليه تفاصيل الحياة في بداية الثورة، في اثناء هذه الحرب الطويلة، فكان الشعر حاضراً خارج دواوين الشعراء، في هتافات الثورة وساحات الاعتصام.

الأنظمة تدمّر المدن التاريخية، تدمّر ما بقي من جمال. وطبيعي في دول مشوهة لم تكتمل علاقتها بالحداثة، ولم يكتمل فيها الفكر بالعمل، أن تذهب أجيال إلى الفراغ والضياع، أن نرى ونسمع ما هبَّ ودبَّ، ندرك أن الشعر يحتاج إلى مسافة زمنيّة تبعده عن انفعاليّة الحدث، كي يستطيع الشاعر تمثّله فنّياً، وندرك قدرة الشاعر على خلق المسافة تأويليّاً، شعراء كثيرون كتبوا عن مذبحة تل الزعتر، لكن محمود درويش استطاع أن يحوّل الفاجعة إلى نص خالد، حين كتب «أحمد الزعتر»، والذي كان نشيداً حقيقيّاً، غنيّاً بالأسطوري والتراجيدي معاً. على طرف آخر، لا ننسى قصيدته «سجّل أنا عربي»، تلك القصيدة المنبرية التي قالها وهو مقابل عدو يريد أن يطمس هويته..

ورغم أنّ كلّ شيء يدعو إلى اليأس، يأتي الشعر الحقيقي مثل شمعة

الأمل، في صورته الكونية والرؤيوية، وتحضر قصائد الحرب والحب، تحضر المدن، يحضر كلّ شيء، في زمن الغبار، فنردد: «وسوى الروم خلف ظهرك روم..» كما يقول المتنبي. وأسأل: ما هذا العالم الذي يهدم؟ وكيف تنجو اللّغة لتروي؟



حمدان طاهر المالكي
(شاعر عراقي)

أملنا في أقلية نادرة

القصيدة المنبرية هي قصيدة مهرجانات وأغلب الذين يتجهون بسبب هذه الملتقيات، أي إنها قصائد مهرجان أو مناسبة أو لقاء عبر التلفاز، هناك من يبحث عن التصفيق وكلمات التشجيع وكأنه طفل في مدرسة ابتدائية، تسكره كلمات الإطراء، رغم معرفته الأكيدة أن قصيدته لن تتجاوز جدران القاعة، وإن هذه القصيدة ستنسى بعد جلسة الاستراحة. ولعلّ أكبر حافز للسير في هذا المنزلق الذي لا يفضي إلى روح الشعر هو ظاهرة البرامج المموَّلة من قبيل مهرجان «أمير الشعراء»، وغيره من المهرجانات التي تكون الغلبة فيها لتصويت الجمهور، والجمهور معروف أمره (مع احترامي لمن يفهمون كينونة الشعر). إلى هنا، وانظر كم هي عظيمة مصيبة الشعر في هكذا مواقف!: بلدان عربية تنفق الملايين من الدولارات على مثل هذه النشاطات التي تخرب ذائقة المستمع والقارئ معاً، بلدان حديثة وعصرية بكلّ شيء إلّا في موضوعة الشعر. ومن طبيعة الشاعر المشغول بالشعر أن يكون في مستوى اقتصادي صعب، تهمه الجوائز لما تقدمه من مال ومن عطايا يستطيع أن يعيش بها، ويسد بها حاجاته. المستمع العربي للشعر (وهو اليوم نادر) مايزال يهتم بالموسيقى والجرس العالي للقصيدة على حساب المستوى والقيمة الفنية، وهذه مشكلة بحد ذاتها؛ لأنها تجبر البعض حتى من يمتلكون الأدوات الفنية ولديهم منجز محترم، على النزول لما يريده من يجلس في القاعة. بطبيعة الحال، هي مشكلة تخص القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، ولا شأن لقصيدة النثر بها. فيما يخص العراق ليس هناك رواج للقصيدة التقليدية، وصحيح أن الشعر العربي، بجميع أشكاله، يعاني من أزمة قراءة وسيادة للسرد، لكن المشكلة تكون أعمق وأكبر حين يجري الحديث عن مطبوع للشعر العمودي. وهنا، يحق لنا أن نطرح السؤال الذي طرحه الشاعر العراقي الراحل فوزي كريم: لماذا لا توجد ترجمات للشعر العربي القديم في مكتبات العالم؟ ولماذا لم يهتم أحد من الأوروبيين بشعرنا القديم؛ ترجمة ودراسة وقراءة، وفي المقابل، هناك ترجمات للشعر الفارسي والتركي في مكتبات أوروبا؟ يقول الشاعر الراحل فوزي كريم: الشعر الفارسي والشعر التركي كمثال أهتمَّ بما هو إنساني، وطرحَ أسئلة الوجود العميقة، فيما انشغل شعرنا بالفخر والمثاليات وطبائع الفروسية التي لا يمكن- بأي حال- أن تنسجم مع الحقيقة الإنسانية. بالتأكيد، ليس الشعر العربي كلّه على هذه الشاكلة، لكن المجمل يقول ذلك. لا يمكن نسيان أبي العلاء المعري أو أبو نواس في تجلّيات الصحو. وعلى أية حال، رغم كلّ هذه الأصوات المنبرية التي تهجم على أسماعنا في المهرجانات والمحطات المسموعة، والمرئية، أملنا في أقلية نادرة من الشعراء تعيد للشعر مكانته.



محمد يويو
(شاعر مغربي)

الشعر للجميع

أتى على الشعر زمن، كان يقوم فيه بدور الإعلام البديل؛ بتسجيل البيانات، ورصد الأحداث السياسية بكلّ تقاطيعها، وتلقف الآثار الوجدانية، حتّى تمكّنت نماذجه من ذائقة القرّاء، ما جعلها مستعصية على الاستبدال.
هذه النماذج المعيارية الراسخة حتى الآن؛ أسمعت حتى أصمّت الأسماع بالنزعة الخطابية. فمتى ما قرّر، بعد ذلك، الشاعر منهم الانكفاء، ترتّب على ذلك انقطاع الاستجابة، تبعًا لقدرته على المناورة والتمويه. إذ يبدو أنّ المتحكم الأوحد، هنا هو الارتباط بالسماع الجماهيري وغواية إشباع توقّعاته؛ ما يعتبر توقيع شيك على بياض في مقابل التخلّي عن ركوب الموجات الشعرية المتلاحقة، والوقوع في مأزق الإمارة المتوهّم، في ضياع وطمس لمعالم الشاعريّة، وهو- بالأحرى- وقوع في منطقة التشتّت التي لا يعرف لها هدف سوى تكرار شلّال هادر في ذاكرة القارئ وانزلاق وراء صوره ومقاطعه الآمنة.. استعاضة عن ضجر التفكيك والتخليق بالمخزون التراكمي النمطيّ.
دون أن ننكر أنّ المدّ الحداثي و«المابعده» في الشعر، وتوظيف ما ذكرت، وغيرها من جماليات فنية وأسلوبية، كل ذلك حدا بالشعر إلى الانحسار والتقوقع داخل شرنقة الصفوة والنخبة؛ إذ إنّ هذا الإمعان في تسريع التحولات الشعرية الخلاقة والمتعالية، فاجأ القارئ حتى أخذ يسبقه بمراحل، ما أدّى إلى حدوث قطيعة بين الشعر وبين عامة القرّاء، ما يتطلبّ من الشاعر المعاصر اجتراح مسالك جديدة وجريئة، تعيد فتح قنوات التواصل الجماليّ مع الجمهور، وتضيّق الهوة القائمة، بل تحدّ منها. فالشعر، في نهاية الأمر للجميع.



محمود عثمان
(شاعر لبناني)

أكتب كما ينصحني «ملاك الشعر!»

إذا كانت القصيدة النثرية قد حققت تطوراً فنياً ملحوظاً في عالمنا العربي، فهي، في الوقت نفسه، كما حال القصيدة الكلاسيكية، تزخر بالكتابات الرديئة التي تدعي الانتساب إليها. وأظن أنّ النقاش حول شكل القصيدة قد تجاوزه الزمن؛ إذ إنّ الأهم، أولاً وأخيراً، مستوى القصيدة وجودتها، وما فيها من لهب شعري، وليس تصنيفها من حيث شكلها الخارجي.
وقد أثبتت التجارب أنّ الجمهور العربي ما يزال يطرب للإيقاع، ويأنس بوحدة الروي والقافية، ولا يمكن التعميم في القول إنّ الكلاسيكية تعني المنبرية، فحسب، فلا يجوز إطلاق النعوت عشوائياً.

إنّ تطور القصيدة العربية ليس محض إسقاط خارجي، تقليداً للنماذج الغربية، بل ينبغي أن يكون هذا التطور من داخل تراثنا، وفي صيرورة تلائم حاجاتنا وتطورنا الفكري، والاجتماعي.


كمال أخلاقي
(شاعر مغربي)

تعليب الشعر

يستمر بعض الشعراء العرب في كتابة قصائد خطابية وحماسية، تفوح منها رائحة الخطابات السياسية القادمة من أيديولوجيات قديمة ومتجاوزة، تاريخياً، في حقلها السياسي، وهم بذلك يحاولون عبثاً ضخَّ هواء في صدر ميت..

مستقبل الشعر العربي رهين بانخراطه في الشعريات الآتية من كلّ قارة في هذا العالم، العالم الذي أصبح كقطعة شطرنج صغيرة، وعلينا أن نلعب في مضماره، منفتحين على ما يصنعه كلّ شعراء العالم الآن..

إن سيرة محمود درويش الشعرية، وحدها، كافية لتؤكّد أن الشعر الذي يبقى وينتصر ليس هو شعر الخطاب الواضح بل شعر الوخز بالموسيقى وبالخيال وبالرؤية اللامتناهية للعالم، وهذا ما يحاول قلة من شعراء العربية القيام به بعيداً عن البهرجة الإعلامية المتخصصة في تهميش الشعراء الحقيقيين وتلميع صور شعراء الخطابة المدافعين عن فردوسهم المفقود، يتبعهم قرّاء يحنّون إلى عصور شعرية لن تعود.


ريم غنايم
(مُترجمة فلسطينية)

هي حالة صحيّة أيضاً

استحضار القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، شكلاً، في بيانها ونغمها وخطابيّتها، ونفث أنفاس حيّة في شيخوختها هو جزءٌ من اضطراب الفَقد وإنكار المَوت والانكماش في وضعية جنينيّة؛ دفاعاً عن النّفس من الإحساس بالذّنب تجاه الخسارة أو الهزيمة لصالح كلّ ثقافة أخرى غَزت أو اغتصبت أو مسخت أو أثّرت في كيان القصيدة العربيّة، ففكّكت معماريّتها وزخرف بيانها. وهي تعويضٌ ثقافيّ عن إثم مصاهرة الآخر والتحسس من خطر الانقراض أو الانبلاع في أوهام الآخرين..

القصيدةُ جرحٌ، وهذه الكتابة الموقتة الغائرة في جُرحها هي رفض للتطابق بين وهم الأنا ووهم الآخر، وإعلانٌ بريء وبدئيّ، جنينيّ، ربّما، بأنّ الآخر ليس «أنا». وهي، في حدّ ذاتها، حنين مفرطٍ في قسوته إلى القصيدة، تُشدّ تلابيبها، عبثاً، إلى الوراء.. حنين إلى «جلبة» اللسان، وضوضاء الإطناب وسلطة المنبر ونرجسيّة العربيّ الجريح المغتَصَب، العربيّ الذي يهوى لغته إلى حدّ التقديس، ووحده القادر على السموّ بها إلى مستوى بيانها الرفيع، وحده. أما الباقي فهم أعاجم، بحسب قول الجابري.

هذه الظّاهرة التي لا تزال قائمة، وتمدّ خيوطها باستماتة هنا وهناك، هي حالة صحيّة أيضا، وجزء من بيت القصيدة العربيّة الذي يُعاد إنتاجه وتعريفه، على الدوام، وإن كانت ظاهرة يشوبها الوَهن في بحر الشّعر. لقد ماتت، منذ زمن، القصيدة العربيّة في ردائها المنبريّ، لكنّ وجودها بصرياً، أمامنا، لا بدّ منه تعبيراً شرعياً عن حالة فقدٍ وتكوّر واضطراب، قبل الإعلان الأخير عن تقبّل الخسارة لصالح العالَم. ووجودها يذكّرنا، ونحنُ نعبرُ إلى ضفافٍ أخرى، بأنّ أثر الميّت ما يزال هنا، وكما هو شرعيٌّ الاحتفاء بالتجاوز، شرعيّ هو، أيضاً، تأبينُ الميّت والتبسّم بصَمتٍ للمؤبن.

■ **استطلاع: عماد الدين موسى**

لويس سِبّولْفِيدا

أن تحكي يعني أن تقاوم

في الـ 16 من أبريل عام 2020، أسلم «لويس سبولفيدا» الروح في مدينة «أوفييدو» الإسبانية، متأثراً بتداعيات إصابته بفيروس كورونا (كوفيد - 19) عن سن تناهز السبعين؛ قضى سحابتها في النضال دفاعاً عن القضايا التي يؤمن بها، مرتحلاً من مكان إلى آخر لا يكاد القلم يفارق يُمناه، ولا الكراسة يُسراه، لاعتقاده الراسخ بقوة الكلمة ودورها المحوري في النضال.. لقد كان يؤمن، حتى النخاع، بقولة «غيماراز روزا» التي أوردها في كتابه «جنون بينوشيه»: «أن تحكي يعني أن تقاوم»؛ وهذا ما ظل يقوم به طيلة سنوات حياته.

عرفت سنة 1992 حدثاً أدبياً مهمّاً على المستوى العالمي، تمثلَ في صدور الترجمة الفرنسية لرواية «العجوز الذي كان يقرأ الروايات الغرامية»، للروائي الشيلي «لويس سبولفيدا - Luis Sepulveda» (صدرت، بالإسبانية، سنة 1989، ونقلها الدكتور «عفيف دمشقية» إلى اللغة العربية، سنة 1993). بفضل هذه الرواية، أصبح اسم كاتبها رائجاً متداولاً بين قراء الأرض؛ بوصفه الشيلي الغريب ذي الأسلوب البسيط الساحر الجذاب، الملتزم بقضايا عصره، لاسيما تفرده بتناول القضايا الإيكولوجية سرديّاً (إعادة النظر في علاقتنا مع الطبيعة)، وانتقاده للأنظمة الشمولية الديكتاتورية (نظام «أوغيستو بينوشي - Augusto Pinochet»، بالخصوص). كانت روايته تلك تحكي قصة الإكوادوري «أنطونيو خوسيه بوليفار - Antonio José Bolivar»، العجوز الذي انزوى لعيش ما تبقى له من حياة في إحدى القرى الأمازونية الصغيرة المأهولة بالهنود الشُّواريين (Shuars)، مكتشفاً متعة الروايات الغرامية التي كانت، بالنسبة إليه، المتنفس الذي -بانغماسه فيه- ينسى بربرية الإنسان، وتجرده من إنسانيته. غير أن حادث مقتل أحد المغامرين البيض ممن يبحثون عن الذهب، ويطاردون الحيوانات والسلالات النادرة، جعله -لظروف معينة- يضطر إلى مغادرة متعته للقيام ببحث شبه بوليسي، ليكتشف، في النهاية، الجاني: أنثى نمر غاضبة تثأر، لا شك في ذلك، ممن حرمها صغارها. وقبل أن يجدها، يسبقه الصيادون إليها، ويردونها قتيلة، ليبكيها «بوليفار» بحرقةٍ من عاين، بالملموس، وحشية الإنسان ولامبالاته حتى بالقيم الإنسانية السامية في سبيل تحقيق مآربه.

وُلد «لويس سبولفيدا» في الرابع من أكتوبر، سنة 1949، بمدينة «أوفال» في الشيلي. انخرط مبكراً في مسيرة النضال، قبل أن يَزج به نظام «بينوشي» في السجن، سنة 1973؛ وقد استعاد «سبولفيدا» هذه الفترة المظلمة القاتمة من حياته في كتابه «جنون بينوشيه» الصادر سنة 2003. وبعد صراعات مريرة مع النظام الحاكم، سيغادر ليمضي فترة من الزمن متنقلاً بين عدة مناطق في أمريكا الجنوبية. وقد مكنته مشاركته في بعثة لليونسكو للبحث في آثار الاستعمار الإسباني والبرتغالي للسكان الأصليين/ الهنود الحمر، من فهم الإنسان الأمريكي الجنوبي متعدد الثقافات، بصفة خاصة، والإنسانية جمعاء، بصفة عامة؛ وهو ما تجلَّى واضحاً في نِتاجه الأدبي، قبل أن يهاجر إلى ألمانيا ممارساً مهنة الصحافة (عمل مراسلاً في عدة مناطق في العالم)، ومناضلاً في منظمة «السَّلام الأخضر - Greenpeace»، لينتقل بعدها إلى الاستقرار في إسبانيا.

تنوعت كتاباته -عبر ما يناهز الثلاثين مُؤَلَّفا- بين الرواية، والمقالة الصحافية، والقصة القصيرة، والقصة الموجهة للأطفال. ومن أهم ما عُرف به، عالميّاً، بالإضافة إلى الرواية الآنف ذكرها (العجوز الذي...)، رواية «عالم أقاصي الأرض»، والرواية القصيرة «خط ساخن» (نقلها إلى العربية «محمود عبد الغني» سنة 2008)، والرواية القصيرة «قطار باتاغونيا السريع» (نقلها إلى العربية «إلياس فركوح» سنة 2008)، والرواية القصيرة «مذكرات قاتل عاطفي» (نقلها إلى العربية «إسكندر حبش» سنة 2002)، والقصة الموجهة للأطفال «قصة النورس والقط الذي علّمه الطيران» (نقلها إلى العربية «رفعت عطفة « سنة 1999)...



لويس سِبّولْفِيدا (shutterstock)▲

ملتزماً فيها، بأكملها تقريباً بالأسلوب نفسه الذي يجمع البساطة، بالبحث شبه البوليسي، بهاجس الارتحال الدائم، وبالالتزام بالقضايا الإيكولوجية، وبالتشويق.

تأثر «سبولفيدا»، في حياته، بمجموعة من الأدباء العالميين؛ منهم: «جول فيرن»، و«جاك لندن»، و«إرنيست هيمنجواي»، و«روبرت لويس ستيفنسون»... مؤكِّداً، في أحد حواراته؛ أن الفضل يعود، أساساً، إلى جده الذي كان مولعاً بالقراءة، فنقل شرارتها، من ثَمَّ، إليه، وبفضله تعرَّف بالكاتب الشيلي «فرانسيسكو كولوانا» (1910 - 2002) الذي ترك فيه وفي أعماله عظيم الأثر. وبالنظر إلى ممارسته للأدب الملتزم، فهو يجاهد من خلال أعماله الإبداعية إلى أن يصل قراؤه إلى الخلاصات نفسها التي تتوصل إليها شخصياته الحكائية، دون أن يكون في ذلك مصادرة لحرياتهم أو فرض وجهة نظر الكاتب عليهم، بل هي مناسبة، بالنسبة إليهم، لاكتشاف ثقافات جديدة، وعلاقات بمعايير مخصوصة، ودفعهم -من ثَمَّ- إلى إعادة التفكير في شرطهم الإنساني. لكلّ هذه الأسباب، ولغيرها، تُرجمت أعماله إلى عدد كبير من اللغات فاق الأربعين لغة.

لم يكن نشاط «سبولفيدا» مقتصراً على الأدب، فحسب، بل إنه شارك -بشكل واسع- في مجال إغناء الثقافة البصرية، من خلال إخراجه لأربعة أفلام، على رأسها فيلم «لا مكان»، الذي نال، بفضله، جائزة الجمهور في مهرجان مارسيليا، سنة 2002. كما كتب خمسة سيناريوهات، أهمها مشاركته في كتابة سيناريو فيلم «أرض النار»، سنة 2000. ولم يكتف «سبولفيدا» بهذا، بل إنه أنتج، وصوَّر، ومثَّل، كذلك، مذكِّراً إيّانا بمواطنه «أليخاندرو جودوروفسكي»، عملاق التجريب الموسوعي.■ **نبيل موميد**

فرانك شاتزينج:

نحتاج الثقافة أكثر من أي وقت مضى

عندما تُصبح الكارثة حقيقة مكتملة الأركان، وليست خيالاً ينمو في وجدان الكاتب.. عندما تُصبح فاجعة تُلهِب أسواطها العقل، وتستنفد ركلاتها قدرته على الاحتمال.. كيف يمكن للخيال الإبداعي الذي غزل المجهول، أن يقترِب من فك شيفرات ذلك الارتباك القابع بين ثنايا يقين يأبى المغادرة؟! في محاولةٍ للبحث عن إجاباتٍ، كان هذا الحوار المترجم مع الروائي الألماني «فرانك شاتزينج»، صاحب المؤلفات الأكثر مبيعاً في ألمانيا، سعياً لاستشراف منطقة التماس بين تعاطي الجماهير مع مفهوم الكوارث عبر سطور الروايات، وتفاعلهم معها، عندما تجسدت على أرض الواقع، فضلاً عن استعراض رؤاه حول التحديات الجديدة التي باتت تفرضها جائحة «كورونا» على العالم.

تصنَع الكوارث، في رواياتك، وصولاً إلى الذروة.. وما نعيشه، الآن، تناولته سياقات سينمائية وأدبية سابقة.. في رأيك، هل هذه المعالجات كان يمكنها تأهيلنا، بصورة أفضل، لمواجهة أزمة «كورونا» التي تهاونا بخطورتها فترة ليست قليلة؟ وكيف تنظر، الآن، إلى وضعنا الكارثي بعد أن تحول الخيال إلى حقيقة؟

-لا يمكنني، في الوقت الحالي، الجمع بين الحالتين. لم تعد لديّ رفاهية الخيال. أهتم، الآن، فقط، بالواقع الذي لا أملك سواه. الكوارث، في روايات الخيال العلمي، لا تستغرق سوى بضع ساعات لقراءتها أو مشاهدتها سينمائياً. كذلك، يصنع المؤلف نهايتها حسبما تراءى له. أما الواقع، فهو اختبار مُجهِد لفترة غير معلومة من الوقت ونتائجه مجهولة. الحقيقة أغرب كثيراً من الخيال، وغموضها لا يَتبدد سريعاً، لكن هذا لا ينفي قدرة الخيال الإيجابي على تعزيز فهمنا للواقع.. عن نفسي، لا استغرق في سيناريوهاتي المُتخيلَة إلا في أثناء الكتابة، لكنني أثق في احتفاظ إدراكي غير المباشر بجزء مهم منها، عملاً بفكرة «وسائد الهواء» التي تمتص الصدمات.. وفيما يخص عدم استعدادنا، بالشكل اللائق، لما يحدث، فمع الأسف، نحن مسؤولون بقدر ليس بهيّن عن وضع الافتراضات الأسوأ والتعامل معها، وليس رسم خارطة للسيناريوهات على أرض الواقع؛ من هنا كان يتوجب التأهب الجيد في ضوء ذلك الدور المحدود الذي لا نملك سواه في مثل هذه الأزمات التي يصعب إدارة سيناريوهاتها المستقبلية.

هل هناك سمات مميزة لردود الأفعال، حالَ وقوع كارثة؟ وكيف أدرْت دفة هذه المشاعر على أرض الواقع؟

- الأمر يشبه التعرُض المفاجىء لصفعة قوية تطفو، على أثرها، كلّ المشاعر المتضاربة، وأولها الذعر والقلق، ثم الصدمة والانهيار، وصولاً إلى الإنكار والاستهزاء. يلي ذلك الفهم والاستيعاب، وما يرادفهما من شعور بالعجز والخوف. وبعد أن يتخلص المرء من كافة مشاعره الهشة، يتمكن من تعضيد نفسه ذاتياً، والتكيُف مع ما يحدث بصورة أفضل. وعن المشاعر التي اعترتني، يمكنني تلخيصها في كلمتين، هما: «التعاطُف، والشعور بالآخر». فمنذ أن تشكلت الأزمة، بدأ عهد جديد من الإيماءات: الصغيرة، والكبيرة، في الظهور. وبعد أن أصبحنا عالقين داخل ذلك الاختبار الاضطراري، صار لدينا الوقت للتفكير فيما سقط من جعبتنا الاجتماعية؛ مثل «الاطمئنان» على أحوال الجيران والأصدقاء الذين -ربَّما- لم نتفقد أحوالهم لشهور طويلة. وفي ظل الإفلاس الذي طال كثيرين جراء فقد العمل وإغلاق المتاجر والشركات، صرنا نبحث عن سُبل يشدّ بها بعضنا أزرَ البعض الآخر. نصطَف جميعاً على حافة حفرة واحدة، وربما يوشك أحدنا على الانزلاق في أي لحظة. من هنا، تتجلى قيمة الفهم العميق لمشاعر الفئة الأكثر تضرراً. علينا استيعاب المأزق النفسي الذي يمُر به ضحايا الواقع. علينا أن نُبادر بمد يد العون لمن تحولوا إلى ضحايا حقيقيين، وليسوا افتراضيين.

هناك بعض الفئات لا تستشعر الأزمة، بل تستغلها مثل «المحتالين، ومصاصي الدماء». ما تفسيرك لذلك؟

- كلّ أزمة لها ضحاياها. وعلى الجانب الأخر، هناك -أيضاً- مستفيدون، وهُم حفنة من الأنانيين. كلّ من يقومون باستغلال الأخرين تحت ستار «كورونا»، لا يمتلكون، في الواقع، إحساساً طبيعياً بالخطر، بل تعطلت استجاباتهم الفطرية بفعل اللهاث البشري الشره. مع الأسف، هناك آلية تُفاقِم من توحُش تلك الأنماط؛ ألا وهي متلازمة «الخوف والاحتياج المُفرط». بالطبع، هناك من يجيدون استغلال الأمرين؛ فعلى سبيل المثال، لا أجد مسمّى لظاهرة التسوق الهيستيري الذي قام بها البعض، في بداية الأزمة، إلا بكونها «عملية سطو مدفوعة الأجر»، وخاصة أنها كشفت عن شعور مخيف بالأنانية وعدم التضامن بين الأفراد؛ من ثم، لن يُمكننا هزيمة مُستَغلي الأزمات، إلا بتهذيب وتحجيم مشاعر الخوف والأنانية داخلنا.

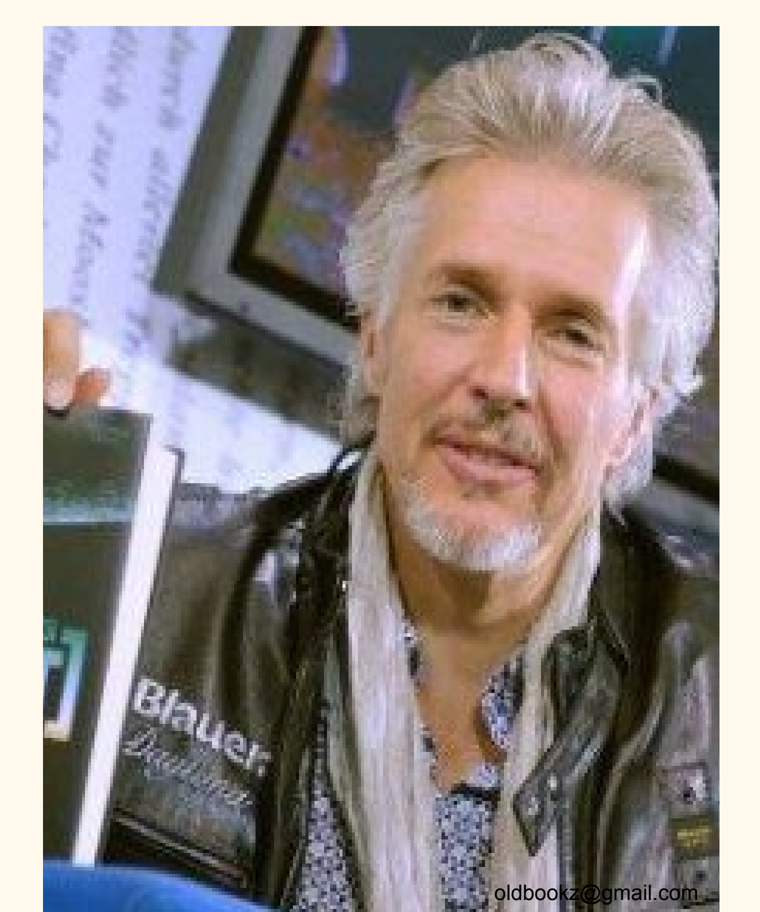
ما الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في مثل هذا الوضع؟ وهل يحتاج القطاع الثقافي إلى دعم حكومي، على غرار نظيره الاقتصادي؟

-صرنا نحتاج الثقافة أكثر من أي وقت مضى؛ فهي صوت الروح الحرة ونبض الآراء المتنوعة، الحصن ضد الشعبوية وحظر الفكر والإقصاء، هي الراحة

وسط هذا العناء والمنظور الذي نُعيد، من خلاله، قراءة الأحداث. بالطبع، يحتاج قطاع الثقافة إلى دعم عاجل في ظل الأوضاع الراهنة، فهو من أكثر القطاعات تضرراً خلال أزمة «كورونا»، إذ ينص الدستور الاتحادي على ضرورة تعزيز الثقافة والفن والعلوم من قِبَل الدولة والبلديات. وعلى الرغم من ذلك، يتم، في العادة، التضحية بميزانية هذا القطاع في وقت الأزمات، واعتبارها احد أشكال الرفاهية التي يمكن الاستغناء عنها. وبالنظر إلى متضرري قطاع الثقافة، نجد عشرات الفنانين المجهولين العاطلين عن العمل، حتى إشعار آخر، وكذلك المنتجين والمخرجين وفنيّي الصوت والإضاءة، إلى جانب خسائر رُعاة الفاعليات الثقافية التي تم إلغاؤها نظراً للظروف الراهنة. كلّ هذه الصراعات يجب وضعها في الاعتبار. يمكن -أيضاً، للمجتمع المدني- أن يُسهم، إلى جانب الحكومات، في حماية هذا القطاع من الانهيار، عن طريق الاحتفاظ بتذاكر الفاعليات الثقافية الملغاة بدلاً من استرداد قيمتها، في حال سمحت أوضاع البعض بذلك. «الثقافة» هي أكثر من مجرد أمسية جميلة، إنها حجر الزاوية لحرية التعبير، فإذا تضررت، فسيدفع الجميع فاتورة ذلك.

يشعر كثيرون بالعجز في ظل مواصلة زحف هذا الفيروس، وحصاده للأرواح، دون التوصل للقاح.. في رأيك، هل ستهز أزمة «كورونا» قناعاتنا العلمية بشأن العالم؟

-سأجيب بسؤال آخر: هل اهتزت هذه الثقة في عام 2014، عندما ضرب وباء «إيبولا» أفريقيا، وأودى بحياة ما يقرب من 12000 شخص؟ يبدو أن رؤيتنا للعلم تهتز، فقط، عندما تتعرض منطقتنا الآمنة للخطر. الحقيقة هي أن علماء الفيروسات يتمتعون بوضع مثالي، وهم يقومون بعمل ممتاز. لدينا امتياز الحياة في بلد تُطبق أعلى المعايير الطبية. ربَّما لدينا هاجس عدم الثقة في الدور المنوط بعلماء الفيروسات، لأننا لا نُدرك حقيقة كونهم في عملية بحث مستمرة، بطبيعة عملهم. لكنها الأزمات التي تتحكم في خلق واقع جديد، بتقنيات جديدة وعلاجات جديدة. نحن نمتلك كلّ المقومات التي تجعلنا نثق بقوة في دور العلم، لكنه ليس زرّاً ذاتيّ التشغيل، يعمل وقت وقوع الكوارث.



ما الأفكار التي يمكن استخلاصها من القصص الخيالية في ظل الأزمة الحالية؟ العالم يبدو خارج نطاق السيطرة؛ هكذا كشفت لنا أزمة «كورونا»..!!

-إذا ما تساءلنا عن ماهية المستقبل، فكيف سيكون الجواب؟ في الواقع، الجواب: «لا شيء»، لأن المستقبل افتراض غير موجود على أرض الواقع. مجرد مساحة فارغة نملؤها بالخطط والاحتمالات. هنا، يأتي دور الخيال، وبما أن المستقبل غير موجود، فالخيال يقوم باختراعه؛ وهذا هو بيت القصيد. نحن جميعاً نبتكر ما سوف يكون، وفقاً لمحدودية ما هو كائن بالفعل، فكلَّما زاد وعي الجماهير بأدوارهم المنوطة، أمكننا التعامل مع الأزمات بشكل أفضل. ربَّما لا يمكننا صنع لقاح، ولكن يمكننا تحسين أوضاع الأخرين باتباع إجراءات الحماية اللازمة. من المهم، للغاية، لصحتنا النفسية أن نستوعب ماهية دور الضحية، بل نسعى لعدم سقوط المزيد منهم. يمكنني، هنا، تشبيه التفكير الإيجابي بـ«الكهرباء»، لكونه يمد المرء بالطاقة. يحضرني -أيضاً- السيناريو الذي طرحه عالِم المستقبل «ماتياس هوركس» حول الحياة ما بعد «كورونا»، إذ يتوقع أن كلّ شيء سيكون أفضل مما كان. وعلينا، بالفعل، أن نصدق ذلك. هو لا يَستشرِف نبوءة، إنما يُصمِم اقتراحاً يمكننا تبنّيه، ومع الوقت، سيتحقق بصورة تلقائية. من المؤكد أن «كورونا» سوف تمُرّ، ولكن السؤال: في أي عالم نريد أن نحيا بعد ذلك؟ يجب علينا، الآن، تَصور ذلك بطريقة متواضعة للغاية، وأن نتشارك في حياكة الواقع الجديد، دون تكرار أخطاء الماضي.

إذن، دعنا نفكر .. من أين نبدأ؟

- بإصلاح النظام العالمي. منظومة الاقتصاد هي عربة القطار الأولى التي قررنا استقلالها، لكنها هرعت بنا، وتناسينا -مع الوقت- كيف يمكننا إبطاؤها حتى لا نسقط جميعاً، بعد أن صارت سرعتها جنونية. نتفق أنه، في لحظة ما، لن يصبح متاحاً لأحد النزول من قطار هائج. ولكن، دون توقُع، أجبر فيروس مجهري متناهي الصِغر، القطار على تهدئة سرعته، وربَّما على التوقف.. الفيروسات لا تتفاوض؛ لذا نحن مضطرون لتغيير النظام، وهي فرصة لابدَّ من استغلالها، خاصة، لكوننا لا نملك خياراً آخر.

يرى البعض أن التدمير الذاتي للاقتصاد والثقافة في مواجهة وباء، أغلب ضحاياه من كبار السن، هو أمر غير لائق.. ماذا تقول للأشخاص الذين لا يتواكبون مع مفاهيم اليوتوبيا؟

-احذَروا «الداروينية الاجتماعية». لا يمكن للتعايُش العالمي أن ينجح إلا بالتخلي عن تلك النزعة التحيزية. يمكن للمجتمع المدني الحفاظ على تماسكه وقت الأزمات، حال توقفَ عن تقسيم المواطنين إلى شرائح ذات أولويات متفاوتة..حياة الجميع جديرة بالحماية. أرى أن المأساة، في العادة، لا يمكن حصر أبعادها.. لا أريد -حقاً- التصديق بأن معاناة الناس لها أبعاد إيجابية انعكست على الطبيعة، فالهواء صار أقل تلوثاً، عندما انعزلت البشرية في الداخل. وإذا ما واصلت الانبعاثات الكربونية انخفاضها كما هو الآن، فستكون لدينا فرصة جيدة لتحقيق هدفنا المناخي الذي عجزنا عن تحقيقه، فيما قبل، «كورونا».. هنا، تكمن المفارقة المُبكية لمفهوم الكارثة بوجهَيْها «السلبي، والايجابي»؛ فعلى ما يبدو نحن، دائماً، بحاجة إلى كارثة حتى نستيقظ، ونكسب بعض الوقت، كي نعيد ترتيب أوراقنا. ما يشهده العالم، حالياً، سيخلق مفاهيم جذرية جديدة للتواصل، سيحمي المناخ والحياة، وسيُحدث نقلة ضخمة في التعليم والخدمات الاجتماعية، سوف تُولَد عولمة أكثر عدالة.. أولئك الذين يساعدون المجتمع والأخرين على الخروج من الأزمة، هم الناجون الحقيقيون. أما الباحثون عن نجاة فردية، فسيكون التحدي الأكبر لهم بعد انتهاء الأزمة. لقد هرعنا كثيراً نحو الأفق، دون تأنٍّ، وقد حان الوقت كي نتبنى رؤية متوازنة لـ «عصر ما بعد كورونا».

■ **حوار: كلوديا فويجت □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر: Spiegel Online، أبريل، 2020

حوار بين نجيب محفوظ وَكلود سيمونْ

الفُرصة الضائعة

خلال معرض الكتاب في القاهرة لسنةِ 1990، بادرتْ اللجنة الثقافيّة المُشرفة على نشاطات المعرض إلى استدعاء الروائي الفرنسي كلود سيمونْ الحائز على جائزة نوبل (1985)، ليُحاور زميله في ضيافة نوبل نجيب محفوظ (1988). ومنذ أسبوعيْن، عثرتُ على تسجيل لوقائع هذه الندوة ضمن الفيديوهات المُتداولة عبْر وسائط الإعلام.



محمد برادة

قلتُ مع نفسي وأنا أستعدُّ للاستماع إلى الشريط: هذه فرصة نادرة لإنصاف الرواية العربيّة على لسان أحد أعمدة صْرحِها المُتنامي، وتجلية تفاعلها المخصب مع تراث الرواية العالميّة، بما فيها تجربة تيار الرواية الجديدة بفرنسا خلال منتصف القرن العشرين. لكن وقائع الندوة كانت مخالفة لما توقعتُ، ودون ما أمّلتُ، نتيجة لطريقة تأطير الحوار وعدم حرص محفوظ على إنصاف مَنْ حملوا المشعل بعده، وغامروا على طريق الإبداع ليُضيفوا لبناتٍ مُجدّدة وأشكالاً تتصادى مع منجزات الرواية عالميّاً. لأجْل ذلك، أودُّ أن أعرض أهمّ ما قرأه سيمونْ في مداخلته المكتوبة، وما تفوَّه به نجيب في ردوده المُرتجلة.

انطلق كلود سيمونْ من مفهومه للكتابة وصوْغ الرواية، مؤكّداً على التباعد الملحوظ بين الواقع والنصّ المكتوب، ومن ثَمَّ الشكّ في قدرة الكتابة الإبداعية على تغيير الواقع كما ذهب إلى ذلك أنصار نظريّة الالتزام السارتري التي اكتسحتْ الساحة الأدبيّة في فرنسا عقب الحرب العالميّة الثانية. وهذا التحوُّل في مفهوم الأدب والرواية والذي نادى به تيار الرواية الجديدة، دون أن يتشابه أعضاؤه في شكل ومُحتوى ما يكتبون، يعودُ إلى اختلاف عميق بين الروائيين الفرنسيّين الجُدد وروائيي القرن التاسع عشر، وعلى رأسهم بلزاك وزولا وستاندال. ويعود أساس الخلاف بين كلود وزملائه من جهةٍ، وأسلافهم وبعض مُعاصِريهم من جهةٍ ثانية، إلى عنصريْن اثنين: أحدهما تلخصه قولةٌ للشاعر باسترناك: «لا أحد يصنع التاريخ، فنحنُ لا نراه، مثلما أننا لا نرى العُشبَ ينبُت». وهذا ما جعل سيمونْ ينحو صوْب اسْتبار النفس البشريّة في تفاصيل المشاعر واضطرابها وشكوكها، وملامسة أسئلتها الميتافيزيقيّة النابعة من واقع محفوف بالالتباس والتناقضات... بعبارةٍ أخرى، هو لا يرى الواقع في تجليّاته المادية البادية للعيان فقط، وإنما يهمه أكثر ذلك الواقعُ المُتخفي، المراوغ الذي يتحكّم في السلوك وردود الفعل والتعاطي مع الحياة. والعنصر الثاني الذي يميّز تيار الرواية الجديدة، هو أن ما يُصنّف ضمن الرواية الواقعيّة والطبيعيّة درَجَ على فصل الرواية عن بقية الفنون الأخرى وتجليّاتها الشكلية، ليجعل منها أداة لنَقل المعرفة واستخلاص العِبَر الأخلاقيّة والاجتماعيّة، ومن ثَمَّ يُحوّلها إلى حكاية خرافية (fable) تختزل الواقع والشكوك المحيطة بإدراكه. وهذا هو ما جعل، في نظر كلود سيمونْ، مجموعة من الروائيين في العالم يُجددون شكل الرواية ومضمونها، مشيراً إلى كلٍّ من دوستويفسكي وبروستْ وَجُويْس وبيرانديللو. وبالنسبة له، يحرص على الاهتمام بالشكل واللّغة، لأنه لا يعتقد أن المعنى يمكن أن يوجد خارج الكتابة وقبْلَ إنجازها. ذلك أن العلائق المُعقدة، المستعصية على التحديد التي توجد بين الإنسان وتاريخه، لا يمكن القبضُ عليها إلّا من خلال الكتابة وطرائق السرد وتشكيل الفضاء على نحوٍ يُجسّد الصراع اليائس بين النظام والفوضى، ويوضح الالتباس القائم بين الإنسان وتاريخه. من ثَمَّ، يحرص كلود سيمونْ على أن تكون رواياته ذات بنيةٍ مفتوحة، لا بنية مغلقة حسب المصطلح الذي استعمله أمبرتو إيكو.

أمّا نجيب محفوظ الذي لمْ يُعِدّ ورقة مكتوبة، فقد اكتفى بتعليقات قصيرة، تؤكّد على أهمّية المعنى في الكتابة، وعلى استيحاء الروائي للمشاكل والأحداث التي يعيشها

مجتمعه. وأشار إلى أنه في مطلع علاقته بكتابة الرواية، بذل جهداً كبيراً لاستيعاب الاتجاهات الروائية الحديثة في أوروبا، لكنه لم يقتنع بأنها صالحة لتجسيد الهموم والمشكلات التي كانت تشغل المجتمع المصري آنذاك. وهذا الرأي سبق لنجيب محفوظ أن ردّدهُ في حواراتٍ صحافية كنتُ قد قرأتُها خلال سبعينيات القرن الماضي. بعبارةٍ ثانية، لم يكلف محفوظ نفسه عناء التعريف بالتحوُّلات التي عرفها خلال تجربته الطويلة. وكلّ مَنْ تابع إنتاج محفوظ، يعرف أنه تفاعل بشكلٍ أو بآخر، مع طرائق السرد والأشكال الحديثة، العالميّة، خاصّةً في «اللّص والكلاب» وَ«أولاد حارتنا» وصولاً إلى كتابته الشذرية في «أصداء السيرة الذاتية».

غير أن ما افتقدتُه في ذلك الحوار التاريخيّ بين روائييْن بارزيْن ينتميان إلى مُجتمعيْن مُتغايريْن، هو المقارنة بين الوضع الاعتباري للرواية داخل مجتمعيْن لهما مساران تاريخيّان وحضاريّان مختلفان، ما جعل دور الرواية يتبايَنُ، وكذلك علاقتها بالتاريخ والأيديولوجيا. ذلك أن مصر والفضاء العربيّ لم يعيشا القرنيْن الثامن والتاسع عشر بنفس الوعي والتركيبة الاجتماعيّة اللذيْن عرفتْهما أوروبا من خلال المشروع التنويري والصراع لإقرار النظام الديموقراطي... وهي حقبة ثريّة وجدت انعكاساتٍ لها في الرواية الواقعيّة والطبيعيّة لدرجة أن البعض اقترح اعتمادَها عند التأريخ لتلك المرحلة... بينما استِنْبات الواقعيّة في الأدب العربيّ الوليد منذ نهاية القرن 19 إلى منتصف القرن العشرين، تحققَ ضمن بنياتٍ وتركيبات اجتماعيّة أبعد ما تكون عن وضوح قيم وعلائق مجتمعات تَقُودها البورجوازية والرأسمالُ الاستعماريّ. لأجل ذلك، كان مشروع نجيب محفوظ الأوّلي مُبرراً ومفيداً، إذْ وظّف عدداً لا بأس به من رواياته لتقديم صورة «واقعيّة» عن مجتمعه الساعي إلى الاستقلال والتحديث والتحرُّر، إلّا أن ذلك الشكل الروائي سُرعان ما تبدَّى غير كافٍ ومُفارق للتعقيدات التي طرأتْ على مجتمعات الفضاء العربيّ، خاصّة بعد هزيمة 1967، واتّضاح أن التاريخ يسلك في مجراه دروباً شائكة ومتداخلة، تتعدّى الظاهر لتغوص في أعماق الفرد وَلا وعْيه وتُسائل المسكوت عنه في وثائق التاريخ والسياسة... وهذا المنحى الجديد في الرواية العربيّة هو ما اضطلع به جيلُ الستينيات في مصر، ثم في بقية أقطار الفضاء العربيّ بِدرجاتٍ متفاوتة. وما افتقدتُه في هذه الندوة هو الإشارة من لدُن محفوظ إلى دور ذلك الجيل، لأنه كان يعرف إنتاجه، وله صداقاتٌ مع بعضٍ من مبدعيه. صحيح أن تجديدات جيل ستينيات القرن الماضي والأجيَال التالية له لم تكن مطابقة لتنظيرات روبْ كرييه أوْ نتالي ساروت صاحبة «زمنُ الشكّ»، إلّا أنها فتحتْ باب التجريب والتجديد على مصراعيْه متفاعلةً مع مجموع الاجتهادات الفنّيّة التي كانت تتحقَّق عالميّاً من الهند إلى أميركا اللاتينية. جهودُ هذه الأجيال في مصر وفي بقية الأقطار العربيّة هي التي غابَ صوتُها عن تلك الندوة التاريخيّة التي كان من الممكن أن تلقي أضواء على أهمّية الرواية اليوم عندنا، رغْم ما تعانيه من حصارٍ وتناقُصٍ في عدد القُرَّاء. لكنها أثبتت قدرتها على التغلغل في الدهاليزِ الخلفيةِ للمجتمع وفي أعماق الفرد العربيّ المسحوق تحت أَنْظمةٍ مُتسلّطة تُصرّ على أن تعيش حاضرَ التاريخ مِنْ منظورٍ ماضَويّ. ما نبّهَ إليه جيلُ الستينيات والأجيال التي توالتْ بعده، علىَ امتداد الفضاء العربيّ، هو أن الأدب والرواية بصفةٍ خاصّة، لا تكتسب مُبرراً لوجودها إلّا إذا استطاعت أن تنأى عن خطاباتِ جَوْقةِ المادحين ومُزيفي الواقع والتاريخ. الرواية التي نقصدها هي التي أصبحت، عالميّاً، تجسّد مغامرة فكريّة وشعوريّة وفنّيّة لاستكشاف المخبوء، ومحاورة المجهول في الكون وفي أعماق النفوس، ومن ثَمّ ضرورة التجدُّد والتفاعل بين الروايات على اختلاف انتماءاتها اللّغويّة والحضاريّة، لأن «قانون» المُثاقفة يفرض على جميع الثقافات أن تتفاعل لتُسهم في بلورة القيم الفنّيّة والإبداعيّة الجديرة بالبقاء والاعتبار.

«نهاية العَالَم» في رواية لاوروس!

ثيمةُ آخر الزمان أو نهاية العالم هي ثيمةٌ مشتركة بين الديستوبيا والخيال العلميّ، والأعمال التاريخيّة كذلك. تستدعي جائِحة كورونا هذهِ الثيمة في المتخيَّل الشعبيّ الذي يعتبر كلّ جائِحة أو وباء أو طامة كبرى هي دلالة على اقتراب الساعة. لا يتعلَّق الأمر بقومٍ دون آخرين.

في قصص تان تان (النجم الغامض)، قبل اصطدام النجم بالأرض نجد كاهناً عصبيّاً وبغيضاً يدعو الناس إلى التوبة، لأن الهلاك قريب (بعد بضع ساعات)، وهو هلاكٌ تامٌ ونهائيٌّ. لكن ذلك لا يحدث، ولا يهلك أحد، فما حدث هو قليل من ارتفاع الحرارة، وسقوط جزء من النجم في المياه. كلّ هذا سيسبب الكآبة للكاهن الملتاث، لأن هذه النبوءة كانت خاطئة.

في فيلم «الجمال الخطر Dangerous Beauty» الذي أُنتج عام 1998، ستعاني مدينة البندقية من الطاعون، الذي سترجعه السلطة الدينيّة إلى تفشي الخطايا، وتأمر بطرد العاهرات من المدينة في سعي إلى التوبة قبل حلول النهاية.

رواية «لاوروس» لـ«يفغيني فودولازكين -Evgueni Vodolaz kine» الفائزة بجائزة الكتاب الكبير في روسيا عام 2013، قام بترجمتها تحسين عزيز رزاق، وصدرت ترجمتها عن دار المدى 2018. هي رواية تاريخيّة صوفيّة رومانسيّة، تقع أحداثها بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهي الفترة التي، حسبما يشير الغلاف الخلفي للرواية، كان تدوين الأحداث التاريخيّة قد بدأ فيها، ومن هنا تبنى مفارقة أن يتم التدوين في الفترة نفسها التي كانت يعتقد بأنها ستكون نهاية العالم، وهي سنة تمام سبعة آلاف سنة للخلق.



تتحدَّث هذه الرواية عن سيرة حياة القديسين في المتخيّل الشعبيّ الروسيّ، من خلال شخصيّة معالج بالطب الشعبيّ وشبه مجذوب، يؤمن الناس ليس بقدراته الطبيّة وحسب، وإنما بيده ذات القدرات الشفائيّة الخوارقيّة. يخوض لاوروس تجربته الشخصيّة المريرة، حين يفقد فتاته وابنه، ومن هنا تحدث شبه القطيعة الذهنيّة عن العَالَم، فهو يعيش فيه ومنفصل عنه في الوقت نفسه.

تأتي الرواية في أربعة فصول: (المعرفة - الجحود - الدرب - الطمأنينة). في كلّ فصلٍ يحصل لاوروس على اسم مختلف وعمل/حال مختلف.

في الفصل الأول: المعرفة، اسمه أرسيني، الاسم الذي سُمي به عند ولادته، وسيتعلّم الطبابة بالأعشاب من جده كريستوفر.

في الفصل الثاني: الجحود، سيُسمي نفسه أوستين، نسبة إلى فتاتِه التي قتلها بجهله الطبيّ، وسيتحوَّل إلى مجذوب.

في الفصل الثالث: الدرب، سيحصل على اسم أمفروسي، وسيذهب حاجاً إلى القُدس.

في الفصل الرابع: الطمأنينة، سيُسمَّى لاوروس، وسيصبح ناسكاً مرسّماً.

تبدأ الرواية بقصّة ميلاده لتنتهي بقصّة موته. لقد وُلِدَ في «8 مايو/أيار عام 6948 من خلق العالم، 1440 من ميلاد المسيح»، وتوفي في «18 أغسطس/آب عام 7028 من الخليقة، عام 1520». أي بعد 28 سنة من الموعد المُتوقع لنهاية العالم.

إن فكرة آخر الزمان غير المشكوك فيها لا تصيب لاوروس بالفزع، بل تهيمن الطمأنينة على الروح الذاهبة باتجاه مصيرها الذي لا فرار منه. لقد كانت تفاصيل حياة لاوروس



كلها تأخذ طابعاً هامشيّاً، لأنه وُلِدَ مع اقتراب نهاية العالم، ولأن كلّ شيء يتخذ صفة اللاجدوى، وطبيعة الفناء، حين يسير في خطٍ واحدٍ نحو نقطة النهاية، غير أن حوادث الموت التي عبر بها لا يمكن إلّا أن تغيّره على نحوٍ جذري، بل وتمنحه حالة الزهد، ومن بعدها الطمأنينة، حالات وفاة والده ووالدته وجده، إلى لحظة وفاة حبيبته، لتخلق حاجزاً دائماً بينه وبين الواقع، فهو مرتبط بالحياة ومنفصل عنها في الوقت نفسه، كما أنه مرتبط بالبشر ومستغنٍ عنهم في آنٍ واحد، بل هم الذين سيحتاجون إليه بوصفه العارف، بالمعنى الطبيّ والصوفيّ في آنٍ واحد. يبقى لاوروس على خيال حبيبته المُتوفاة قريباً منه ومصاحباً له في حياته ليحاوره ويناجيه ويطلب منه العون والمساندة.

سيذهب لاوروس في رحلة حج إلى القُدس، برفقة صديقه أميروجو الفلورنسيّ، ومن المفارقة أن سنة النهاية، ستكون هي سنة 1492، وهي السنة التي يكتشف فيها كريستوفر كولومبوس العالم الجديد، فهي نهاية العَالَم في روسيا، بينما سنة الكشف الجغرافيّ في أوروبا، ولذا يسعى أميروجو إلى البحث عن ارتباط حدود الزمان بالمكان، فهو سيذهب لاكتشاف فكرة آخر الزمان في المكان الذي اعتُبر في المتخيّل الإيطاليّ آخر مكان معروف، أي روسيا: «ذهب أميروجو إلى مانيانوي وأخبر والده بخططه.

- لكن هناك حدود نهاية المكان المأهول بالسكّان (قال فليكيا الأب) لماذا تذهب إلى هناك؟

- في حدود نهاية المكان، أجاب أميروجو، ربَّما، سأعرف شيئاً عن حدود نهاية الزمان».

يمثِّل أميروجو من خلال رؤاه (Visions) الصوت الغيبيّ مقابل النزعة العلميّة والثقافيّة التي سادت آنذاك، «غادر أميروجو فلورنسا بحزنٍ وحسرة. ففي تلك الأيام، كان يقيم فيها العديد من الأشخاص الجديرين بالاحترام (ساندرو بوتيتشيلي، وليوناردو دافنشي، ورافائيل سانتي، ومايكل أنجلو بوناروتي) الذين كان دورهم في تاريخ الثقافة واضحاً له بالفعل في ذلك الوقت. بيد أن أياً منهم لم يستطع تقديم أدنى قدر من التوضيح لمسألة نهاية العالم - التي هي المسألة الوحيدة المهمّة بالنسبة لأميروجو. فهذه القضية لا تقض مضجعهم، قال أميروجو في نفسه، لأنهم يبدعون من أجل الخلود».

لكن لحظة نهاية العَالَم لا تأتي، «في يوم عيد الفصح من سنة سبعة آلاف، دقت أجراس دير كيريل كلّها. تدفق هذا الرنين على أرض بيلوزيرسك، معلناً أن الرب أظهر رحمته اللامحدودة للبشر وأعطاهم الوقت الكافي للتوبة. وتقرّر استئناف مراسم عيد الفصح، لأن قبل هذا اليوم ما كان أحد يعرف أيأتي عيد الفصح في سنة سبعة آلاف هذه أم لا؟».

بعد استقرار العَالَم مرّةً أخرى، على تاريخ مجهول للنهاية، وفي «18 أغسطس/آب من سنة سبعة آلاف لخلق العالم ردّد أمفروسي قَسَم التنسك ولبس المسوح في كنيسة رفع السيدة العذراء».

لقد بدأت تحوُّلات لاوروس عندما فشل في توليد زوجته، فماتت ومات معها طفله، ثم مات هو بعدما نجح في توليد أنستاسيا، فيما يشكّل تبادلية للحياة والموت.

إنّ فكرة نهاية العَالَم كما تصدرها الرواية لا تُعنَى بالجزع ولا بالخوف، وإنما بحالة تشابه عبارة (لا بأس)، فكلّ ما سيحدث لا بأس به، ويمكن التعايُش معه، لأن كلّ شيء سينتهي قريباً. ■ **نورة محمد فرج**



الصورة:
shutterstock

الجائحات

يوسف فاضل



1

المرّة الأخيرة التي شغلت فيها ذهني فكرة الموت، كانت في المقبرة، عند دفن صديقنا جبران. وحتى في المقبرة، سرعان ما تخلصت من الفكرة ما إن وصلت بوابة المقبرة، ورميت صدقة في كفّ أوّل متسوّلة. أمّا الآن، وأنا أغادر البيت، فلا سبيل للتخلص منها. الموت مرسوم على خشب الباب الذي فتحتُ، وأنا أخفي يدي في كمّي حتى لا تلامس أصابعي المقبض. على السلّم، أنزل مهرولًا؛ مخافة أن تُفتح أبواب الشقق. في الزنقة، أبتعد عن العربات التي تمر، والجدران التي تبدو قريبة جدًّا. أسرع الخطو بلا سبب، مبتعدًا عن القطط والكلاب التي تتمطّى في تكاسل. أعبر إلى الرصيف الآخر حتى لا ألتقي بجاري القادم من قاع الزنقة؛ لأنه قد يلقي علي التحية، وأردُّ على تحيته، ويسألني عن العائلة، وأسأله عن العائلة، وكلّ الأسئلة التي لا تضر ولا تنفع. ثم إنه قد يكون حاملًا للموت، وهو - بدوره - لا يرى في هروبي أي حرج، لأنه يعتقد أنني أحمل البلاء نفسه. وكان سيفعل الشيء نفسه لو لم أسبقه وأعبر إلى الضفة الأخرى، ناجيًا بجلدي، وناجيًا بجلده. في الساحة، تحاشيت الاختلاط بالناس. الجائحة ضربتنا جميعًا. على وجوههم كمامات مسودة من كثرة الأيدي التي تداولتها. لقد أخذوها من ذويهم أو انتزعوها من جيرانهم، وسيردونها إليهم عندما يعودون إلى البيت. بالكمامة أو بدونها، كلٌّ يحمل نصيبه من التهديد. بقيت أنصت من بعيد. أسمع ما يتداوله البائعون والمشترون عن المصيبة. يطرحون السؤال نفسه: من أين جاءنا هذا

العجب؟ الجواب حاضر في أذهانهم، حتى قبل أن يطرحوه: هذا العجب جاءنا من الصين. هؤلاء الصينيون يأكلون كلّ شيء يتحرَّك: القطط، والكلاب، والدود، والصراصير، والفئران، والخفافيش مصاصة الدماء. هؤلاء الصينيون يأكلون حتى الأجنَّة. أمّا الصيدلي فيقول: إن خفاشًا هرب من أحد المختبرات الصينية وهو الذي وزَّع الوباء على سكّان العالم. أعود متحاشيًا الاقتراب من البشر، متحاشيًا الاقتراب من كلّ شيء: من التراب، والماء، والهواء.

2

في نفسي غضب مستعر، فحتى وأنا أتحاشى الاختلاط بهم أو الاقتراب منهم، أفكر منذ الآن، عندما أعود إلى البيت، بأن علي أن أغسل يدي بالماء والصابون ثلاثين ثانية على الأقل، وأنشر ثيابي في السطح حتى تتهوّى. هذه فكرة تبعث على الارتياح، لن أعود بحاجة إلى أن أعانق كلّ شخص أقابله، ويربّت بدوره على كتفي، ويضغط على أصابعي، ثم أطبع على وجهه أربع بوسات. انتهى ذلك العهد يا ولدي. في السابق، كانت بوسة واحدة كافية. أمّا الآن فلا تكفي اثنتين ولا حتى ثلاث بوسات. علاش؟ كما لو أن الواحد مجبر على أن يثبت، في كلّ مرّة، صدق مشاعره وحسن نواياه. ارتحت وأنا أجد نفسي في السطح مرّة أخرى. نجوتُ. أُطلُّ من هذا العلو، وأنا أفكر في كلّ هذه الأمور الجديدة علي. لن أسلّم على أحد، ثم هل أنا بحاجة إلى كلّ تلك الأسئلة التي سيلقيها علي جاري حول صحّتي وصحَّة أولادي؟ انتهى ذلك العهد يا ولدي. تصوّر، كلمة (السلام) وحدها، لم تعد كافية، وهي على أيّة حال لم تكن ذات مصداقية في يوم من الأيام؛ لأنك لا تعرف لِم تطلب السلام من واحد لا تريد أن تتحارب معه. بدل أن تشهر مديتك، تقول له: السلام عليكم. فكرتي هي أنك عندما تلقي السلام فإنك تفكر في الحرب، إنما تؤجلها إلى ما بعد. والآخر عندما يرد السلام فليقول لك إنه هو الآخر ترك مديته في البيت. هذه هي فكرتي. وما لنا على هذا الشي؟ حتى ذلك الإحساس الذي يسمّونه الشفقة، أو الحنان الذي كان يجتاحني بين الفينة والأخرى، لم يعد يغريني. منذ الآن، لن أفتح بابًا لشيخ أو عليل أو امرأة مسنّة. سأسير مرتابًا من كلّ شخص، ومن كلّ شيء. لن أمسك مقبضًا أو أضغط على زر. ارتخت عضلاتي المشدودة، نزعت ثيابي ونشرتها على حبل الغسيل.

3

أُطلّ من السطح، ليس بالإحساس السابق، اليومي نفسه؛ إحساس شخص يطل من أعلى سطحه فحسب. أنظر، الآن، إلى الخارج بنوع من الريبة، كما لو تكون المرّة الأولى. كما لو تقول: أطل على عالم لا أعرفه، وهل عرفته في يوم من الأيام؟ أنشغل بالتفكير في أشياء أخرى. أفكر في كلّ هذا الوقت الذي ما يزال أمامي. أنتبه، بنوع من الاستغراب، إلى أن هناك شيئًا اسمه الوقت، وعلي أن أنشغل به قليلًا، وأرى كيف يمر؛ ولهذه الغاية علي - أولًا - أن أمتنع عن مشاهدة التليفزيون، سأكون وصلت إلى نتيجة حسنة إن أمضيت بعض الوقت، دون التفكير في التليفزيون، كما أفعل، الآن، وأنا أطل على الدنيا بشكلٍ مخالف لعاداتي القديمة، وأتعامل مع الوقت، ليس من خلال عقارب الساعة، إنما من خلال النبضات المحيطة التي تمضي دون أن تمضي: اليمامة المتربّعة على عمود الالتقاط الهوائي، أو الحمامة التي تبدأ هديلها في وقت ما من الظهيرة، أو هذا الحلزون المنكمش في أصيص الأزهار.

4

أتصوَّر أنني نجوت، وأنا أعود إلى البيت وأغلق الباب، وأنا أخفي يدي في كمّي حتى لا تلامس أصابعي المقبض، وأتصوّر أنني لم أنجُ تمامًا، رغم كلّ الاحتياطات. أعدُّ الوجوه التي اقتربت منها إلى هذا الحد أو ذاك، والحركات التي قمت بها منذ أن غادرت البيت، المقابض التي لمست يدي، من مقبض الباب حتى مقبض باب الحافلة أو الترام أو البنك أو التاكسي. لم أنتبه، من قبل، إلى كلّ هذا العدد من المقابض: مقبض باب البيت وباب العمارة وباب السيارة وأبواب البقالة والصيدلية والبنك، والأزرار التي ضغطت عليها. أزرار الهواتف،

وأزرار الأبـواب والشـبابيك الأوتوماتيكية، والأوراق الماليـة والمطبوعـات والأكيـاس والفواتيـر. لـن أعـرف، أبـدًا، عـدد الأبـواب التـي فتحـت يـدي لأنها كثيرة، كثيرة بشكلٍ مدوّخ، ولا الجدران التي لمست، ولا القذارات التي وطئت قدماي، والنقـود التي عـددت قبـل أن أخرجهـا أو أدخلهـا إلـى جيبـي. أنهـض وأغسـل يـدي للمـرّة الثالثة، ثـم أتصـوّر أننـي مهمـا فعلـت فلـن أنجو مـن البشـر.

5

رؤيـة الحلـزون، وكلّ الأفكـار حـول عبـوره النهار، دون مجهـود، أضحكتني. مـاذا يفعـل الحلـزون بوقتـه؟ يطل مـن قوقعته، ويعبر العشـرة أمتـار التي هـي طـول السـطح، ويكـون نهـاره قد انقضـى. هل أسـتطيع أن أفعـل مثله، إن أنـا تدرّبـت جيّـدًا، وتعلمـت كيـف أقضـي يومًـا كامـلًا فـي إنجـاز هـذا المشـروع الهائـل؛ عبـور السـطح مـن هـذا الجـدار إلـى ذاك الجدار؟ رحـت أذرع الغرفـة، وأعـد خطواتـي وأنـا أقهقه. ولم أعد أنظر- مرتابًا- إلى البشـر. هـدأت، كأنمـا أفرغـت علـى رأسـي سـطل مـاء. لـم أكـن لأتصـور أن الاقتراب مـن المـوت سـيهزني إلـى هـذا الحـد، كمـا حـدث لـي قبـل قليـل، وأنـا فـي السـاحة، وأتحاشـى التحديـق فـي الوجـوه، معتقـدًا أن هـذا كافٍ لأنجـو. بالعكـس، الوجـوه كانـت زاهيـة، وقـد تألقـت عليهـا فكـرة المـوت، كمـا لـو تقـول إنها تأنْسـنتْ. نعـم، والأجسـاد تتحـرَّك أكثـر حيويـة مـن الأيـام التـي سـبقت. كلّ هـذا لـم أنتبـه إليـه فـي حينـه، وأنـا أنتبـه إليـه، الآن، بتركيـز أكبـر. كنّـا نسـير، فـي تلـك اللحظات الاسـتثنائية. لأوّل مـرّة نسـير معًـا، ترشـدنا الفكـرة نفسـها، اليـد فـي اليـد، علـى السـفينة نفسـها، نحـو المـوت. لأوّل مـرّة، وأنـا بينهـم، متذكّـرًا كلّ الميتـات التـي أفلتنـا منهـا. كلّ الآخريـن الذيـن ماتـوا بالمجّـان، الـذي سـقطت عليـه سـلحفاة رماهـا طفل مـن نافـذة غرفتـه وهـو يلعـب، والـذي وقـع فـي حفـرة تركهـا عامـل البلدية فاغـرة فاهـا ريثمـا يشـرب قهوتـه. والتـي اختنقـت بعنبـة أو بجرعـة مـاء، أو بقبلـة. كلّ الميتـات مضحكـة إلّا هـذه التـي جمعتنـا لأوّل مـرّة. مسـتمرّ فـي قهقهتـي، وأنـا أذرع الغرفة. قـد أحتـاج إلـى وقـت أطـول للتفكيـر فـي كلّ هـذه الأمـور الجديـدة علـي. وأفكـر أننـي مهمـا فعلـت فلـن أنجـو مـن النـاس أبـدًا. لـم أعـد قلقًـا. هواء السـطح أنعشـني، وطرد الأفكار السـوداء التـي اجتاحتنـي وأنـا أغـادر البيت. قـد نمـوت قبـل أن نصـل إلـى بيوتنـا، وقـد نبقـى علـى قيـد الحيـاة. اليقيـن الوحيـد هـو الطريـق الباقيـة. كيفمـا كان الحـال، وكيفمـا كان طولهـا فسـنعبرها معًـا. لا داعـي للقلـق. فكـرة المـوت تشـدني إلـى الحيـاة أكثـر مـن أي وقـت آخـر. أرى مـن هـذا العلـو، ونشـيد المسـاء يملأ رأسـي، أننا نسـير نحـو الحياة. شـعور بالقلـق يقودنا. نعـم، إنمـا هـو قلق بسـبب الطريـق التـي نعبـر، متسـائلين عـن طولهـا ونوعيتهـا. نقيـس حياتنـا علـى ضـوء وعورتهـا. هـذا كلّ مـا هنالـك. لأوّل مـرّة، أرى المسـتقبل بعيـن متفائلـة. هـل سـيكفينا الوقـت؟

6

أفكـر فـي حكايـة الخفـاش التي سـمعت عند الصيدلـي. أين هو هـذا الطائر المسـكين؟ لقـد فـرَّ ناجيًـا بجلـده مـن بيـن أصابـع العلمـاء. إنه يطـل علينا مـن داخـل مغارتـه، متأسـفًا، ويـرى أننـا حيوانـات نشـبهه. حيوانات مثله، نمـوت فـي مختبـرات الأسـلحة الفتاكـة والأدويـة الكيماويـة. أيـن اختفـى الخفـاش؟ لا وجـود لخفـاش يـا ولدي. الخفافيـش هي المختبـرات العملاقـة التـي تزرع الدمـار علـى كلّ أرض تقـع عليهـا. إنها الشـركات العابـرة للقارات، والبنوك التـي تقتـل البشـر بـدون حاجـة إلى وبـاء؛ لأنها هـي الوبـاء. إنهـا سـجون الديكتاتوريـات مـن كلّ نوع. وهـذه الجائحـات سـتبقى، كما سـتبقى الرأسـمالية العميـاء تهددنـا إلـى الأبد. لكن الخبـر الجديـد الـذي جـاء بـه الخفـاش، يـا ولـدي، هو انتعـاش الأنظمة المسـتبدة التي بـدأت تظهـر، علـى قشـرتها، الكثيـر مـن الشـروخ. هذه فرصة لـم تكـن تحلـم بهـا لترمّـم الصـدع. لتتغـوّل وتجتاحنـا مـن جديـد. هـا هي هذه الأنظمـة المسـتبدة، بعـد أن ظهـرت ثقـوب معيبة علـى وجههـا، تعـود لتشـدِّد الرقابـة علـى البـلاد والعبـاد. المراقبة، والتوقيـف، والتفتيـش، والغرامـة، وحبـس الضحية بدل المجرم، والإسراع في سَـنّ قوانين طوارئ جديدة توسـع صلاحيات الاسـتبداد، وتزيد من صفاقته وشراسـته. لا أدري كيـف غـدر بـي فكـري، وتوغـل بـي فـي هـذه الدهاليـز الأكثـر سـوداوية. نهضـت وغسـلت يدي للمـرّة الرابعـة. أعـود إلـى الجلـوس، وأفكـر بأننـي لسـت حلزونًـا، وأشـعل التلفـاز لأمحـو بعـض السـاعات مـن حياتـي.

خوسيه ماريا ميرينو

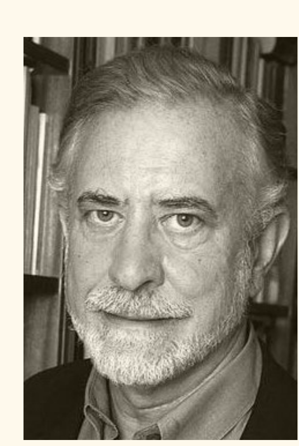
الهارب وقصص أخرى

الهارب

الحبّ شيء مميَّز للغاية، لذلك، حين رأى الظل بجوار الباب، تحت جلاء القمر الذي أضفى عليه، خفوت ضوئه، تحديداً، مظهراً ضبابياً مسطحاً ومشوّهاً. لم يكن يحس بالخوف.. عرف أنه قد عاد إلى البيت عذوبة ليلة سان خوان، السماء الصافية، ورائحة العشب المنعش، وخرير الماء وأغنية العنادل، كانت تتناغم- فجأة- مع الإيقاعات الأشدّ منفعة من الحضور المستعاد لطبيعته.

كانت الحياة الزوجية قد دامت خمسة أشهر، فقط، حين اندلعت الحرب. طالبوه بالالتحاق بصفوف الجندية، وكانت هي، تتعرَّف من بين السطور، في تلك الرسائل القصيرة والمليئة بالشطوب، تقلّبات الأحوال في الجبهة. لكن الرسائل، التي كانت تشير، في البداية، وإن بشكل ملتبس، إلى الأحداث والأماكن، صارت تضيق أكثر، في كلّ مرّة، لتنحصر في سرد اليوميات البسيطة للحنين وللرغبة في العودة. كانت تأتي، بالفعل، بدون شطب، وكانت مشبعة بشوق محكي بوضوح شديد، بلا تمويه، إلى درجة أنها تجعلها لا تتمالك نفسها، فتبكي كلّما قرأتها.

حينئذ، لم تكن وحيدة. كانت والدته لا تزال تعيش في البيت، والمرأة العجوز، رغم أنها جدّ مريضة، كانت ترافقها بحضورها البسيط، أو منشغلة في أعمال صغيرة، أو في الأحاديث اليومية والتعليقات على رسائله، وعلى الأخبار المظلمة عن الحرب، وفي غضون عام، ماتت. بقيت ميتة على المقعد ذاته في المطبخ، بعنقود على حضنها، وحبّة عنب بين أصابع يدها اليمنى. علمت هي- لاحقاً- من رسالة أخرى له أنه لما وصله خبر موت أمّه، لم يعتبر القادة أن الأمر يستوجب أي إجازة، مادامت مراسيم الدفن قد تمت منذ فترة طويلة.


خوسيه ماريا ميرينو▲

وبقيت، حينها، وحيدة في البيت، صامتة معظم اليوم، إلّا عندما كانت تدنو من مكان وجود أختها لأجل حديث قصير في بلدة كانت صامتة أيضاً، حيث يُفتقد وجود الفتيان والمتزوّجين من الشبان، والتي كانت تعيش هذا الغياب بنفسية منذهلة.

لقد كانت تستغرق ذاتها في الأشغال المنزلية، بإرادة قوية بلنسيان. وهكذا، بصرامة شديدة في تنظيم الزمن، كانت تقوم بالمهام اليومية للتنظيف والطبخ، وللغسيل وترتيب الغرف، وبرنامج متواصل للأشغال في الحقل، وهي تحشّ العشب، وتنقله، وتزيل الأعشاب الضارة عن الخضار، وتحفر لأشجار الفاكهة، وتطحن السلت. كانت منهمكة في شَغْل اللحظة، التي ربَّما كانت تتطلَّب منها، بالإضافة إلى الجهد الجسدي، إيقاعاً خاصّاً، وكان الأمر يبلغ بها حدّ التفكير بأن غيابه أشبه بمرأى أحلام مبهم، وهو غير حقيقي على الإطلاق، وسوف تخرج منه في يقظة فورية ما.

لكن الوقت كان يمر، ولم تكن الحرب تنتهي. هي لا تعرف جيّداً أسباب الحرب. من منبر الوعظ، كان القسُّ يتحدَّث إليهم عن العدو، باعتباره شراً شيطانياً ومخيفاً، معدياً مثل جائحة. في نهاية المطاف، توقَّفت الحربُ والعدو عن تقديم إحالة مرجعية حقيقية، وكان الأمر كما لو أن المجهود الحربي كان هدفه الدفاع، مهما كلّف الأمر، ضد غزو كائنات فظيعة، قادمة من بلاد ما بعيدة وقاتلة. إلى درجة أنه في إحدى المرَّات، لما مرّت قافلة مع السجناء عبر القرية، وخرج الجيران لرؤيتهم بفضول مُصِرٍّ، أعربت امرأة عن تعجبها المستغرب، وعن المفاجأة المخيبة للآمال عندما وجدت أن الأعداء لم يكونوا يُظهِرون الملامح، التي جعلتهم خطب القس التشهيرية وأخبار أخرى يتخيَّلونها، كما لو أن لديهم ذيولاً!.

لم يكن لديهم ذيول ولا حوافر ولا قرون. كانوا رجالاً حزانى، معتمون، يرتدون معاطف وسخة، وسترات رثّة.

يضعون على رؤوسهم، المجرَّدة من الشعر، أقنعة الوقاية من البرد، وقبعات عسكرية. كانوا جميعهم- تقريباً- بلحى قد نمت، واستطالت على وجوههم الهزيلة، رغم أنه كانت تبدو- أيضاً- بعض الذقون الجرداء لبعض الفتيان. وفجأة، أعاد منظر أولئك الجنود المنكسرين، إلى الذهن، خيال زوجها، الذي- ربَّما، في ذلك الوقت- كان يتم نقله هو- أيضاً- في شاحنة ملطَّخة بالأوحال، منكمشاً في معطف داكن، بل لقد اعتقدت أنها تعرفت، في عدة وجوه، إلى الوجه المحبوب، مغمورة بارتباك مفاجئ ملأها غمّاً.

مرّ الوقت. سنة أخرى مرّت. استمرت القرية في فقدان ساكنتها، وبقي، في النهاية، الأطفال والنساء والشيوخ فقط. كانت الأمسيات قد كفّت عن أن تكون مناسبة مبهجة لحكي الخرافات واستعادة الأحداث؛ هي، الآن، مجرَّد باعث لإقامة الصلوات. احتلت السبحات والابتهالات والتاسوعيات والقداديس، كلّ ساعات الاتصال الجماعي. حين وصلت ليلة القديس يوحنا، لم يعودوا يعتقدون أنهم يتذكَّرون الوقت الذي أشعل فيه الفتيان، مع ملكهم، نيران الشعلة التقليدية العظيمة في أعلى قمة التل. كان الأطفال هم الذين بعثوا ذاكرة الاحتفال القديم، مشعلين ناراً هائلة في الساحة. اجتذبت النار الناس الذين تجمعوا حولها. لقد كانت ليلة ساطعة ودافئة، دون أي هبّة من الريح.

كان الأطفال يصرخون حول النار، على حافة الانعكاس الملتهب. وتذكر الكبار الليالي الأخرى للقديس يوحنا، وفتيانهم يملؤونها جلبةً وفوضى، وهو ما كان يتم قبوله كان الفتيان موجودين، مع ذلك المزيج الإلزامي من التسامح والضجر الذي كان يؤدّي إلى الخضوع لطقوس لا مفر منها. تلك الليلة، يكون الاشتياق إليها كجزء مبتور من حياتهم.

في ذلك العام، ومثل العام الماضي، لم تكن هناك حاجة لحراسة البيض والذبائح والغلايات، فلا أحد كان سيتسلل، ليلاً، لسرقتها، كما أنه لن يمحو أي شخص المسارات أو يدنس جمر البيوت.

لقد بقيت القرية دون فتوة الشباب، وأنفاس الليل العذبة تمنح تلك الحقيقة، الأكثر إيلاماً، بسبب الظروف التي كانت تتسبَّب فيها، كآبة محدّدة.

عندما تم إخماد شعلة النار الهائلة، تفرق اللقاء المرتجل. ومرّت هي ببيت أختها، وحيّت العائلة، ثم عادت إلى بيتها. حينها، رأت الظل جنب الباب، وللتو تعرفت إليه، وشرعت في الركض، وعانقته بكلّ قوتها.

كان قد تغير. كان قد صار أكثر نحولاً، وأكثر شحوباً، وفي إيماءاته كانت قد استشفت نوعاً من المماطلة المتأمّلة. علمت أنه كان قد فرَّ من الجندية. كان قد أصيب بشظية قنبلة يدوية، وتم إدخاله المستشفى. ولما كُتِبَ له الشفاء، وتعافى، قرّر الفرار والعودة إلى البيت. لقد كانت رحلة هروب مؤلمة استمرت لأسابيع، لكنه كان هنالك، بالفعل، صامتاً ومبتسماً.

كان المطلوب التكتم الأشمل. أخفت فرحتها، واستمرت في مواصلة الحياة المعتادة. وبقي هو متخفياً في مكان ما، في البيت، خلال ساعات النهار. وفي الليل، لما كان الظلام يحجب كلّ شيء، كانا يخرجان إلى الحديقة ويجلسان متجاورَيْن، وهما يُحسَّان بأن النجوم المتلألئة تخفق، وبالنهر الذي يهمسُ، وبالطيور التي كانت تطالب بالأغصان اللامرئية.

استعاد بين ذراعيه طعم تلك الأزمنة الأولى للزواج، وكيف أن الحب هو شيء جد فريد، فكلُّ مشاكل الحرب، وجهده المنفرد الذي كان يجب أن يتضاعف في العديد من المهام، والتبادلات المعقَّدة للحصول على كلّ ما هو ضروري لمعيش عادي، انتقلت لتصير اعتبارات جد ثانوية.

كان انشغاله الوحيد أنه لم يتم اكتشافه. ذات يوم، لما كان عائداً، وهو يحملُ الحطب، وجد الحرّاس في بيته، حاملو الشكوى التي تسببت في الفرار والتي تم الإعلان عن غايتها، على ما يبدو، بين الكوابيس المحمومة في المستشفى. قام الحراس بتفتيش البيت، ورغم أنهم لم يتمكَّنوا من العثور عليه، إلّا أن تلك الزيارة اللامتوقعة ملأته غمّاً، وهو يفكِّرُ في أنهم يستطيعون أن يفاجئوه يوماً ما، ويأخذوه من جديد، لكي يتعقّبوا، لربّما، رحلته مع الموت.

وهكذا، بين عذوبة أن تجده قريباً منها في البيت، وترويعات مخاوفها، انقضى الصيف. في بعض الأحيان، كانت تشرع في الغناء، دون أن تدرك أنه في القرية الصامتة والحزينة، كان يتم تلقي سلوكها بمفاجأة مرتبكة.

مع ذلك، ثمّة شعور غريب كان يجعلها تستيقظ في منتصف الليل. ورغم إحساسها بجسده إلى جانبها، فإن حشداً مضطرباً من المخاوف المظلمة كانت تعبر خيالها، مثلما لو كان المستقبل مرسوماً، بالفعل، وتتحقَّق فيه جميع أشكال التكهنات المشؤومة.

في اليوم ذاته، الذي كان قد بدأ فيه سبتمبر، حين استيقظت، لم يكن بجانبها. كان يوماً رمادياً يعبق برائحة النداوة. بحثت عنه في البيت، وفي الحظيرة، لكنها لم تتمكن من العثور عليه. أثار ذلك الغياب الذي كان قد أعاد لها صورة العزلة الطويلة حدساً مخيفاً.

في ساعة صلاة التبشير الملائكي، رأت الحراس يقتربون، فقد بدأ المطر يهطلُ بقوة أكبر، غطّت معاطفهم المصنوعة من القماش المشمع مبللة بالماء.

لقد وجدوه. كان في أعلى قمة التل، ما بين الصخور، وهو يمد أطرافه ليطلَّ برأسه إلى أقصى حدّ ممكن، نحو القرية. لا شك في أن الجرح قد انفتح، من جديد، على امتداد الطريق الطويل للهروب. كان الجسد نحيفاً جدّاً مثل أفعى خرساء. كان الحراس يقولون إنه قد قضى ميتاً، على الأقلّ، منذ ليلة القديس يوحنا.

اليد التي تكتب

قبل أن يُجْروا له عملية زرع عضو، كان هو يُذكّر أصدقاءه، مازحاً، بأفلام الأيدي المُرعبة التي كانت تُجبر أصحابها الجُدد على ارتكاب فظاعات. مع ذلك، إنّ إمكان أن يصير المرءُ مبتور اليد، ثم يعود إلى الوقت السابق على الحادثة التي قد سلبته يده، والرغبة في أن يحسَّها، مرّة أخرى، مُتَّحِدَة بجسده، وإن أتت من جسد مُختلف عن جسده، يُلغي لديه أيّ تَحَفُّظٍ يُمكن أن تثيره تلك القصص العجيبة.

بعد عملية زرع العضو، وضع كلّ آماله في نجاح العمليّة. وبدأت تتنامى بهجتُه، عندما بدأت الأصابع، ببُطء شديد، تتحرّك، واحداً تلو الآخر، ووجد في الفراغ، الذي كان، قبلُ، شبحيّاً ذلك الجزء من جسده، الوجود المألوف لليد القادرة، يوماً بعد يوم، على إنجاز مهارة أكبر.

كان يعرف جيّداً خطر أنّ جسدَه لم ينته، بعد، إلى الاستجابة للأنسجة الجديدة، لكنّه كان على استعداد، في أعماق إرادته، أن تبقى اليد

الجديـدة معـه، إلـى الأبـد.
لكن المشكلة بدأت، أيضاً، شيئاً فشيئاً، على شكل ارتباك، مع الإحساس بأنـه قـد مضى يُهيمـن عليـه، ليـس غرابتـه تجـاه اليـد، ولكـن غرابـة اليـد تجـاه الجسـد الـذي كان قـد تـمّ ربطها بـه. الأطبـاء لم يسـتطيعوا أن يفهموا تمامـاً مـا كان يحـدث، فأنسـجة اليـد كانـت، فـي كلّ حيـن، سـليمة وقويـة أكثـر مـن ذي قبـل، ولكـن بقيـة الجسـد كان يكشـفُ انخفاضـاً فـي مناعتـه الدفاعيّـة؛ وهـو مـا كان يُهـدّد بعـدم انتظامـات خطيـرة.
مضـى المريـضُ يسـقط فـي فتـور همّـة تدريجـيّ، نحـو نـوع مـن اللامبـالاة العامّـة التـي يبـدو أنّ يـده الجديـدة، وحدهـا، هـي التـي سـلِمَت منهـا. مُضطجعـاً علـى سـريره فـي المستشـفى، وهـو يخضـع لعلاجـات كانـت تحـاولُ أن تمنـع الإبـادة التدريجيّـة لباقي أعضاء الجسـم وأجزائه جميعها. وحدهـا اليـد الجديـدة، كانـت تكشـفُ عـن حَيويّـة.
حيـن مـات، قـرّرَ الجـرّاح، وقـد لاحظ النجـاحَ النسـبيّ للعمليـة، أن يحتفظ بتلـك اليـد لعمليّـة زرْع مُحتمَلة.
فـي حالتـي، يبـدو أنّهـا مـع باقـي جسـدي قـد حقّقـت تناغمـاً، بشـكل رائـع، رغـم أنّهـا تكتـب، أحيانـاً، لحسـابها الخـاصّ، نصوصـاً مثـل هـذا النـصّ ذاتـه الـذي يبـدو، الآن، أنّهـا بصـدد إنهائـه؛ نصوصـاً تملؤنـي إعجابـاً ودهشـة.

من أجل حكاية سريَّةٍ للنجاح

في البدايـة، كنتُ أكتفي بأن يُعْجَبَ بإبداعاتي الكتابيّة بعضُ أصدقاء المدرسـة. بعـد ذلـك، كنـتُ أتـوق لنشـر كتـاب، فقـط، لـك، وأحسسـتُ بأنـي سـعيد لمّـا وجـدت بيـن يـدي النسـخة الأولـى مـن النسـخ الثلاثمئة التـي طبَعَها ذلك الناشـر المتواضـع. فـي روايتـي التاليـة، كنـتُ قـد صـرتُ متخوّفـاً ألاّ أحصـل علـى رقـم مبيعـات يتجـاوزُ ألفـيْ نسـخة، وأن تبـدوَ المُتابعـات النقديّـة، رغـم أنهـا مُرْضية، قليلـة وتافهـة. كنـتُ، للتـوّ، قـد فـزتُ بجائـزة النشـر الأكثـر أهمّيـة فـي البـلاد، وبـدأت أتمنّـى، بفـارغ الصبـر، نيـل جائـزة النقـد، ولمّـا حصلـتُ عليهـا، شـعرتُ أنّ مـا سـيجعلني راضيـاً، حقّـاً، هـو أن أحصـل علـى الجائـزة الوطنيّـة. منحونـي الجائـزة الوطنيّـة، لكنـي أدركـتُ أنّ عملـي لـم يَنـل الصـدى الـذي كان يَسـتحقّه فـي الأوسـاط الأميركيـة، بـل إنهـم وحتـى اللحظـة التـي لـم يُكافئونـي فيهـا، بعـدُ، بجائـزة «رومولـو غاييغـوس» وجـدتُ نفسـي مكروبـاً جـدّاً. لـم يكـن قلقـي ليتوقّـف، لأنـه يبـدو لـي أنّ كُتبـي قـد تُرْجِمَـتْ بشـكل واسـع، وعندمـا تكاثـرَت الطبعـات الأجنبيـة، لـم يكـن عـدد النسـخ، أبـداً، ليسـتجيبَ، البتـة، لانتظاراتـي فـي التوزيـع.
وقدِّمَت عنهـا أطروحـات فـي العديـد مـن الجامعـات فـي العالـم، رغـم أنني كنت أشـعرُ ذاتـي بالخـزي لأنّهـا، فـي العديـد مـن الجامعـات الأخـرى، لم تنَـلْ القيمة التـي تسـتحقّها. حينئـذ، كنـتُ أتمنّـى، بقـوة، أن ألتحـق بالأكاديميـة الملكيّـة. تمّ تعيينـي عضـواً فـي الأكاديميـة، وبـدأتُ أشـعر بأنـي سـيّئ الحـظ، لأن اسـمي لا يتـردّد، بقـوة، لنيـل جائـزة «سـربانتيس». منحونـي جائـزة «سـربانتيس»، لكـن فرحتـي لـم تـدُم طويـلاً، لأنّنـي كنـتُ مقتنعـاً بـأن أعمـالاً بحجـم أعمالـي تسـتحقّ جائـزة «نوبـل». ولمّـا حصلـتُ، أخيـراً، علـى جائـزة نوبـل، خيّـب أملـي ألاّ يكـون ذلـك خبـراً مدويـاً فـي كلّ صُحـف العالـم. كلّ هـذه اللاطمأنينـة، حـول أهميتـي الأدبيّـة، بـدأت تُضعـف قلبـي كثيـراً. مـتُّ بشـكل مُباغـت، وأنـا بعـدُ لـم أصِـرْ شـيخاً، بعـد.
عنـد خروجـي مـن حفـل تكريم على شـرفي، لم تحضر فيه كلّ الشـخصيات التي كان يجـب أن تقـوم بذلـك. والآن، فـي قاعـة اجتماعـات البارناسـوس، أتأكّد، بخيبة أمـل لا تُحتمَـلُ، مـن أنّ آخريـن كثيريـن، هُـم الذيـن يشـغلون المقاعـد المُفضّلة.

الفنجان الصغير

سكبتُ القهـوة فـي فنجـان صغيـر، وأضفـتُ السّـكَّرين، وحرّكـت بالملعقة الصغيـرة، ولمّـا أخرجتُهـا، لاحظـتُ علـى سـطح السـائل السـاخن دوامـة صغيـرة تتّسـع فيهـا رغـوة المـادّة المُحلّيـة فـي شـكل إهليلجـي، بينمـا كانـت تـذوب. تُذكّرنـي بهـذا الشـكل، صـورةُ مجـرّة فـي الثوانـي الأربـع أو الخمـس التـي تسـتغرقها لتختفـي، أتخيّـل أنهـا كانـت، حقّـاً، بنجومهـا وكواكبهـا. مَـن يُمْكنـه أن يعـرف ذلـك؟ أحمـل، الآن، الفنجـان الصغيـر إلـى شـفتيّ، وأفكّـر أننـي سـوف أشـرب ثقبـاً أسـود. مـن المؤكّـد أن ديمومة الثوانـي، عندنـا، لديهـا سُـلّمٌ آخـر. ولكـن ربّمـا يتشـكّل الكـون الـذي ننتمي إليـه مـن عـدّة قطـرات مـن مـادّة فـي طـور الذوبـان، فـي سـائلٍ مـا، قبـل أن يشـرَبَه حلقـوم عمـلاق.

ذكرى من البحر

لمّـا مـرّت أكثـر مـن سـاعة، وصـارت نـارُ المدخنـة مُنطفئـة، تقريبـاً، وبـدأ صمـتُ العزلـة الجبليّـة يُسـرِّبُ صوتـاً إيقاعيّـاً مُلتبسـاً، مضَـى يتّضح شـيئاً فشـيئاً، وسـحبَه مـن فتنتـه، كان صدى البحـر. في غضون دقائق، اسـتحال الصـوتُ قويّـاً جـدّاً، ودوّى عنيفـاً تحتـه، كمـا لـو أنَّ بحـراً حقيقيّـاً يسـحَب أمواجَـه المُتعاقبـة إلـى صالـون البيـت الكبيـر ويخبـط جدرانـه، فـي الطابق السُّـفلي. مُنذهـلاً، نهـض مُتوجِّهـاً إلـى الـدرج ونـزل حتـى وجدَ نفسَـه وسـط تلـك الارتجاجـات الإيقاعيّـة التـي كانـت مسـموعة، فقـط.
لكـن الانكسـار اللامرئـيّ للمَوجـات التي كانت تتردّد أصداؤهـا في الصالون، جلبَـت لـه ذكـرى كثيفـة للبحـر، فأحـسَّ ذاتَـه معضَّـداً بالميـاه، وعلـمَ أنـه غريـبٌ، حقّـاً عن جسـده الإنسـانيّ المصنـوع من أعضاءَ مُتنـاثرة، واكتشـفَ ذاتـه وهـو يحـرّكُ، بفـرح، زعانـفَ وذيـلاً للصيد بين أسـراب السـمك الهاربة. مـاذا أفعـل أنـا هُنـا؟ ماذا حـدَث؟ فكّر بينمـا كان صدى البحـر يتوقَّف فجأةً.

الصوت الصغير

هـل تتحدَّثـون عـن الكـون؟ الـذرّة هـي الكـون! هـل تتحدَّثـون عـن الحيـاة؟ الخليّـة هـي الحيـاة! هـل تتحدَّثـون عـن الفضـاء؟ الفضـاء كُلّـه يتّسـع فـي راحـة الكـف! هـل تتحدَّثـون عـن الزمـن؟ هـذه اللحظـة ذاتهـا هـي الأبديَّـة، لكـن صَوتهـا كان صغيـراً جـدّاً، ولا أحـد انتبـهَ إليـه!.

عن الكُتب وعن الورود

«فـي بتـلات الكُتـب، وفـي صفحـات الـورود، كانـت قـد كُتِبَـتْ أفضـلُ الحكايـات التـي أمكـنَ أن يتخيَّلهـا الكائـنُ الإنسـاني»، كان يُفكِّـر حيـن لـمْ تعُـد توجـد الكُتـب، ولا الـوُرود.

□ **ترجمة خالد الريسوني**

---

* خوسـيه ماريـا ميرينـو: روائي وقاصّ إسـباني مـن مواليـد «لاكورونيـا»، عـام 1941. أصـدر قرابـة خمسـين كتابـاً، توزَّعـت بين البحث الأدبي والأعمال السـردية، والترجمـة، مـن بينهـا ثلاثيَّتـاه الشـهيرتان: «ثلاثية الأسـطورة»، وثلاثيتـه الأخرى عن اكتشـاف أميركا المُعَنونـة بــ: «يوميـات خلاسـية». ترجـم كتـاب «كليلـة ودمنـة»، لابـن المقفـع، إلـى الإسـبانية.



الصورة:
shutterstock

شمس الدين التبريزي

مختارات

التقى شمس الدين محمد التبريزي (582 - 645هـ) بجلال الدين البلخي عام 642هـ، ثمّ حدث ما حدث. الشيخ الزّاهد والفقيه الذي كان يدرّس في أربع مدارس في قونية، آنذاك، ألقى الدّرسَ جانباً، وغدا ذلك الهائمَ المجذوب الذي نعرفه، ومن صرّح بنفسه: «زاهداً كنتُ، فجعلتَني أغنّي/ وجاثماً وقوراً على سجادة الصلاة، فلَهواً لأطفال الحيّ». ماذا قال شمسُ لجلال الدين، وما كشف له من أسرار؟ سؤال شغل الباحثين في حياة كليهما سنوات طويلة، دون جدوى. مكث شمسُ في قونية ستة عشر شهراً، ثمّ رحل إلى الشّام. لم يحتمل جلال الدين فراقَه، فأرسل ابنه إلى الشّام ليأتي به. أتى شمسُ إلّا أنه لم يُطِل المكوث هذه المرّة، فرحل موصياً ألا تتبّعوا أثري هذه المرّة. تذكُر كثيرٌ من كتُب السّيَر أن الله توفّاه في مدينة «خوي» الإيرانية القريبة من تبريز، حيث مسقط رأسه، والواقعة شمال غرب البلاد، وهناك مرقده.. اختيرت هذه المقاطع من كتاب «مقالات شمس» الذي دوّنه مريدوه من أحاديث وخُطب ألقاها هنا وهناك، وفق ما تذكر الدّراسات؛ فلم يكن شمسُ يكتب أو يدوّن أحاديثه كما يؤكّد حضرتُه: «الكتابةُ؛ تلك لم تكنْ عادتي أبداً. الكلامُ يبقى فيّ إذْ لا أكتبُه؛ يهبُني، كلَّ لحظةٍ، وجهاً آخر».

1

قالت رابعةُ:

«أرسلتُ القلبَ إلى الدنيا،

وقلتُ: شاهدْها!

ثم أرسلتُه،

وقلتُ: شاهدِ العُقبى!

ثمّ أرسلتُه،

وقلتُ: شاهِد الآن عالمَ المعنى!

ذهبَ،

ولم يعدْ إليّ».

2

أقوى على ألّا أدعَ حُزنيَ يذهبُ إليهم.

إن ذَهبَ، فلن يُطيقوه،

ويهلكون.

إنهم لا يطيقون فرحي،

فكيف لهم أن يطيقوا حزني؟

3

نحن نملأ البطنَ محبّةً.

وليس لنا هاجسٌ آخر.

أمّا الإشارة، فهي شيءٌ لطيف،

وتعرفُ أين تُقيم.

ثمّ تبقى الرّوحُ،

وهي لها أن تَكونَ،

وإن لم تشأْ،

فلْترْحلْ.

4

لا ترضَ أن تبقى فقيهاً.

قلْ: أريدُ الأكثرَ!

أكثرَ من التصّوف..

أكثرَ من العرفان.

كلُّ ما يأتيك، اطلبْ ما هو أكثرَ منه.

اطلُبْ شيئاً أكثرَ من السّماء.

5
ساحةُ الكلامِ ضيّقةٌ جدّاً.
ساحةُ المعنى هي الواسعة.
تجاوَزِ الكلامَ لترى السّعةَ،
وترى السّاحةَ!
وانظرْ إن كنتَ البعيدَ القريبَ،
أم القريبَ البعيد.

6
أين «أنا»؟
لا أعرف.
إن وجدتَني،
بلّغْ سلامي إليّ.

7
ثمّة من هو كاتبُ السرّ
وثمّة محلُّ السر.
اسعَ لتكون الاثنيْن -
محلّ السر،
وكاتبَ السر؛
لتكونَ أنت!

9
ذلك الخطّاطُ
كتب ثلاثةً من الخطوط:
واحدٌ قرأه هو، لا الغيرُ.
واحدٌ قرأه هو، والغير.
واحدٌ، لا هو قرأه، ولا غيره.
ذلك (الخطُّ الثالثُ) أنا،
إذْ أتحدّث؛
فلا أنا أعرفُ،
ولا غيري.

10
سألَ البوّابُ:
«من أنتَ؟»
قلتُ:
«عسيرٌ عليّ أن أفكّر!»
سأقول فيما بعد:
«كان في ما مضى رجلٌ جليلٌ،
اسمُه (آدَم).
أنا من أبنائِه».

11
أنا ذلك الطائرُ الذي وصَفوه:
«يتعلّق بكلتا قدمَيه!»
نعم، أنا أتعلّق،
ولكن
في فخِّ الحبيب.

12
ليس لي إلّا أن أتحدّث مع نفسي
أو من أرى نفسيَ فيه،
فأبوح له.

13
في باطني
بشارةٌ.
ولي عجبٌ: كيف لهؤلاءِ أن يَسعدوا،
دون البشارة تلك؟

14
العبارةُ ضيّقة.
اللغةُ ضيّقة.
هذه الجهودُ كلّها
من أجلِ أن ينجوا من اللّغة،
ويدخلوا عالمَ الصّفات.

15
باللّطف أنطقُ،
وبالهناء.
مُضيءٌ ومشعٌّ في طيّاتِ نفسي.
كنتُ ماءً،
أتقلّب غلياناً
وأستنقِعُ.
إلى أن مسّتْني ريحُ «مولانا»،
فانطلَقَ.
والآن، يجري
جذِلاً،
نضِراً،
هانئاً.

16

سأَل: «كم المسافةُ من العَبدِ إلى الله؟»

قال: «كتِلك التي من اللهِ إلى العَبد».

17

التعلّم، أيضاً،

حجابٌ كبيرٌ.

يغوصُ النّاسُ فيه

كما في بئرٍ

أو خندقٍ.

18

لطيفٌ رقصُ رجالِ الله،

وخفيفٌ.

كما لو ورقةٌ تسير على وجهِ الماء؛

القلوبُ، جبالٌ

والقوالبُ كالقشّ.

19

يقولُ الصوفيُّ الأكبرُ لمريدِه:

«فليَخرُجِ الذّكْرُ من سُرّتك!»

قلتُ: «الذّكْرُ، لا تُخرِجْه من السُّرّةِ،

بل من ثنايا الرّوحِ!».

20

الكتابةُ؛

تلك لم تكنْ عادتي أبداً.

الكلامُيبقى فيّ

إذْ لا أكتبُه؛

يهبُني كلَّ لحظةٍ

وَجهاً آخر.

21

طويلاً وبعيداً،

حتى يلتقي اثنانِ مِثلنا:

ظاهرانِ، أشدّ الظهورِ

وخفيّانِ، أشدَّ الخفاء.

22

يا لَلتّنزهات التي كانت لكَ

في العالَم

معنا،

وتكون.

تعالَ، قلْ: أيّ نزهاتٍ قضيتَها هناك؟.

23

ومن الحديثِ ما لا أقوى على قولِه.

لم أقُل

إلّا

ثُلثاً.

24

مِن عالَم المعنى

خرجَ «ألِفٌ».

من فَهمَ ذلك الألفَ،

فَهمَ الكلَّ،

ومن لم يَفهمْهُ،

لم يفهمْ بتاتاً.

25

وإنْ بعد ألف عامٍ،

سوف يصل هذا الكلامُ

إلى مَن أشاء.

26

وللبعضِ

لا أرى أملاً

أفضلَ من أنْ

يستيقظوا

قبلَ النّدم.

27

سعيدٌ أنا ..

سعيدٌ ..

ومن فرطِ السّعادةِ

لا يسعُني العالَمُ هذا

وذاك.

28

كان قد كُتب على قبرٍ:

«ما كان العمرُ،

إلّا الساعةَ ذي».

□ **ترجمة: مريم حيدري**



محمد أبو الوفا (مصر) ▲

عندما يُصبح الأدَب عِلاجاً

هل من الممكن أن يكون الأدب علاجاً؟ هل يمكن، في يوم من الأيام، أن نجد وصفة طبِّية تحدد مقاطع من رواية، مثلاً، على المريض أن يقرأها في أفق التعافي من مرضه؟ أسئلة من الغرابة بمكان، بَيْد أن الأكثر إدهاشاً منها هو أن الإجابة عنها هي: نعم.

بالإمكان أن نعتمد على الكتب؛ فسواء أكانت روايات (من الماضي أو من الحاضر)، أم كانت دووايـن شعرية، من المسلم به أن بعضاً منها تمد لنا يد العون في عدد من محطات وجودنا. ولا نقصد تلك الكتب التي تقدم نصائح ووصفات جاهزة، بل -على العكس من ذلك- يتعلق الأمر بالكتب التي تُسائل العالم بطريقة خلَّاقة؛ فانطلاقاً من قوتها الإنسانية، وتأثير بلاغتها، ترعانا في كل آن، وكل حين.

للكتب قوة خفية تشيع في النفس الإنسانية سكينة عامة، من خلال نظام تركيبها، وإيقاع موسيقية جُملها، بل حتى من خلال ملمس أوراقها، وهي بفضل الحكايات التي تقدِّمها، تمتلك سلطة مذهلة قادرة على انتزاعنا من واقعنا، بل من ذواتنا، لتسافر بنا نحو عوالم جديدة غير متوقعة.

من أين تكتسب الكتب هذه القوة الطاغية التي تسمح لها بالتأثير فينا؟ بادئ ذي بدء، تهبنا الكتب تربية شديدة الحساسية؛ ذلك أنها تشحذ انتباهنا إلى محطات معينة من الحياة، مانحةً إياها كل المعاني ووافر الاهتمام. تقودنا الكتب إلى العناية بكل شيء؛ بالتفاصيل الدقيقة لليومي، وللطبيعة، وللجسد، وبالتجارب الإنسانية العظيمة كفنّ الحبّ، مثلاً. وكما قال «لاروشفوكو - La Rochefoucauld» منذ القرن السابع عشر: «يوجد أناس لم يسبق لهم أن خَبِروا معنى الحب، بل إنهم لم يسمعوا عنه إطلاقاً»، حتى إن المحللة النفسية الشهيرة «كاثرين ميو - Catherine Millot» أعلنت أنه لم يكن من الممكن لها - ربما- أن تتعرف ماهية الحب، إذا لم تكن قد قرأت رائعة «مارسيل بروست - Marcel Proust» «في البحث عن الزمن الضائع - A la recherche du temps perdu». ورغم أن غير القراء قد يَخْبَرون الحب، ويتعرفون إليه، إلا أن ثقافته المتينة الحقة لا تكمن إلَّا في تلك الحكايات العظيمة التي تنتقل من جيل إلى جيل، بل إنها تُدرَّس، وتُحفظ، أحياناً، عن ظهر قلب. وهكذا، تجد أن كل تجربة إنسانية، أساسها الحقيقي في نص حكائي.

التجربة الجُوَّانية

وعلى صعيد آخر، لاحظ «أندري جيد - André Gide»، إبان الحرب العالمية الثانية، أن الصحافيين الذين لم يلتحقوا بالجبهة، كانوا -رغم ذلك- يكتبون مقالات تتضمن العبارات والوحدات اللغوية نفسها التي يستعملها الجنود، عندما يعودون، في سردهم، لما كابدوه في الحرب، وفي هذا إشارات إلى أننا نفكر ونتكلم ونحكي، تقريباً، بتوظيف المفردات والعبارات نفسها التي وظفها آخرون قبلنا؛ وعلى هذا الأساس، لا يمكن، بأيّ حال من الأحوال، أن نفصل التجربة الجوانية عن صورها اللغوية المعبِّرة عنها؛ ذلك أنها تقدم لأحاسيسنا ومشاعرنا الأكثر حميمية، النموذجَ اللغوي الممكن الممثِّل لها.

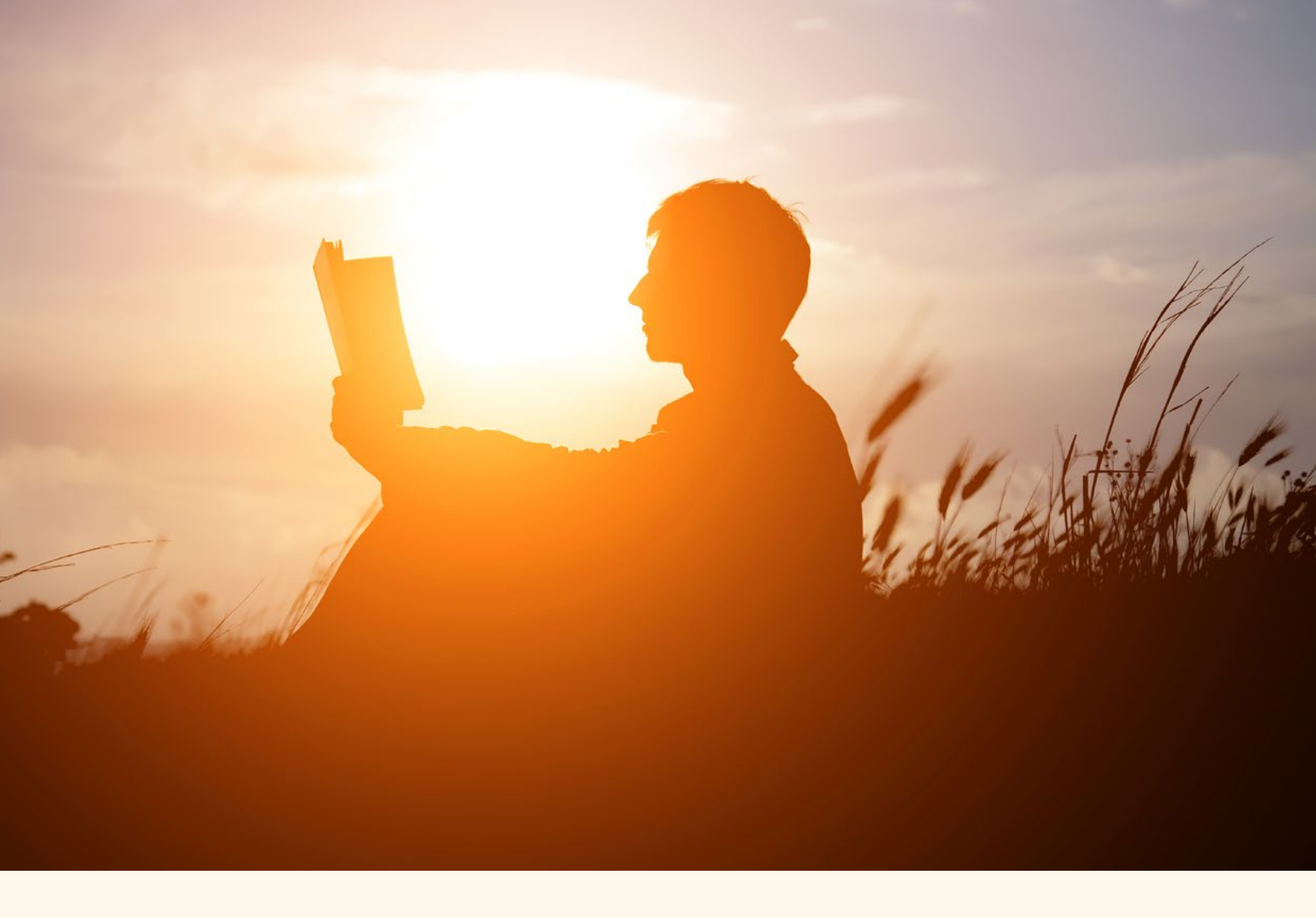
ولا شك في أن القراءة تسمح لكل واحد منَّا، بتشييد «مساحته الخاصة»، وبالدخول في حوارات حميمية مع ذاته، في رحلة نحو إعادة اكتشاف دواخلنا. ومن هنا، يمارس النص ما يسمّى بـ الحركة العلاجية، التي تحرر الشخص من سياج ذاته، وتفتحه على آفاق إبداعية متعالية، تجعله ينفلت (ولو مؤقَّتاً)، من سلطان الواقع.

الأدب علاجاً

لكل هذه الأسباب، بمقدور الأدب أن يكون علاجاً. والحقيقة أن استعمال الكلمات من منظور علاجي ليس جديداً؛ ذلك أن نشأة هذه الممارسة تعود إلى آلاف السنوات، عندما أخذ أحد المتحلِّقين حول أول جذوة من نار الكلمة، بسرد حكاية كنصّ أو قصة دينية... ولا ننسى أن المؤرخ اليوناني (القرن الأول قبل الميلاد) «ديودور Diodore»، اعتبر الكتب بمنزلة «دواء للروح». ومنذ تلك اللحظة، لم تنفك العلاقة بين الجسد والأدب والعلاج، تنمو وتتشعب وتتشابك، يوماً بعد آخر(1).

في سنة 1961، ظهر مصطلح العلاج المكتباتي، والذي يعني: «استعمال مجموعة من القراءات المختارة بوصفها علاجاً في الطب العام، والطب النفسي، وباعتبارها وسيلة لحل المشاكل الشخصية عبر وساطة قراءة مؤطَّرة وموجَّهَة». غير أن هذه الممارسة تعود إلى سنة 1916، عندما قامت «سادي بيترسن دولاني - Sadie Peterson Delaney» بإجراء تجاربها الإكلينيكية الأولى، في الولايات المتحدة الأمريكية، على مجموعة من الجنود العائدين من جحيم الحرب العالمية الأولى؛ وذلك بهدف التخفيف من اضطراباتهم النفسية الناتجة عمّا عايشوه، هناك، من أهوال وفظاعات. وفي سنة 1946، في فرنسا، انطلقت المعالجة النفسية «لوسي غيي Lucie Guillet» في تجربة قراءة الشعر بصوت مرتفع في عيادتها؛ مؤكدةً أنه يجمع ثلاث سُلَط هي (الإيقاع، والموسيقية، والفكر) قادرة على التعامل، بنجاح، مع أنواع الرُّهاب، والقلق، وانعدام الثقة في النفس، والاكتئاب، فضلاً عن نجاعته في التخفيف من الصدمات الأخلاقية، والصدمات العاطفية.

على العموم، انتشرت في العالم تيارات عدة من العلاج المكتباتي، من قبيل التدريب المكتباتي الذي يستفيد من موجة الانتشار الكاسح لمؤلفات التنمية الذاتية، وهو يكتفي، في الغالب، بإرشاد المريض إلى بعض العناوين الملائمة لمشكلته. وهناك، أيضاً، العلاج الفني الذي يزاوج بين القراءة وورشات الكتابة أو الفنون التشكيلية، وهو يركن، في الغالب، إلى القراءة الجهْرية؛ بالنظر إلى أنها تمنح النص دفئاً حسِّيّاً،



وتتيح للمرضى تقاسم انطباعاتهم حول النص المقروء. وابتداءً من سنة 2000، أصبح العالم، لاسيَّما الناطقون بالإنجليزية، يعترفون بأهميتها، ويدمجونها في بعض العلاجات النفسية لدى بعض المرضى الذين يعانون من اضطرابات التركيز، أو بعض أنواع الرُّهاب الاجتماعي، كما أصبحت نتائجها ملموسة في علاج الحزن، والعزلة، والأفكار العبثية، واليأس، وغيرها كثير.

وصفة روائية لعلاج اليأس

تعتبر الرواية الشهيرة «روبنسون كروزوي - Robinso Crusoé»، للأديب البريطاني «دانييل ديفو - Daniel Defoe»، والتي كتبت منذ ثلاثمئة سنة، واحدة من أهم العلاجات الموظفة في العلاج المكتباتي، أساساً، فيما يرتبط بالتشبث بالحياة؛ حيث تتيح للمعالَج بها جرعة أمل تقضي على الاكتئاب واليأس. وتكمن قوة هذه الرواية في وضعها لكلمات مخصوصة للدلالة على الأحاسيس المادية للبطل، الذي حكمت عليه الظروف بالانعزال -قسراً- في جزيرة نائية. لم يكتف «كروزوي» بالنواح والبكاء، واستقبال البحر ملوِّحاً بكلتا يديه، أملاً في أن ترصده سفينة مارة، بل إنه انخرط، والقارئ معه، في مجموعة من الحركات العلاجية البسيطة في البداية (جمع الحجارة من أجل إضرام النار، وقام بتقطيع الخشب)، ثم المُرَكَّبة بعد ذلك (زرع شجرة، نجر قطعة خشبية، وصقلها، وقام بتربية حيوان)؛ من هنا، كل الحركات المؤشرة على العودة إلى الحياة ماثلة أمامنا. لذلك، عندما يضع القارئ نفسه مكان البطل، يحاول، هو الآخر، أن يجد لنفسه مخرجاً من الهوة النفسية التي لا تنفك تبتلعه. وبتتبعنا لما يقوم به البطل، ولاسيّما عندما ينتقل من المبيت في العراء إلى صنع خيمة بدائية، وغيرها من الأفعال التي قام بها، نلمس استعادته لذاته، شيئاً فشيئاً. وثمّة إحساسٌ بالفرح يشيع في حياته الجديدة، بفضل هذه الحركات العلاجية التي يمكن للقارئ/ المريض الاقتداء بها في حياته الخاصة؛ قصد الخروج من اليأس، وإحداث تعديلات على طرائق التفكير، في أفق تحقيق السلام الداخلي. كل هذا تحت تأطير مُعالج مكتباتي، بالطبع.

الإنسان كائن حكائي

بغضّ النظر عن الاختلافات بين هذه التيارات، تُجمع كلُّها على قوة الحكاية، وسلطتها. وإذا كان من الطَّبَعيِّ أن نسرد حكايات للأطفال، فنحن ننسى أن الراشدين والشيوخ أيضاً هم في أمس الحاجة إلى هذه الممارسة، كذلك. مهما كان سنّنا، أو وضعيتنا، نفتقر، دائماً، إلى القراءة، إلى الحكاية؛ لذلك اعتبرت الكاتبة «نانسي هيوستن - Nancy Huston» الإنسان كائناً حكائيّاً لا مندوحة له عن الحكي؛ سواء بالنسبة إلى الآخرين أو إلى أنفسنا، وحتى في أشدّ لحظات حيواتنا سوءًا.

يحتاج الإنسان، إذن، إلى التفكير من خلال الكلمات، وإلى تمثُّل الحياة على شكل جمل ومشاهد؛ فيسهل -من هنا- استخلاص الدروس والعِبَر، والفكاك من الاضطرابات النفسية، واستعادة النفس السوِيَّة... كل هذا بفضل الأدب. ■ **ريجين دوتومبيل □ ترجمة: نبيل موميد**

الهوامش

1 - لاحظت الروائية الإنجليزية «فرجينيا وولف - Virginia Woolf»، في كتابها «حول المرض De la maladie»، بدهشة عارمة، أن المرض لا يشكِّل موضوعة من الموضوعات الأساسية في الأدب، مثلما هو الأمر بالنسبة إلى الحب مثلاً، رغم أنه (أي المرض/ الألم) يرافقنا في حياتنا، بل إنه قد يقلبها رأساً على عقب. كما سجلت أن الكتابة/ الكلام عن المرض يقتضي ابتكار لغة جديدة قادرة على التعبير عن المعاناة.

العنوان الأصلي والمصدر:

Régine Detambel, «La littérature remède à nos douleurs», in Sciences Humaines, n° 321s, Janvier,2020, p: 54-55-56.



هيلاري مانتل:

لماذا أصبحتُ روائية تاريخية

«هل هذه القصّة حقيقية؟». القرّاء، لا محالة، يسألون. في أولى محاضراتها، من سلسلة محاضرات «ريث-Reith» التي تقدمها هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي»، تستكشف المؤلِّفة الحائزة، مرتين، على جائزة «مان بوكر» العلاقة المعقَّدة بين التاريخ، والحقيقة، والخيال.

يقول القديس أوغسطين: الموتى غير مرئيين. إنهم ليسوا غائبين. لستَ بحاجة لأن تؤمن بالأشباح حتى ترى أن هذا صحيح. إننا نحمل جينات أسلافنا وثقافاتهم، وما نعتقده بحقّهم يشكِّل الطريقة التي نرى بها أنفسنا، والطريقة التي نستوعب بها زماننا ومكاننا. أهذه عصور طيّبة، أم عصور سيئة، أم عصور شائقة؟ نعتمد على التاريخ ليخبرنا. التاريخ والعلم، كذلك، يساعدانا على أن نضع حيواتنا الصغيرة في سياق، لكن إن أردنا لقاء الموتى، وهم في هيئة الأحياء، فإننا نتجه إلى الفنّ.
هناك قصيدة لـ «و.ه. أودن» تدعى «بينما تمشيتُ ذات مساء»:
تدقُّ كتلةُ الجليدِ بالدولاب،
تتنهدُ الصحراءُ في السرير،
والشرخُ في فنجان الشاي يشقُّ
ممرّاً نحو أرض الموتى
هذه المحاضرة غرضها السؤال عمَّا إن كان هذا الممر هو شارعٌ ذو اتجاهين. إننا، في المخيلة نطارد الموتى صارخين: «عودوا!». قد تشتبه الأصوات التي نسمعها بصدى لصوتنا، وتشتبه الحركة التي نراها بظلنا، لكننا نستشعر قوةً حيويةً، ما يزال الموتى يمتلكوها. إن لديهم شيئاً ليخبروننا به، شيئاً نحتاج لفهمه. مستخدمين الأدب والدراما، نحاول اكتساب ذلك الفهم.
في هذه المحاضرات، آمل أن أبيّن أنه توجد أساليب نستطيع استخدامها. أنا لا أدعي أنه يمكننا سماع الماضي أو رؤيته، إنما أقول: بإمكاننا الإنصات والنظر.
هَمّي- بصفتي كاتبة- هو الذاكرة، الذاكرة الفردية والجماعية: الأموات المؤرِّقون بتفنيد ادعاءاتهم. عائلتي تاريخها شحيح. ذات مرّة، قال لي واحدٌ من الجمهور: «أنا آتٍ من سلالة طويلة من النَكِرات». ففكرت: نعم، وأنا أيضاً. إنني لا أستطيع العودة إلى أبعد من أُمّ جدتي، من ناحية الأم. لكني أود أن أعرّفكم بها، كمثال، لأنها اجتازت الزمن من نهاية القرن التاسع عشر، كي تكوّن وعيي بذاتي، في هذه اللحظة من القرن الحادي والعشرين، حتى النكرات يمكنهم فعل ذلك.
كانت أم جدتي ابنةً لباتريك، وزوجةً لباتريك، وأُمّاً لباتريك. لا جوائز لأجل تخمين أصولها، إذاً[1]. كان اسمها كاثرين أوشيه، وحياتها المبكرة أمضتها في بورتلو-Portlaw ، قرية قائمة حول مطحنٍ قرب «ووترفورد-Waterford» في جنوب أيرلندا. كانت بورتلو مكاناً اصطناعيّاً، أُنشئ لغرض من قِبل عائلة تتبع جمعية الأصدقاء الدينية[2]، وتدعى عائلة مالكولمسون، أفرادها يعملون في الشحن والذرة والقطن والكتان. افتُتح المطحن عام 1826. في وقت من الأوقات، كانت بورتلو نشطة جدّاً، حتى أنها استقدمت عمالة من لندن.
كان آل مالكولمسون رأسماليين أخلاقيين، ومولعين بالتحكّم في الحياة الاجتماعية. أُعدَّت قريتهم وفق تخطيط كان مثاليّاً للمراقبة، فبُنيت بحيث يمكن لشرطي واحد متمركز في الميدان، أن يرصد الشوارع الخمسة جميعها. أسس آل مالكولمسون مجتمع ادّخار[3]، ومجتمع إمساك عن الخمر، وصرفوا لعمالهم الأجور، جزئيّاً، في هيئة إيصالات من ورق مقوى، قابلة للاستبدال عند متجر الشركة. حين لمّحت جريدة محلّية إلى أن هذا نوعٌ من العبودية، فقاضاها آل مالكولمسون، وربحوا.
ما إن انقضى القرن التاسع عشر، حتى تراجعت المنسوجات، وخسر آل مالكولمسون أموالهم. وفي عام 1904، أُغلق المطحن؛ الوقت الذي- بحلوله- كانت عائلتي، مثل كثيرين آخرين، قد بدأت هجرةً متثاقلةً، على مراحل.

اثنـان مـن إخـوة كاثريـن رحـلا إلـى أميركا، وعلـى الطريقـة العريقـة لـم يـأتِ منهما نبأٌ، بعـد ذلـك، مطلقاً. كاثريـن كانـت شـابة متزوّجـة، عندمـا جـاءت إلـى إنجلترا، إلـى قريـة أخـرى تقـوم حـول مطحـن، هـي «هادفيلـد - Hadfield». كانـت مثـل بورتلـو، خضـراء رطبـة ومظلَّلـة بالتـلال. بقدر مـا أعـرف، لـم تغادرهـا أبداً؛ لـذا لا بـدّ مـن أنهـا تسـاءلت: هـل العالـم كلّـه علـى هـذه الشـاكلة؟.

بيتهـا الأوّل كان فـي شـارع يدعـى «ووترسـايد - Waterside»، لسـنوات عديـدة، مسـرحاً لمعـارك طقوسـية فـي ليالـي الجُمعـات، بيـن عصابـات المحلّيين والوافدين. إنني لا أعرف أي شـيء عن حياة كاثرين، تقريباً. أظن أنـه عندمـا يكـون لـدى امـرأة عشـرة أطفـال، فإنهـا تقضـي علـى احتفاظهـا بحيـاة خاصـة. صـورة واحـدة تبقـى لهـا. تقـف عنـد عتبـة منـزل مرصـوص بجـوار غيـره، ومبنـيّ بالحجـارة، تغطيهـا تنورتهـا مـن الخصـر إلـى الكاحـل، شـالها الممـزق يغطـي البقيـة. لا أسـتطيع أن أقـرأ وجههـا أو أن أجـد لـه صلـةً بوجهـي.

أتصـور أننـي أعـرف أيـن التُقطـت الصـورة. كان هنـاك صـف مـن المنـازل المطلـة علـى ووترسـايد، ظهرهـا ضِمـن أسـوار المطحـن. فـي وقـتٍ مـا هُدمـت المنـازل، لكـن توجَّـب بقـاء الواجهـات قائمـةً؛ لأنهـا كانـت جـزءاً مـن جـدار المطحن. سُـدَّت النوافذ والأبـواب بقوالب من الحجـارة؛ وبمرور الوقـت، لأكـون علـى قيـد الحيـاة وأراهـا، كانـت هـذه الحجـارة الجديـدة بلـون المطحـن نفسـه: أسـود. لكـن، كان بإمكانك أن ترى أيـن كانت الأبواب والنوافذ. عندمـا كنـت طفلـة، صعقتنـي تلـك المنـازل كنذيـر شـؤم: صـورة للخـداع والفقـدان.

بـابُ منـزلٍ مـا ينبغـي أن يـؤدّي إلـى بيـت. لكـن، وراء هـذا البـاب كان الحيّز العـام لباحـة المطحـن. عـن طريـق دراسـة التاريـخ- لنقُـل تجربـة الهجرة، أو تجـارة المنسـوجات- يمكننـي أن أحـدد مـكان كاثريـن علـى المسـتوى العـام، لكنـي عاجـزة عـن الوصـول إلـى أفكارهـا. أمّ جدتـي لم تكن تسـتطيع القـراءة أو الكتابـة. بقـي قـولٌ مـن أقوالهـا: «جُعـل النهـار للأحيـاء، وجُعل الليـل للأموات».

أفتـرض أن هـذا مـا كانـت تقولـه لتحافظ علـى الأطفـال العشـرة منضبطين، بعـد حلـول الظـلام. بعـد سـنواتها الأولـى، حسـبما أفهـم، لـم تعـد كاثريـن تعمـل فـي المطحـن، لكـن بلغنـي أنـه كان لديهـا دور محـدد فـي محيطهـا: كانـت المـرأة التـي تجهّـز الموتـى قبـل الدفـن.

لـمَ نفعـل هـذا، أو نعيّـن أحـداً لفعلـه؟ لمـاذا نغسـل وجوههـم ونلبسـهم ثيابـاً مألوفـة؟ إننـا نفعـل هـذا كرمـى للأحيـاء. حتـى إن لـم يكـن لدينـا معتقـد، فـلا نـزال نؤمـن بـأن مـن هو إنسـان يجب أن يظـل يُعامل كإنسـان. لاحـظ السـخط إذا دُنّـس جثمـان، وعـذاب أولئك الذين لا أجسـاد بحوزتهم ليدفنوهـا. إنـه- تقريبـاً- تعريـف أن نكـون بشـراً: نحـن الحيوانـات التي تقيم الحِـداد. واحـد من أهـوال الإبادة العنصرية هو المقابـر الجماعية، مراكمة الإنسـان المحبّ الحيـيّ مـع شـيء مشـاع ملتبـس مجـرَّد من الاسـم.

التأبيـن عمليـة حيويـة، وكثيـراً مـا تكـون محـل جـدال. عندمـا نخلّـد ذكـرى الأمـوات، إنمـا نكـون تواقيـن، أحيانـاً، للحقيقـة، وأحيانـاً لوهـم مُعَـزٍّ. نحن نتذكـر بطريقـة فرديـة، بدعوى الأسـى والحاجـة. نتذكر، كمجتمـع، بأجندة سياسـية؛ ننقـب فـي الماضـي عـن الأسـاطير المؤسِّسـة لعشـيرتنا، لأمتنـا، ونرسـخها بالفخـر أو نرسـخها بالمظلوميـة، لكـن قلّما نرسـخها على حقائق فاتـرة.

إن الأمـم تُبنـى علـى نُسـخٍ طموحـةٍ مـن أصولهـا: قصـص مـن نـوعٍ أو آخـر، كان أسـلافنا فيهـا عمالقـةً. هكـذا، نعيـش فـي العالـم: رومانسـيين. يومـاً مـا، كانـت الرومانسـية، فـي معـارف أرسـتقراطيين وهيئـةٍ سـرّية، هـوى أن تكـون جـزءاً مـن صفـوة. الآن، الرومانسـية فـي الحرمـان، والاغتـراب، فـي المسـافة الممتـدة بيـن هنـاك وهنـا: أو- لنقُـل- بيـن أم جدتـي وأينمـا أكـون أنـا، اليـوم. إن للحقائـق رواجـاً أقـل، وتأثيـراً أقـلّ علـى مـا نكونـه ومـا نفعلـه، ممّـا لـدى الخيـالات التـي نصنعهـا لأنفسـنا.

حالمـا نمـوت، نصيـر ضمـن عالـم الخيـال. فقـط، اطلـبْ مـن فـردَيْ عائلـةٍ، مختلفيـن، أن يحكيـا لـك عـن أحـدٍ توفـي مؤخَّـراً، وسـتفهم مـا أقصـد. مـا إن نفقـد قـدرة التعبيـر عـن أنفسـنا، حتـى نُـؤوَّل. وحيـن نتذكّـر- مثلمـا يخبرنـا كثيـراً علمـاء النفـس- أننـا لا نعيـد إنتـاج الماضـي، بـل نبتكـره. بالطبـع، قـد تقـول: بعـض الحقائـق غيـر قابلـة للفصـال، وقائـع التاريـخ ترشـدنا، والوثائـق- بالفعـل- تأتـي ببعـض الوقائـع والشـخصيات التـي لا تقبـل الخـلاف. لكـن المـؤرِّخ «باتريـك كولينسـون - Patrick Collinson» كتـب: «إنـه لمـن الممكـن أن يصل مؤرِّخـون أكفاء إلى اسـتنتاجات مختلفة جذريّـاً، اسـتناداً إلـى الدليـل نفسـه. لأن، 99 % مـن الأدلـة، وعلـى رأسـها الـكلام غيـر المسـجَّل، ليسـت متاحـة لنـا، بطبيعـة الحـال».

الأدلـة، دائمـاً، جزئيـة. الوقائـع لا تمثِّـل الحقيقـة، وإن كانـت جـزءاً منهـا؛ فالمعلومـات ليسـت هي المعرفة. والتاريـخ ليس الماضي؛ إنه النمط الذي طورنـاه لتنظيـم جهلنـا بالماضـي. إنـه سِـجلّ مـا تبقّـى مسـجَّلاً. إنـه مخطَّـط المواقـع المتخَـذة فـي أثنـاء الرقـص، عندمـا نوقـف الرقصـة لندوّنهـم. إنـه مـا يبقـى فـي الغربـال حيـن تكـون قـد نفـذت، خلالـه، القـرون: القليـل من الأحجـار، قصاصـات مـن كتابـة، قصاصـات قمـاش. إنـه ليـس «الماضـي» إلّا إنْ كانـت شـهادة الميـلاد بمثابـة ميـلاد، أو أن نَـصّاً هـو بمنزلـة أداء، أو أن خريطـة هـي بمنزلـة رحلـة. إنـه التضاعـف لأدلـة شـهود متحيزيـن وغيـر معصوميـن مـن الخطـأ، مخلوطـة مـع سـرديات ناقصـة، لأفعـال لـم تُفهم كليّـاً مـن قِبـل مَـن قامـوا بهـا. إنـه لا يعـدو أن يكـون أقصـى مـا بوسـعنا، وفـي كثيـر مـن الأحيـان نعجـز عـن الوفـاء بذلـك.

المؤرّخـون، أحيانـاً، مدقّقـون وواعـون بأنفسـهم، أحيانـاً مهملـون أو متحيّـزون. مـع هـذا، في كلتا الحالتين، لا نـكاد نتبين إحداهما من الأخرى، إننـا نتنـازل لهـم عـن المسـؤولية الأخلاقيـة. هـمّ لا يختلقـون عـن عمـد، ونحـن نصـدّق أنهـم يحاولـون تبليـغ الحقيقـة، لكـن الروائييـن التاريخييـن يواجهـون أسـئلةً- كمـا هـو متوقَّـع- عمّـا إذا كان عملهـم شـرعيّاً. مـا مـن نـوع آخـر مـن الكتّـاب عليـه أن يوضـح حرفتـه مـراراً، هكـذا، فالقارئ يسـأل: أهـذه القصّـة حقيقيـة؟.

ذلك يبدو سؤالاً بسيطاً، لكن يجب علينا أن نكشف عنه غطاءه. في كثير من الأحيان، يسأل القارئ: هل بإمكاني أن أتأكد من هذا في كتاب تاريخ؟ هل يتوافق مع سرديات أخرى؟ هل كان سيقرّه معلمي القديم للتاريخ؟

قد تكون الفكرة المحرّكة للروائي هي تفكيك النسخة السائدة، لكن القرّاء مخلصون، بشكلٍ يثير الشفقة، لأوّل تاريخ تعلّموه، وإنْ أنت طعنتَ فيه، فكأنك تسلب منهم طفولتهم. بالنسبة إلى شخص ينشد السلامة والصلاحية الرسمية، فإن التاريخ هو المكان الخطأ لإعمال النظر. أي تاريخ ذي شأن يكون في حالة دائمة من المساءلة الذاتية، تماماً، مثلما هو أي أدبٍ ذي شأن. القارئ، إذا سأل الكاتب: «هل لديك أدلة تدعم قصتك؟»، ينبغي أن يكون الجواب: نعم. لكنك تأمل أن القارئ سيكون متفطناً للأنواع العديدة الموجودة من الأدلة، وكيف يمكن استخدامها.

من غير الممكن وضع قاعدة أو معيار للممارسة القويمة، لأنه توجد أنواع عديدة للغاية من الرواية التاريخية. لدى البعض الطابع الوثائقي، آخرون أقرب إلى الخيال. لا يُشغِل كلُّ كاتبٍ نفسَه بالأشخاص الحقيقيين والأحداث الحقيقية. في سلسلة رواياتيَ الحالية عن أسرة تيودور[4]، أتتبّع- بدقة- السجل التاريخي حتى يتسنى لي تقديم العالم الخارجي بأمانة، رغم هذا، أخبر قارئي بالشائعات، وألمّح إلى أنّ الأخبار، أحياناً، تكون مفبركة.

لكن انشغالي الأساسي يكون بالدراما الداخلية في حيوات شخصياتي. من التاريخ، أعرف ماذا هم فاعلون، لكن لا يمكنني- بأي تأكُّد- معرفة ما يفكرون به أو يشعرون. أية رواية، ما إن تنتهِ منها حتى تعجز عن فصل الواقع عن الخيال. إنها أشبه بمحاولة إرجاع المايونيز للزيت وصفارِ بيض. إن أردتَ أن تعرف كيف أُنشئتْ، سطراً بسطر، فإن ما أخشاه هو أن يكون أملك الوحيد أن تسأل المؤلف.

لهذا السبب، بعض القراء مرتابون- بشدة- من الرواية التاريخية. يقولون: إنها، بطبيعتها، مضللة. لكنني أزعم أن القارئ يعلم طبيعة العقد. عندما تختار روايةً لتحكي لك عن الماضي، فإنك تضع، بين قوسين، السرديات التاريخية، التي قد يتوافق بعضها مع بعضٍ أو لا يتوافق، وتطلب، عازماً، تأويلاً شخصيّاً. أنت لا تشتري مستنسَخاً، ولا حتى نسخةً مصوَّرة أمينة[5]. أنت تشتري لوحة فيها ضربات باقية من الفرشاة. للمؤرّخ، يقول القارئ: «خذ هذه الوثيقة، القطعة، الشخص. أخبرني ماذا يعنون؟». للروائي، يقول: «الآن، أخبرني ماذا يعنون أيضاً؟». تعرف الروائية موقعها. إنها تمضي في عملها عند نقطة تلاقي ما هو قائم بما هو حلم، عند تلاقي السياسة بعلم النفس، وحيثما يلتقي الخاص بالعام. إنني أقف بصحبة أم جدتي عند العتبة. أقتحم السور الزائف. على الجانب الآخر، أربط قصتي الشخصية بالقصّة الجماعية. أتحرك خلال الحيّز المنزلي، وأخرج نحو الحيز التجاري الجامح لباحة المطحن: السوق، ومحل تداول النميمة، والشارع، ومبنى البرلمان.

بدأتُ كتابة الروايات في السبعينيات، عند النقطة التي اكتشفت فيها- للمفارقة- أنني أريد أن أكون مؤرّخة. فكرت أنني بسبب حماقتي، وأنا في عمر السادسة عشرة، لم أكن أعرف ما أكتبه في استمارة تقديمي للجامعة، فقد ضيعت فرصتي؛ لذلك إن كنت أريد العمل مع الماضي، يتعيَّن علي أن أصير روائية، وهو الأمر الذي يمكن، بالطبع، لأي أحمق، أن يفعله.

خلال السنة الأولى أو السنتين الأوليَيْن، تعرضت لشعور بالدونية الحضارية. شعرت بأنني- أخلاقيّاً- أدنى من المؤرخين، وأدنى- فنيّاً- من الروائيين الحقيقيين الذين بوسعهم نسج الحبكات، في حين كان عليَّ، فقط، أن أعرف ماذا حدث.

في تلك الأيام، لم تكن الرواية التاريخية محترمةً أو جديرة بالاحترام. كانت تعني رومانسية تاريخية. لو قرأتَ رواية عبقرية كرواية «أنا، كلوديوس - I, Claudius»، التي تدور أحداثها في روما القديمة، فإنك لا تصمها بالنوع الأدبي؛ تنظر إليها باعتبارها أدباً فحسب؛ لذا كنتُ أخجل من تسمية ما أفعله. على أي حال، لقد بدأت. أردت أن أجد رواية تستهويني عن الثورة الفرنسية. فلم أجد، فشرعت بكتابة واحدة. لم أكن في سعيٍ لنتائج سريعة. كنت مستعدة للنظر في جميع المواد التي يمكنني العثور عليها، حتى مع علمي أن ذلك قد يستغرق سنوات. لكن الذي لم أكن مستعدة له، كان الفجوات، والمحو، ولحظات الصمت حيث كان ينبغي وجود أدلة.

هذه اللحظات من الصمت والمحو جعلت مني روائية، لكني، في أول الأمر، وجدتها- ببساطة- مربكة. لم أحب أن أختلق أشياء؛ ما سبَّب لي نقطة ضعف. في النهاية، هرعت نحو وضعٍ انتقالي أرضاني. لسوف أختلق لرجلٍ عذاباته الداخلية، لكن ليس، مثلاً، لون ورق الحائط في حجرة الرسمِ الخاصة به؛ لأن أفكاره يمكن، فقط، تخمينها، حتى إن كان مدوّناً لليوميات أو كاتب اعترافات، فقد يكون ممن يُخضِعون أنفسهم للرقابة الذاتية. أمّا ورق الحائط، فشخصٌ ما، في مكانٍ ما، قد يعلم الشكل واللون، وقد أعرف إذا واصلتُ السعي إليه. وحينها، عندما يعود ثائري إلى بيته مرهقاً، بعد مناظرة دامت 24 ساعة في المؤتمر الوطني[6]، ويرمي بحقيبته في أحد الأركان، سيكون بوسعي أن أدير النظر في الحجرة، من خلال عينيه. حينما صدر كتابي، في نهاية المطاف، بعد سنوات عديدة، إذا بناقدٍ خبيث- وكان يُلزمني حدودي بوصفي امرأة تكتب عن رجال يخوضون في شؤون سياسية جادة - يشتكي أن في الكتاب الكثيرَ عن ورق الحائط. صدقوني، كنت أعتقد- بكلّ أمانة- أنه أقل كثيراً مما يكفي.

في الوقت المناسب، فهمت أمراً، هو أنك لا تصير روائيّاً لكي تغزل أكاذيبَ مسلية، إنك تصير روائيّاً لتتمكن من قول الحقيقة. أنا أبدأ في ممارسة حرفتي عند النقطة التي تنهار فيها القَناعات تجاه الرواية الرسمية. إن بعض القصص تحتمل أن يعاد حكيها. إنها تفرض إعادة حكيها فرضاً. خذ، مثلاً، الأيام الأخيرة في حياة آن بولين - Anne

Boleyn: تستطيع أن تحكي تلك القصّة تم تحكيها مرات عديدة. أن تُخضِعها لمئات التعديلات، ولكن يظل بادياً أن هناك قطعة مفقودة من الأحجية. تقول: «أنا واثقٌ من أنني أستطيع أن أبلي بلاءً أفضل، المرة القادمة»، يم تبدأ من جديد. تنظر إلى النتيجة، فتدرك، مرةً أخرى، أنه بينما كنتَ توثّق وثاق جزءٍ من الحقيقة، فرَّ جزءٌ آخر إلى البرّية. مع هذا، تطلَّب الأمر مني وقتاً كي أصل إلى أسرة تيودور. خلال غالبية مسيرتي المهنية، كتبتُ عن أناس غريبين وهامشيين: وسطاء روحيين، أو متدينين، أو من ذوي الاحتياجات الخاصة، ونزلاء المصحّات والإصلاحيات ودور الرعاية، أو أخصائيين اجتماعيين، أو فرنسيين. قرّائي كانوا عُصبةً صغيرةً ومنتقاة، إلى أن قررت التقدم نحو منتصف ساحة التاريخ الإنجليزي، وغرستُ راية.

الحقبة التيودورية، بالنسبة إلى الباحثين، لا تزال بؤرةً لجدل محتدم، أمّا بالنسبة إلى العامّة فهي تسلية سائغة. وهناك رفوف كانت ملأى بروايات عن هنري الثامن وزوجاته. لكن لا يمكن لروائي أن يقاوم زاوية غير مستكشَفة. غيّرْ زاوية الرؤية، وستكون القصّة جديدة. من بين كُتاب الأدب القصصي، لم ينازعني أحدٌ على هذه المنطقة. الكل كان مشغولاً، يزرع لنفسه مكانةً كدخيل.

سنوات عديدة، ونحن مهمومون بنزع المركزية عن «سرديتنا الكبرى grand narrative». قد أصبحنا عاطفيين حيال المقطوعين من شجرة، المكسورين، أولئك الذين بلا صوت، ومتشككين حيال الرجال العظماء، مستخفين بالأبطال. هكذا، تطوّر تقصِّينا للدراما البشرية: بدايةً تذهب الآلهة، ثم يذهب الأبطال، ثم إذا بنا متروكون صحبة أنفسنا المدنَّسة المفضوحة.

فيما تكتسب معرفةً وتقنيةً بصفتك كاتباً.. فيما تكتسب وعياً ذاتيّاً ضروريّاً بخصوص حرفتك، تفقد بعضاً من متانة علاقتك بالماضي النابعة من الطفولة. حين كنت طفلة، كان الماضي يبدو لي أنه قريب، وكان يبدو لي أنه أمر شخصي. تحت كلّ تاريخ، يوجد تاريخ آخر، يوجد- على الأقلّ- حياة المؤرِّخ. لهذا دعوتُ أمّ جدتي لهذه المحاضرة، لأنني أعرف أن حياتي تؤثّر في عملي. بإمكانك اعتبار الروايات جميعها تعويضاً نفسيّاً عن حيواتٍ لم تُعَش؛ فالرواية التاريخية تَنتُج عن نهم في خوض التجارب. فضول عنيف يدفعنا، يأخذنا بعيداً عن زمننا، بعيداً عن شاطئنا، وكثيراً ما يكون خارج نطاق بوصلتنا.

يجعلك السعي وراء الماضي، سواء أكنت روائيّاً أم مؤرخاً، تعي مخاطر لامعصوميتك وتحيُّزك المتأصِّل. إن كاتب التاريخ هو أثرٌ يمشي على قدمين، هو شخصٌ مغترب، يستخدم أساليب اليوم ليحاول معرفة أشياء عن الأمس لم يعرفها الأمسُ عن نفسه. يجب عليه أن يحاول العمل متثبّتاً، مستمعاً إلى كلمات الماضي، متواصلاً لكن بلغةٍ يفهمها الحاضر. المؤرِّخ وكاتب السير وكاتب الروايات يعملون ضمن حدود مختلفة، لكن على نحو مكمِّل، لا متضاد. حرفة الروائي ليست اختلاق الأشياء، فحسب، إطلاقاً.. وحرفة المؤرِّخ ليست تكديس الوقائع، ببساطة، إطلاقاً؛ فحتى أكثر الأبحاث جموداً واعتماداً على البيانات، تتضمّن عامل تأويل. إن بحثاً عميقاً داخل الأرشيفات يمكن تأديته في هيئة جداول أو قوائم، بواسطة مؤرخين فيما يخاطب بعضهم بعضاً. لكنهمّ، لمخاطبة جمهورهم، يستخدمون الأدوات نفسها التي يستخدمها الحكّاءون: الانتقاء، والدمج، والتنسيق الخلاق. قال مؤرِّخ القرن التاسع عشر، «اللورد ماكولي - Lord Macaulay»: «التاريخ يجب أن ينطبع في المخيلة، قبل أن يمكن تلقّيه بالعقل». إذاً، كيف نعلّم التاريخ؟ هل الأمر عبارة عن مجموعة من القصص، أم مجموعة من المهارات؟ كلاهما، أعتقد. نحتاج أن ننقل القصص، وأن نمنح المهارات- أيضاً- لكي نفسِّخ القصص، ونصنع قصصاً جديدة.

لنستعيد التاريخ، نحتاج إلى صرامة، ونزاهة، وإخلاص سخي، ونزوع إلى الشك. لنستعيد الماضي، يُتطلَّب منا كل تلك الفضائل، وشيءٌ زيادة. إن أردنا قيمةً إضافية (أن نتخيل ليس، فقط، كيف كان الماضي، بل كيف بدا من الداخل) فإننا نختار رواية. المؤرِّخ وكاتب السير يقتفيان آثاراً من أدلة، آثاراً ورقية، عادةً. يفعل الروائي هذا، أيضاً، ثم يؤدّي عملاً آخر: يعيد الماضي إلى سيرورته، إلى الحركة، يحرّر الناس من الأرشيف، ويتركهم يهيمون، يجهلون مصائرهم، حيث كلّ أخطائهم لم تقع.

ليس بوسعنا أن ننحّي التنظير جانباً. إنه لمن المستحيل، الآن، كتابة رواية تاريخية ذكية، دون أن تكون رواية تأريخية، رواية تأخذ في الحسبان طريقةَ عملٍ خاصّة بها. لكنني حاولت أن أجد سبيلاً للتحدث عن الماضي دون أن أستعمل، يوميّاً، مصطلحات مثل «التأريخ». لقد أصبحت روائية لأختبر الفضيلة بكلماتٍ، كانت لتتعرف عليها أمّ جدتي، من تلك الرحلة التي قطعتها من أيرلندا إلى إنجلترا، من مكان أخضر رطب إلى آخر: كلماتٍ مثل: خيط، ونول، ولُحمة، وسَداة[7].. كلماتٍ مثل: رصيف الميناء، وسفينة، وبحر، وحجر، وطريق، وبيت.

□ **ترجمة: أحمد لطفي أمان**

المصدر:
أُذيعت عبر راديو بي بي سي، ونُشرت في الغارديان البريطانية، بتاريخ: 3 يونيو، 2017.

الهوامش:

(1) اسم «باتريك - Patrick» يعتبر أكثر شيوعاً في أيرلندا حيث نشأ، ويُنسب إلى القديس باتريك.

(2) جمعية الأصدقاء الدينية «الكويكرز» هي حركة مسيحية تأسَّست حوالي عام 1650، انتصرت لـ«النور الداخلي»، ورفضت كل أشكال الشعائر والكهانة.

(3) مجتمع يشجع على التقشف والتوفير بحجة استثمار المدخرات لصالح أصحابها.

(4) أسرة تولّت عرش إنجلترا، منذ عام 1485 حتى 1603.

(5) المستنسخ - replica، يكون نسخة مرسومة لتُطابق اللوحة الأصلية. أما النسخة المصورة - photographic reproduction، فتكون صورة فوتوغرافية ملتقطة للوحة الأصلية، ذات جودة عالية، وتُطبع على خامات خاصّة.

(6) المؤتمر الوطني يُعتبر أوّل حكومة بعد الثورة الفرنسية. تأسس في 1792، واستمر حتى 1795.

(7) السداة: الخيوط الطولية في النسيج، عند الحياكة بالنول. اللحمة: الخيوط العرضية في الحياكة.



الصورة:
shutterstock

المستشرق الصينيّ هو يوي شيانغ:

حوار بين حضارتين عالميتين..

يُعتبر هو يوي شيانغ أحد أهمّ الأسماء التي تشكل الجيل الجديد من المستشرقين الصينيّين الذين يهتمون بالثقافة وباللّغة العربيّتين، والذين تسبقهم رغبتهم العاشقة في فهم هذه الثقافة. حصل على الماجستير في قسم اللّغة العربيّة بجامعة الدراسات الدوليّة ببكين، ثم الدكتوراه من جامعة الدراسات الدولية بشانغهاي. يشتغل عميداً لكلية الدراسات الشرق أوسطية بجامعة الدراسات الدوليّة ببكين، كما يرأس مركز الدراسات العربيّة التابع لوزارة التربية والتعليم الصينيّة، بالإضافة إلى تولّيه رئاسة تحرير «دورية الدراسات العلميّة».

ما هي المحدّدات التي كانت وراء اختيارك للغة العربيّة وآدابها مجالاً للدراسة والبحث؟

- أشير أوّلاً إلى أنه في الفترة الأولى لتعلّم اللّغة العربيّة، يجد الطالب الصينيّ دائماً صعوبة بالغة في فهم ودراسة لغة الضاد التي تُعتبر إحدى أصعب اللّغات تعلّماً في الذهن الجمعي الصينيّ بسبب الفروقات والاختلافات الثقافيّة الهائلة بين الثقافتين. لكن التحلي بالصبر والتسلح بالاجتهاد، يجعلان من دراسة اللّغة العربيّة خياراً جيّداً لأي متعلّم. فاللّغة العربيّة لغة سامية قديمة مازالت إلى الآن تحافظ على سماتها. كما أنها اللّغة الرسميّة للدولة العباسية المزدهرة التي ورّثت كمّاً هائلاً من المعارف القيمة للعصور الوسطى. فبينما كانت الدولة العباسية تعيش أَوْجَ ازدهارها الشامل، كانت أوروبا تركن في غياهب الظلام والجهالة، لكنها استفادت في وقتٍ لاحق بشكلٍ كبير من الإنتاج العلميّ والثقافيّ المتداول. وبذلك فإن دراسة اللّغة العربيّة هي الطريق الأفضل لمعرفة التاريخ العربيّ ودراسته، وأيضاً الممر أمام معرفة الدول العربيّة سياسيّاً واقتصاديّاً وثقافيّاً واجتماعيّاً، خصوصا لكون اللّغة العربيّة هي واحدة من بين اللّغات الرسميّة المعتمدة في الأمم المتحدة واللّغة الرسميّة للعالم العربيّ برمته، كما أن وضعها بوصفها لغةً للقرآن الكريم، يجعل إتقانها بداية وطريقة مهمّة لمعرفة دين الإسلام بشكلٍ صحيح. واعتباراً لكلّ ذلك، أواصل البحث في اللّغة العربيّة مدفوعاً بالرغبة العميقة في ملامسة قلوب العرب وفي التعرّف على معالم الثقافة العربيّة.

تشتغل عميداً لكلية الدراسات الشرق أوسطية بجامعة الدراسات الدوليّة ببكين. كما أنك ترأس مركز الدراسات العربيّة التابع لوزارة التربية والتعليم الصينيّة، بالإضافة إلى توليك رئاسة تحرير «دورية الدراسات العلميّة». إلى أي حدّ يساهم الجانب الأكاديميّ في تجسير الحوار الصينيّ - العربيّ؟

- أظن أن وجود الدول العربيّة مهمّ جداً في بناء مبادرة الحزام والطريق، والتي من بين أهمّ أهدافها تعزيز التواصل بين الشعبين الصينيّ والعربيّ. والأكيد أن الجانب الأكاديمي يلعب دوراً مهمّاً في تعميق التفاهم الشعبي وتمتين الحوار الصينيّ - العربيّ. وأشير في هذا الإطار إلى أننا ننظم سنوياً منتدى الدراسات العربيّة وندوة التبادل الثقافيّ والتعليميّ بين الصين والمغرب، وهاتان الفعاليتان تعدان منصتين مهمّتين لتحليل الأوضاع الصينيّة والعربيّة واستكشاف الحلول وتعزيز التبادل الإنساني بين الجانبين. إضافة إلى ذلك، تعوّدت كلية الدراسات الشرق الأوسطية على استضافة العديد من الخبراء العرب قصد تعميق التفاعل والتواصل المباشرين. وذلك بالإضافة إلى اشتغال أساتذة الكلية على ترجمة عدد من الأعمال المهمّة، من بينها الرواية الكلاسيكيّة الصينيّة الشهيرة «الزهرات الذابلات الثلاث»، الصادرة في أربعة أجزاء، والتي عربتها تشانغ هونغ يي، ومؤلف «حول الحكم والإدارة»، وذلك مع إطلاق مشروع كبير لترجمة «الكامل في التاريخ» لابن الأثير إلى الصينيّة.

تتميّز المدرسة الاستشراقيّة الصينيّة بانتصارها على مستوى أدواتها وطرقها في التحليل، للعالم الثالث وللشرق، ضد هيمنة التصوُّرات الغربيّة التي لم تستطع كثيرٌ من دراساتها التخلص من التصوُّرات الاستعماريّة. كيف تتصوَّر من موقعك دواعي هذا الاختيار الذي يطبع الاستشراق الصينيّ؟

- الاستشراق هو من صنيع الدول الغربيّة، وهو يقوم على الأيديولوجيا والاختلافات السياسيّة ومن سماته، بالتالي، افتقاره إلى الموضوعية وإلى العدالة والحيادية.. لقد ظهر مصطلح الاستشراق في وقتٍ متأخر نسبياً في الأوساط الأكاديمية الصينيّة، لكن أبحاث الصين حول العالم الشرقي لها تاريخ طويل. وتقوم المدرسة الاستشراقيّة الصينيّة، إنْ صحت هذه التسمية، على التواصل والتبادل بين الحضارات، من خلال التركيز على السلام والتعاون والانفتاح والحوار والاندماج، وهذه القيم تتطابق مع الثقافة الصينيّة التقليديّة والأفكار الجديدة حول التفاعل بين الصين وبين الدول الأخرى. بمعنى آخر، تهدف دراسات الاستشراق الصينيّة إلى فهم أفضل لجميع جوانب العالم الشرقي، وذلك للتواصل والتعاون بشكلٍ أكثر سلاسة مع الدول الأخرى بدلاً من الهيمنة والاستعمار، وذلك أيضاً لتسليط الضوء على صورة الصين كقوةٍ مسؤولة.

ما هي إذن في نظرك أهمّ منجزات الاستشراق الصينيّ؟

- بعد الجهود الكبيرة المبذولة من قِبَل الأسلاف، وضعت المدرسة الاستشراقيّة الصينيّة طريقة وفكراً واضحين، وعملت على نشر عدد من الأعمال. وكان أهمّ أهدافها هو التخلص من قيود الدوائر الأكاديميّة الغربية، ووضع أساس أكاديميّ يسهل عمليات البحث المستمرة. الآن، يستند الباحثون الصينيّون في الدراسات الشرقيّة إلى ما تركه السلف، ويواصلون العمل على تحسين النظام النظريّ. وأعتقد أن المدرسة الاستشراقيّة الصينيّة ستحقّق تطوراً كبيراً في المستقبل.

تعرف الصين حركية على مستوى الترجمة، خصوصاً انطلاقاً من اللّغة العربيّة. كيف ترى مستوى هذه الحركية؟ ثم كيف ترى اهتمام المُثقَّفين والقُرَّاء الصينيّين بأعمال ترجمة الأعمال الأدبيّة العربيّة؟

- بالفعل، تمَّت ترجمة الكثير من الكتب العربيّة إلى الصينيّة في الماضي القريب والماضي البعيد، ولا سيما بعد إطلاق مبادرة الحزام والطريق. وأعتقد أن مثل هذه الحركية في مجال الترجمة هي أمرٌ إيجابيٌ للتبادل الثقافيّ. وأشير في هذا الإطار إلى أهمّية بعض الجوائز الأدبيّة الكبرى في التعريف بالأعمال العربيّة لدى القُرَّاء الصينيّين. أمّا فيما يخص اهتمامات المثقَّفين الصينيّين فهو يتجه بشكلٍ خاصّ نحو الأعمال الروائية المترجمة. وأعتقد أن هذا الاهتمام يجسِّد التبادل الأدبيّ المكثف بين الصين وبين الدول العربيّة. فمن خلال الأدب نعرف الحياة العربيّة الحقيقيّة، ونعرف ماذا يفعل العرب، وبماذا يفكر العرب، وماذا يحدث في العالم العربيّ. إضافة إلى ذلك، في ظلِّ مبادرة الحزام والطريق، نحافظ على تواصل أكثر كثافة وعمقاً من أي وقتٍ مضى مع الدول العربيّة. ومع الأعداد المتزايدة من الصينيّين الذين يسافرون إلى البلدان العربيّة والذين يهتمون بالعالم العربيّ، باتت صناعات السينما والتليفزيون ونشر الكتب تشهد ازدهاراً ملحوظاً، وهذا العنصر الاقتصاديّ يعزِّز ويسرع اهتمام المُثقَّفين والقُرَّاء الصينيّين بأعمال ترجمة الأعمال الأدبيّة العربيّة.

كيف تجد وضعية الحوار بين الثقافتين العربيّة والصينيّة؟

- الحوار بين الثقافتين العربيّة والصينيّة هو حوار بين حضارتين عالميتين قديمتين، وهو يلعب دوراً مهمّاً في تعزيز تواصل الحضارات المختلفة وترابطها واندماجها، وهو أيضاً نموذج للتبادلات الوديّة بين الحضارات المختلفة في العالم. تاريخيّاً، ميّزت الصداقة والسلام الحوارَ بين الثقافتين الصينيّة والعربيّة، وغاب عنه الصراع والحرب، وهذا يقدِّم أساساً تاريخيّاً جيّداً للتبادلات الحالية بين الثقافتين العربيّة والصينيّة. إن العالم العربيّ هو منطقة مهمّة في البناء المشترك لمبادرة الحزام والطريق، لذلك فإن الحوار الوديّ بين الصين والدول العربيّة يساهم في تعزيز التعاون الاقتصاديّ الصينيّ - العربيّ، وتحقيق المنفعة المتبادلة والفوز المشترك، ويرسي مثالاً للتواصل بين الصين والمناطق الأخرى.



المستشرق الصينيّ هو يوي شيانغ ▲

اخترت اسم «منصور» كاسم موازٍ. هل تلك طريقتك للتعبير عن التماهي مع الثقافة العربيّة؟

- نعم، يعجبني كثيراً اسم «منصور». فهو يحمل معنى جميلاً، «من يحقِّق النصر في الحياة والعمل»، وأنا أتمنى أن أكون كذلك. «منصور» هو أيضاً اسم أحد الخلفاء في العصر العباسي ممّنْ كان لهم باعٌ وذراعٌ في تاريخ الدولة حينها. وهو الذي قاد الفتوحات وهدأ الصراعات الأهلية ووحَّد البلاد ووضع الأساس لرخاء الدولة العباسيّة.

■ حوار : حسن الوزاني



طه حسين في صورة مع زوجته سوزان بريسو ▲

طه حسين:

المُثقّف الحُرّ ضمير المُجتمع

أنهيت حديث الذكريات في مقال الشهر الماضي بالكشف عن أن قراءتي المُتأخرة لكتاب محمود أمين العالم (فلسفة المُصادفة) قادتني إلى تمحيص معنى تلك المُصادفة التي غيَّرت حياتي، حينما أتاحت لي السفر إلى أوروبا. ذلك لأن تعريفه للمُصادفة باعتبارها «التقاء غير متوقع بين سلسلتين مستقلتين من الظواهر، يولد حادثاً قد يبدو وكأنه مصادفة عشوائيّة»، هو الذي قادني لاكتشاف أن هذا السفر كان ابن تلك السلسلة المُستقلة، ونمط توقعاتها العقليّة النزيهة، التي أرساها طه حسين وجيل الاستنارة المصريّ الأول، في ممارسات الدولة من ناحيةٍ، وفي أفق توقعات المواطن من ناحيةٍ أخرى.



صبري حافظ

لأن تأمُل عجائب تلك السفرة يدفعني لتأمُل العلاقة المأساوية بين تلك السلسلة العقلانية التي أسسها طه حسين وجيله، وأنتجت لنا الكثير من علامات الاستنارة، وكان هو نفسه أحد أبرز نتائجها؛ وتلك السلسلة الشائهة المُختلة التي وطد أركانها الفاسدة حكم العسكر، منذ زمن عبدالناصر، رغم أهمّية إنجازاته في مجالاتٍ أخرى، ودمّر عبرها كلّ ما حقّقته مصر في مسيرتها مع العقل والعدل والحرّيّة.

والواقع أن حديث تلك المُصادفة التي تبدو الآن على ضوء هذا الفهم العميق للمُصادفة واقعة موضوعية تضيء لنا الكثير مما جرى من مياه تحت جسر التجربة التي عشتها في مصر. فقد كان جيل طه حسين، والجيل الذي تتلمذ على يديه- ولنسمه جيل توفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ- والجيل التالي لذلك - جيل يوسف إدريس وإحسان عبد القدوس وعبدالرحمن الشرقاوي- وصولاً إلى جيل الخمسينيّات- جيل صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي ورجاء النقاش وسليمان فياض وصبري موسى وغيرهم-؛ كانت هذه الأجيال جميعاً قد تربّت في نظام التعليم المصريّ الذي كانت تقع على رأسه جامعة القاهرة (1908) واكتمل بتأسيس جامعة الإسكندرية التي أنشأها وأدارها طه حسين عام 1942. وحينما وفد جيلنا إلى الساحة الثقافيّة مع مطالع الستينيّات، كانت القيم الثقافيّة والفكريّة والضميريّة التي أرستها هذه الأجيال المتتالية -قيم الاستقلال الوطنيّ، والاستنارة والعدل والحرّيّة- هي القيم السائدة.

وكان شعار طه حسين عن ضرورة أن يكون حقّ الإنسان في التعليم كحقّه في الماء والهواء، أمراً مُسلَّماً به. فقد وضعه بنفسه على سُلَّم التنفيذ، حينما دفع حكومة الوفد في بداية الأربعينيّات لإصدار قانون التعليم الإلزاميّ حتى عمر 12 سنة، ثم سَنَّ هو قانون مجانيّة التعليم الثانويّ، حينما أصبح وزيراً للمعارف في حكومة الوفد الأخيرة عام 1950. وكان أبناء جيلي- وخاصة الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى وما دونها من فلاحين أو عمال- من الذين استفادوا من قانون مجانية التعليم الثانويّ الذي سنَّه طه حسين عام 1951. حينما كان التعليم الثانويّ على مستوى عالٍ من الجودة والكفاءة العلميّة، ولم يكن سرطان ما يُسمَّى بـ«الدروس الخصوصيّة» قد التهم كل الخلايا السليمة في بنيته.

والواقع أن نظام التعليم المصريّ الحديث الذي أرست قواعده النخبة التي يمثّلها جيل طه حسين هو ابن رؤية عقليّة ليبراليّة للعالم، تؤمن بحقِّ الإنسان في الحرّيّة والعدل والفرص المُتكافئة. وهي الرؤية التي رَادَت عملية التحديث المصريّة منذ الثورة العرابية 1881 وحتى ثورة 25 يناير 2011. وكان محمد عبده (1849 - 1905) وأحمد لطفي السيد (1872 - 1963) وطه حسين من بعدهما من أعمدة هذه الرؤية،

خاصّة وأن لطفي السيد كان أوّل مدير حقيقيّ للجامعة المصريّة، ومن أعمدة سياستها التعليميّة التي كان الابتعاث إلى فرنسا، ثم إنجلترا من بعدها من أسس تكوين طاقمها التدريسيّ. وقد اكتسبت هذه الرؤية زخماً تاريخيّاً عبر التأكيد على الجذور الفرعونيّة لمصر كمكوّن أساسيّ من مكوّنات متخيَّل مصر الوطنيّ، ثم بلور طه حسين جُلَّ أبعاد تصوُّر هذا الجيل لمستقبلها في التقرير الشهير الذي كتبه عقب معاهدة 1936؛ والذي أصبح فيما بعد كتابه العلامة (مستقبل الثقافة في مصر) 1938، وهو كتاب يطرح على شباب مصر في المحلّ الأوّل صورة هذا المستقبل، ويؤكّد من البداية على ضرورة أن يرتبط بالانفتاح على كلّ ما جادت به ثقافات الضفة الأخرى للبحر المتوسط من اليونان وحتى فرنسا المُعاصِرة. ولا غرو فقد كان هو نفسه ابن الحوار الخصب بين الثقافة العربيّة الإسلاميّة من ناحيةٍ، والثقافة الغربيّة من ناحيةٍ أخرى. وكانت سلسلة التوقعات التي بنتها مسيرة ترسيخ ثقافة هذا الحوار في المُتخيَّل الوطنيّ المصريّ هي التي جعلتني في مطالع الشباب أحلم بالسفر إلى أوروبا، بل هي التي رقشت عدداً من تضاريس أوروبا وجغرافيّاها على خريطة معارفي الثقافيّة، منذ أن بدأ رفاعة رافع الطهطاوي ومحمد عياد الطنطاوي وأحمد فارس الشدياق كتابة تلك التضاريس في ذاكرتنا الثقافيّة في القرن التاسع عشر، واستمرّ من بعده في القرن العشرين محمد المويلحي وطه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي وسهيل إدريس وفتحي غانم ويوسف إدريس، وصولاً إلى الطيب صالح وسليمان فياض. ولم يكن هذا الحلم حلماً فرديّاً، وإنما جزءٌ أساسيٌ من المُتخيَّل الثقافيّ السائد وقتها. فقد سبقني إلى السفر إلى أوروبا كثيرٌ من أبناء شباب جيلي من وحيد النقاش وعبدالرشيد المحمودي وجلال أمين، ولحق بي بهاء طاهر، ثم عبدالحكيم قاسم.

إذن كان سفري للغرب ابن تلك المسيرة التي كرستها في المُتخيَّل الوطنيّ والثقافيّ المصريّ أجيالُ الاستنارة المصريّة المُتتابعة، رغم أن تطوُّر السياسة المصريّة في ظلّ حكم العسكر- الذي أمضيت فيه سنوات الصبا والشباب- كان قد أخذ مصر في طريقٍ آخر. وربّما تكون هذه المسيرة، وخاصّة في دربها اليساريّ والنقديّ، هي التي دفعت الكثيرين من أبناء جيلي- جيل الستينيّات المصريّ- للتحفُّظ مبكراً على توجُّهات حكم العسكر، والنضال ضد قمعه للحرّيّات واستبداده. وهي التي جعلتنا نفرُّ بأعمالنا للمنافي العربيّة في مطالع الشباب، حينما كان الخوف ينتشر مع الهواء في كلّ موقع، وكان كلّ شيء يخضع للرقابة العسكريّة الصارمة.

وهي نفسها القيم التي دفعت محمد مصطفى بدوي لأن يفعل ما يقرب من المُستحيل لتوفير سفرة لي لأوروبا، بعدما أخذ العبارة التي بعثت بها له في خطاب صديقه إدوار الخراط على محمل الجد، وانتهز فرصة اعتزام جامعة لندن تنظيم أول مؤتمر عن الأدب العربيّ الحديث، لدعوتي لهذا المؤتمر كممثل للجيل الجديد من النُقَّاد، فوفَّرت لي الجامعة تذكرة السفر. وقد أقنع مركز الشرق الأوسط بجامعته- جامعة أوكسفورد- بأن يستضيفني لفصلٍ دراسي، وهو ما وفَّر لي غرفة للإقامة فيها، ووجبات الطعام في الكليةّ، حيث لايزال النظام في تلك الجامعة، ومعها جامعة كامبريدج وحدهما، أقرب لنظام حياة الرهبان التقليديّة في العصور الوسطى؛ أو نظام الأروقة والجراية الذي كان متبعاً في الأزهر، حتى وفود حكم العسكر لمصر. كما طلب من «المجلس البريطانيّ» في مصر أن يرعى الزيارة، وأن يوفِّر لي مبلغاً رمزيّاً للنثريّات (pocket money). ووفَّر وقتها مئتين وخمسين جنيهاً للمصروفات النثريّة طوال الفصل الدراسيّ بأكمله.

هكذا وفَّر لي محمد مصطفى بدوي، ومن ثلاثة مصادر مختلفة، تلك الدعوة التي اعتبرتها فرصةً نادرةً لن تعوَّض، وربّما لن تتكرَّر، فأخذت من عملي في مصر وقتها- وكنت أعمل في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب- إجازة للحدّ الأقصى الذي كان متاحاً وقتها، وهي ستة أشهر- ثلاثة أشهر بأجر، وثلاثة أشهر بلا أجر- كي أمضي أكبر وقتٍ ممكن في أوروبا، وخططت لزيارة كلٍّ من ألمانيا وفرنسا عقب انتهاء الفصل الدراسيّ في أوكسفورد.

وأثناء الشهور الثلاثة التي قضيتها في أوكسفورد ضيفاً على مركز الشرق الأوسط في «كلية سانت أنتوني» دعتني كلية الدراسات الشرقيّة والإفريقيّة بجامعة لندن لإلقاء محاضرة عن الرواية المصريّة في الستينيّات، كان لها وقعٌ طيب على دارسي المنطقة والمُهتمين بها فيها. ولما علم أحد الأساتذة- أثناء حديثنا على الغداء بعد المُحاضرة- برغبتي في الاستمرار في بريطانيا، ومواصلة الدراسة فيها، أخبرني أن هناك عدداً محدوداً من المنح الدراسيّة، تقدِّمها الكلية لطلاب ما وراء البحار، وهذا ينطبق عليَّ، لكن موعد التقدُّم لهذه المنح قد انتهى من أسبوعين. فقلت يا ليتني علمت قبل مجيئي بها، لكنت تقدَّمت لها، فقد أعددت ملفاً كاملاً للتقدُّم للدراسة للدكتوراه هنا قبل مجيئي، وكان بإمكاني أن أبعث به لكم في الموعد لو علمت.

وكنت قد أعددت بالفعل قبل مغادرتي مصر ملفاً، لا يحتوي على مؤهلاتي الدراسيّة فحسب، ولكنه يضم أيضاً عدداً من خطابات التزكية من أساتذتي الذين درست عليهم في معهد الفنون المسرحيّة: وفي مقدِّمتهم لطيفة الزيات وشكري عياد وسامية أسعد. فسألني هل معك هذا الملف؟ فقلت نعم! فقال أعرف أن لجنة فحص الطلبات لم تبدأ عملها بعد، فتقدَّم به اليوم على الفور، وقلْ إنه نسخة من الملف الذي بعثت به من مصر قبل قدومك، ولم يصل، وسوف أرفق تأكيداً مني على رداءة البريد في مصر، وضياع الكثير من الرسائل فيه، كي يُدرَج مع غيره من الطلبات، وهو يردف ذلك بتعبير إنجليزي شهير (no harm in trying) لا ضرر من المُحاولة، صار نبراساً لحركتي في بريطانيا فيما بعد، ففعلت! وعندما انصرفت من عنده كان شاغلي الأول كيف أن كلَّ من التقيت بهم في بريطانيا لا يدَّخرون الجهد في مساعدتي على الدرس والتقدُّم، بينما كان الكثيرون في مصر يحرصون على عرقلة كلّ جهدٍ من أجل التقدُّم.

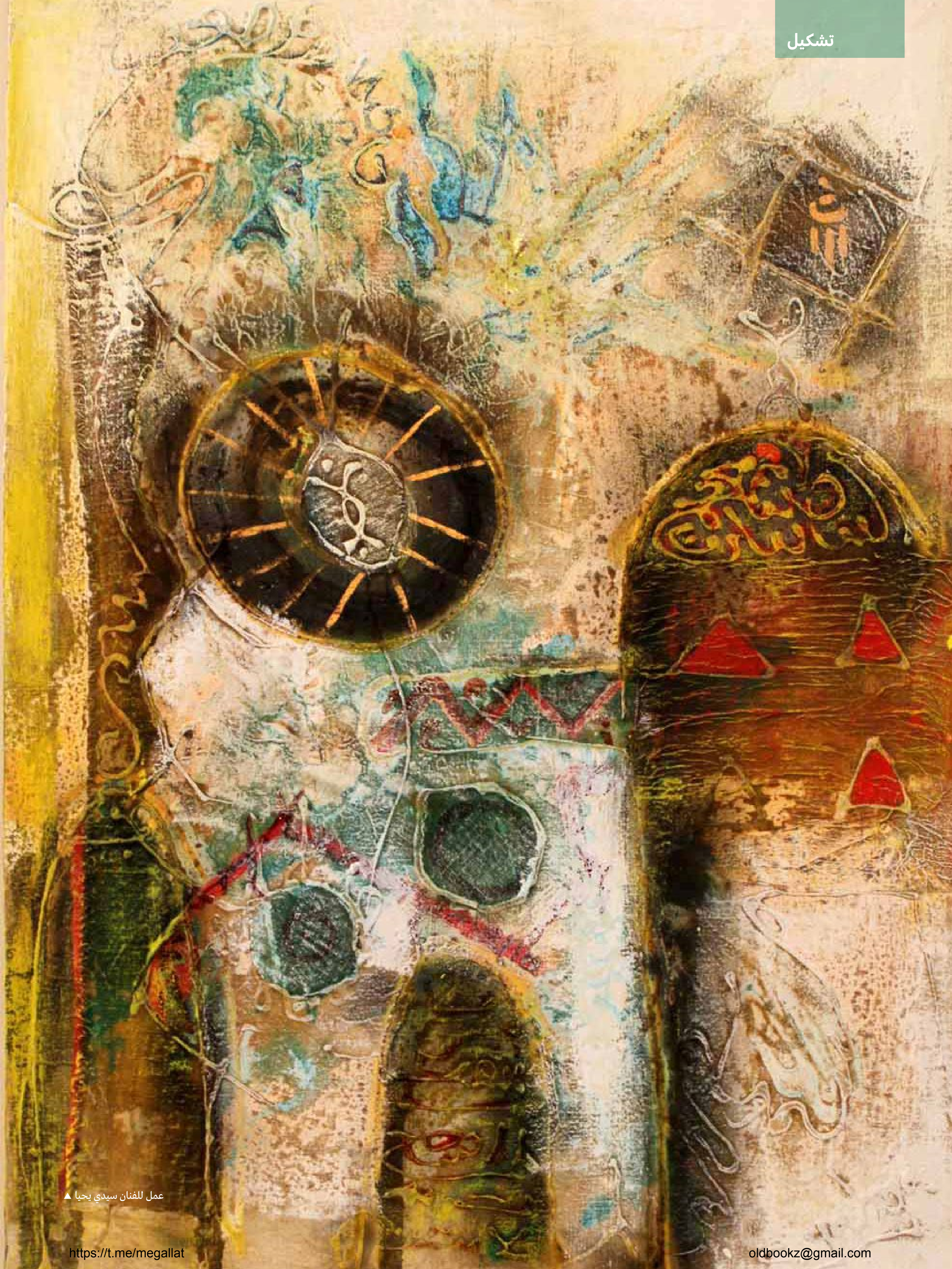
وفعلاً وأثناء إقامتي في أوكسفورد استُدعيت للقاء لجنة الاختيار، وبعد أسابيع قليلة جاءتني رسالة مفرحة بأنني حصلت على منحة مجلس إدارة الكلية، هكذا كان اسمها، للدراسة للدكتوراه لمدة ثلاث سنوات، وقيمتها تسعة وخمسون جنيهاً في الشهر، فضلاً عن إعفائي من مصاريف الدراسة بالكلية. وبدلاً من الشهور الستة التي خططت لأن تكون هي كلّ رحلتي إلى أوروبا، لم أعد لمصر إلّا بعد سنوات ست ونيف.

لذلك حينما حلَّ الخريف التالي، موعدي السنوي لزيارة بيت طه حسين، كنت لازلت في بريطانيا، أبدأ الدراسة للدكتوراه في جامعة لندن، جاء خبر رحيل طه حسين في 28 أكتوبر/تشرين الأول 1973، وهو الرحيل الذي يبدو أنه جاء في موعده الدقيق مع الزمن، بعد أن حقّقت الأجيال التي كرّس طه حسين حقها في التعليم معجزة العبور الضخمة في الأيام الأولى لحرب أكتوبر، وقبل أن تتكشف الثغرة عمّا تكشفت عنه من مآسٍ جرَّت مصر بعدها إلى الهوان، وتكريس الهزيمة، والتفريط، في كامب ديفيد، فيما تحقّق من استقلالها الوطنيّ. فقد كان الجنود الذين حقّقوا معجزة العبور هم خريجو الجامعات الذين تعلّموا فيها بسبب شعار طه حسين «التعليم كالماء والهواء»، ثم دخلت دفعاتهم المُتتالية الجيش عقب النكسة، وقامت على أكتافهم عملية إعادة بناء جيشٍ حقيقي بكوادر قادرة على التعامل مع التكنولوجيا الحديثة، بعدما كان عبدالحكيم عامر قد خرّبه من الداخل فانهزم في ساعاتٍ، وأضاع سيناء وبقية فلسطين.

أقول جاء رحيل طه حسين في موعده مع القدر. وطلب مني مركز الشرق الأوسط في جامعة أوكسفورد أن أتحدَّث عنه في سيمنار الجمعة الأسبوعي الشهير. ولبيت الدعوة بسعادةٍ غامرة، وبدأتها بقولي إنه لولا طه حسين، ولولا الدور الذي لعبه في تحرير التعليم في مصر، لما كنت أنا هنا اليوم أتحدَّث إليكم عنه. واستعرضت بعد الحديث عن دوره في جعل التعليم حقاً لكلّ مصريّ، الجوانب المُختلفة لمشروعه الكبير بروافده المُتعدِّدة. فإلى جانب الرافد التعليميّ الذي تحدَّث عنه،



هناك جوانب عديدة تستحق أن تُكتَب فيها كُتبٌ، أولها مشروع تحرير الخطاب الإسلاميّ من الرؤية التقليديّة القديمة، وتناوله بطريقةٍ عقليّة نقديّة في إسلاميّاته المُختلفة من (على هامش السيرة) مروراً بـ(الفتنة الكبرى) و(مرآة الإسلام) و(الوعد الحق) وحتى (الشيخان). وثانيها: مشروع ترجمة التراث الغربيّ من عيون الأدب اليونانيّ القديم وحتى شكسبير وراسين، وثالثها: مشروعه الإبداعيّ الذي جذَّر السرد العربيّ مبكراً في ميراث شهرزاد في (القصر المسحور) و(أحلام شهرزاد)، ثم انطلق به في (دعاء الكروان) و(شجرة البؤس) وصولاً إلى تأسيس السرد الواقعيّ في (المعذبون في الأرض). ورابعها مشروعه الأدبيّ النقديّ الذي بدأ بـ(في الشعر الجاهليّ) واستمرّ في دراساته المُتعدّدة للأدب العربيّ القديم منه والحديث. وخامسها: مشروع تأسيس مجلّة أدبيّة عصريّة من طرازٍ رفيع من خلال (الكاتب المصري) وما أصدر معها من ترجمات ومطبوعات. وغيرها من مشروعات كتأسيس السيرة الذاتية في (الأيام) أو رسم خطة للمستقبل في (مستقبل الثقافة) أو الاهتمام بوحدة الثقافة العربيّة وتقديم ما يراه مُهمّاً في إنتاج كُتَّابها من مختلف البلدان العربيّة، وغيرها.
لكن أهمّ ما أرساه، بالإضافة إلى كلّ هذه المشروعات الضخمة التي يكفي أيٌّ منها لتوطيد مكانة أي كَاتِب أو مُثقَّف، والذي حرص على تكراره أثناء الجلسات الثلاث التي أتيحت لي عنده، هو النمط الذي قدَّمه لاستقلال المُثقَّف ونزاهته واعتصامه بما يدعوه أستاذنا الكبير يحيى حقي بالأنفة. ذلك الأمر الذي يهتدي فيه المُثقَّف ببوصلة داخليّة راقية تحرِّك سلوكه ومشاريعه الثقافيّة. ولن أذكِّر القُرَّاء هنا باستقالته من الجامعة حينما طلبت منه المُؤسَّسة السياسيّة أن يوطئ استقلالها لخدمة مصالحها السياسيّة في ثلاثينيّات القرن الماضي، لأنه كان يعي من البداية أن المُثقَّف الحُرّ ضمير مجتمعه، وأنه مَنْ يعلي مكانة القيم الأخلاقيّة والمعنويّة في شتى مناحي الحياة وفي كلّ ممارساتها اليوميّة، ويجعلها نبراساً يهتدي به المجتمع كله. وأننا كلما أوهنا دور المُثقَّف وسلطة الضمير الفكريّ المُستقل، تعثَّر المجتمع وتدنَّت مكانة القيم فيه، وهو المُقدّمة التي تفتح أبواب الشر والفساد على مصاريعها. والواقع أن كلماته في آخر لقاءٍ لي به مازالت ترن في أذنيّ حتى الآن وهي: أن على جيلنا أن يخوض من جديد تلك المعركة التي خاضها وجيله، ولكن في ظروفٍ أصعب، فقد بلغ التردّي والفساد حضيضاً غير مسبوق في تاريخ مصر الحديث. وها هي مصر كلها تدفع ثمن الحط من قيمة المُثقَّف/ قيمة الضمير، وتتحوَّل إلى ما يقرب من جسدٍ ميت، لأنه جسدٌ بلا ضمير.



عمل للفنان سيدي يحيا ▲

الفَنّ التشكيليّ في موريتانيا

تجاوز التأسيس

لا تنفصل البواكير الأولى للفَنِّ التشكيليّ في موريتانيا عن الظروف التي مرَّت منها خلال الفترة الكولونياليّة، حيث تمَّ احتضان فنون الأهالي Arts indigènes وإدماج الفَنّ في التلقين المحليّ تحت الوصاية البرَّانيّة، وذلك ضمن برامج المركز الثقافيّ الفرنسيّ سانت إكزيبيري في العاصمة نواكشوط الذي كانت تديره الرسّامة «ماري فرانسواز دولاغوزيير Marie-Françoise Delarozière» لمدة ثماني عشرة سنة (1965 - 1983)، والتي يعود لها الفضل في إعداد وتكوين مجموعة من الرسّامين العصاميّين الذين تتلمذوا على أيديها واكتسبوا خلال الورشات التي أطرتها مبادئ الرسم والتصوير الزيتيّ والمائيّ. وقد نمت هذه التجربة الفَنّيّة وامتدَّت لاحقاً وتباعاً بفضل جهود مجموعةٍ من الفَنَّانين الموريتانيّين المُؤسِّسين والمُجدِّدين الذين رسموا السمات الأساسيّة للمُمارسة التشكيليّة في البلد، تنوَّعت فيها المواضيع والمواد والخامات وصيغ المُعالجة..

معارض وميلاد مؤسّسات

يعود أوّل معرض تشكيليّ أقيم في موريتانيا إلى سنة 1978 وقد نُظم برواق الثقافة بالعاصمة نواكشوط. شارك في هذا المعرض الفَنَّانان المختار سيدي محمد المكنّى بـ«موخيس» ومامادو آن، حيث قدَّما مجموعة من الأعمال التصويريّة والتلوينات الورقيّة (لَوْنَمَة، باستيل، أقلام لبذية..) التي تؤسِّس لبداية الرسم والتشكيل في موريتانيا من منظورٍ مُعاصِر.

عقب ذلك بسنةٍ واحدة، احتضنت قاعة المتحف الوطنيّ في نواكشوط أيضاً معرضاً جماعيّاً أقامته وزارة الثقافة سُمِّي أنذاك بـ«معرض الانطلاقة»، وقد ضمَّ أعمال أربعة فنَّانين محليّين، هم: عبد الودود الجيلاني الملقب بأبي المعتز، موخيس، إبراهيم فال ومامادو آن.

وبعد مرحلة اتّسمت بنوع من التذبذب، نظم الفَنَّانان سيدي يحيى ومحمذن ولد امَّيْنْ معرضاً مشتركاً سنة 2002 بالمركز الثقافيّ الفرنسيّ والمركز الثقافيّ المغربيّ في نواكشوط تناولا فيه تجربتهما الصباغيّة وقد أطلقا عليه اسم «أعمال ورشة»، إلى جانب إقامة معارض ثنائية متفرِّقة ببعض فنادق المدينة..

على مستوى المؤسّسات الجمعويّة ذات الاهتمام بالإبداع التشكيليّ، توجد بموريتانيا الجمعية الموريتانيّة للفَنَّانين التشكيليّين AMAP واتحاد الفَنَّانين الموريتانيّين الذي يوجد على رأسه في الوقت الحالي الفَنَّان عبد الودود الجيلاني، أنشئ سنة 1998 وكان أوّل من ترأسه الفَنَّان موخيس. أمّا من حيث البنيات الثقافيّة التحتيّة، فتتوفّر نواكشوط على دار الفَنَّانين التشكيليّين التي شيِّدت سنة 2004، وهي مؤسّسة فنّيّة تابعة للاتحاد المذكور، يعمل بها مبدعون موريتانيّون وآخرون أجانب أغلبهم من فرنسا.

وزيادة على المعارض المُنتظمة، تحتضن دار الفَنَّانين التشكيليّين ورشات تكوينية في الرسم والصباغة يستفيد منها الفَنَّانون المُنخرطون بالاتحاد، ويشرف عليها مبدعون محترفون أجانب، منها مثالاً الورشة التي أطرها الفَنَّان الفرنسيّ وأستاذ الفَنّ بمدرسة الفنون الجميلة في تولون باتريك سيروت، وذلك في سنة 2011 بدعم من المعهد الفرنسيّ في موريتانيا.

فضلاً عن المتحف الوطنيّ الموريتانيّ التابع لوزارة الثقافة والاتصال والذي تمَّ إحداثه منذ بداية ستينيّات القرن الماضي. محافظ هذه المؤسّسة هو السيد هَدْيا كَنْ، وتضمُّ قاعة للعروض المُتجدِّدة ومكتبة تراثية خاصّة بالدراسات والمخطوطات وفضاء لعرض النفائس والقطع الأثريّة، مع الإشارة كذلك إلى تجمُّع فنيّ ناشئ M-Art يعمل على إقامة مهرجان موريتانيّ للفنون التشكيليّة أطلق عليه اسم «الفَنّ - حر» Libre- Art، وذلك للمساهمة في تعميم الفَنّ ونشره وتداوله بالبلد.

كما تمَّ مؤخَّراً إنشاء «جمعية التشكيليّين الشباب» AJAM التي ترأسها الفَنَّانة سلم منت الرحيل، تأسَّست على خلفية دعم المُبدعين الشباب والتعريف بفنّهم وإبداعهم، وقد سبق لها تنظيم معرض جماعيّ بعنوان «موريتانيا في لوحة»، وذلك في فبراير/شباط 2019 ضمَّ مجموعة من اللوحات الصباغيّة المُجسِّدة للعادات والتقاليد الموريتانيّة، يوجد من بين مؤسّسي هذه الجمعية الفَنَّان محفوظ ولد بوط.

على مستوى الأروقة الفَنّيّة، يُمكن ذكر دار العرض ZeinArt Concept التي تديرها الفَنَّانة البرتغاليّة «إيزابيل فياديرو Isa- bel Fiadeiro»، وقد سبق لها احتضان معارض نوعيّة، من بينها المعرض الجماعيّ الذي أقيم في أبريل/نيسان 2006 وقد ضمَّ تجارب أربعة فنَّانين موريتانيّين مُعاصِرين، هم: عمر بال، بشير معلوم، أمي صو وصالح لو، مثلما احتضن في مناسبات متنوّعة أعمال فنَّانين آخرين، من بينهم موخيس،



البشير معلوم ▲


صالح لو ▲


عمر بال ▲


الرائد موخيص ▲

مامادو آن، سيدي يحيى.. وغيرهم.
أمَّا بخصوص الدرس الجماليّ، فإنّ المنظومة التربويّة والتعليميّة الرسميّة في موريتانيا لا تتضمَّن ديداكتيك مادة التربيّة الفَنّيّة في مختلف أسلاك التعليم، ما يوجد فقط هو تدريس شعبة خاصّة بالتصاميم الغرافيكيّة «الأنفوغرافيا» التي درَّسها الفَنَّان سيدي يحيى منذ إحداثها سنة 2006 لتنضاف إلى مواد معلوماتيّة تخصُّصيّة، وذلك بالثانوية التجاريّة للتكوين المهنيّ والفَنيّ في العاصمة، وهي مؤسَّسة تابعة لإدارة التعليم المهنيّ بوزارة التعليم، إلى جانب بعض التجارُب التعليميّة الخاصّة المتصلة بمؤسَّسات ثقافيّة عربيّة بالعاصمة نواكشوط، أبرزها الورشة التدريبيّة الدائمة التي تقام بالمركز الثقافيّ المغربيّ، وكذلك إنشاء مدرسة للفنون التشكيليّة في أكتوبر/ تشرين الأول 2017 بمركز مصر للعلاقات الثقافيّة والتعليميّة في نواكشوط. وقد تمَّ تكليف الفَنَّان التشكيليّ الموريتانيّ ونقيب التشكيليّين الموريتانيّين خالد ولد مولاي إدريس مشرفاً فنّيّاً على المدرسة التي تدرَّس بها مجموعة من التخصُّصات والمهن الفَنّيّة، كالتصوير Peinture والخط والمُعالجة الرقميّة والتصميم. وعقب سنة تكوينيّة واحدة، تمنح المدرسة للمُتدربين شهادات ودبلومات تؤهلهم لولوج المعاهد المتوسطة. وقد نظم المركز سنة 2018 معرضاً فنّيّاً جماعيّاً لأعمال الطلبة المُتدربين تضمَّن إنتاجات فنّيّة وجمالية عبَّرت عن نبذ العنف ضِدَّ المرأة والطفولة وظاهرة الطلاق، وكذا التسرُّب المدرسيّ عند الفتيات. وصلةً بالمُبادرات الفرديّة، وجبت الإشارة إلى ورشة الخط العربيّ التي أنشأها الفَنَّان موخيس بنواكشوط سنة 1984، حيث استفاد منها عددٌ مهمٌّ من الخطاطين المحليّين.
ومن أهمّ المشاركات الفَنّيّة الجماعيّة للتشكيليّين الموريتانيّين خارج بلدهم، نذكر مشاركة الفَنّانين سيدي يحيى، موخيس ومحمد فال في المعرض الجماعيّ «مقامات من الرسم المغاربيّ المُعاصِر» الذي نظمته مجموعة البنوك المغاربيّة بالدار البيضاء سنة 1990، ويمكن اعتبار هذا المعرض بمثابة الإقلاع الحقيقيّ للفَنّ التشكيليّ الموريتانيّ بالمفهوم المُعاصِر. مع التنويه بالعمل التوثيقيّ الجبَّار الذي قامت به دار السينمائيّين سنة 2009 والمتمثِّل في إنجاز مجموعة من الأشرطة الفَنّيّة خُصِّصت لتجارب أهم الرسامين والفَنَّانين التشكيليّين في موريتانيا، فضلاً عن النشاطات الفَنّيّة التي يحتضنها المعهد الفرنسيّ في موريتانيا (المركز الثقافيّ الفرنسيّ سابقاً)، من ذلك تنظيم الصالون الموريتانيّ للفنون التشكيليّة الذي انطلقت فعاليات نسخته الأولى منذ سنة 2013 تحت رعاية وزارة الثقافة والشباب بتنسيق مع اتحاد



رواق زين آرت في نواكشوط ▲



من أعمال عمر بال ▲

سيدي يحيى ▲

الفَنَّانيـن التشـكيليّين الموريتانيّيـن. تميَّـزت هـذه النسـخة التأسيسـيّة بتنظيـم معـرض تشـكيليّ جماعـيّ ضـمَّ لوحـات ورسـوماً وصـوراً فوتوغرافيّـة لعشـرين فنّاناً محليّاً تـمَّ انتقـاء مشـاركتهم، إلـى جانـب استحداث جائزتيـن تقديريتّيـن همـا: جائـزة «وَانْ بُـوكَاز» (تُمنـح بنـاءً علـى اسـتقراء رأي الجمهـور) وجائـزة «مـاري فرانسـواز دولازوزيير» (تمنحها لجنة التحكيم)، فضلاً عـن محاضرة ألقاها أستاذ تاريخ الفنون الناقد الفرنسيّ فيليب بيغـي.

خرائط التجربة التشكيليّة

تظـلّ السـمة المميـزة للمشـهد التشـكيليّ الموريتانـيّ هـي بـروز مجموعـة مـن التجارُب الجماليّة التي تستمد ملامحها ودعائمها من مـدركات ومرجعيّات بصريّة محليّة متنوِّعة تأخذ بعيـن الاعتبـار خصوصيّـة الميراث الثقافيّ الموريتانـيّ الضارب في أعماق التاريخ.

فمـن العلامـات والرمـوز الموجـودة علـى الأفرشـة والأرديـة التقليديّة والمشـغولات الجلديّة والصنائع الخشبيّة والمعدنيّة والحنـاء وزخرفـة الجـدران، مـروراً بالمسـرودات الشـعبية وحَكايا الشـعر الحسّاني (لَغْـنَ) وأساطير الصحراء وسرائرها الكثيرة والعجيبـة.. من كلّ هـذه المصادر المرجعيّة، البصريّة والأدبيّـة، أبدعـت مجموعة مـن التشـكيليّين الموريتانيّين جُلُّهم شـباب فـي إنتـاج اللوحـة مقدّميـن بذلـك إبداعـاً جماليّـاً متفرِّداً جديراً بالمتابعـة والانتبـاه، إلـى جانب بعـض التجارُب الجريئة القليلـة التي اشـتغلت علـى النحـت الحديث وفـنّ الإرسـاءات التشـكيليّة Installations والفوتوغرافيـا فـي غيـاب شـبه تـام لباقـي التعبيـرات التشـكيليّة الأخـرى، كالفيديـو آرت والسـيراميك والديزايـن الفَنـيّ وفنـون الحفـر والطباعـة... عمومـاً، يظـل الغالـب علـى التجربة التشـكيليّة في موريتانيا الأسـاليب والميـولات الفَنيّـة التاليـة:

التجريديّة الرمزيّة

يبـرز ضمـن هـذا التوجُّـه الفَنَّـان التشـكيليّ الرَّائـد المختـار سـيدي محمـد (موخيـس) الـذي يميـل كثيـراً إلـى الرمزيـة فـي التعبيـر، سـواء مـن خـلال قماشـاته وورقيّاتـه، أو مـن خـلال تركيباتـه الخشـبيّة التـي يقـوم بتحويـل أجـزاء منهـا إلـى حوامـل للاشـتغال دون تغييـر بنياتهـا، يتركهـا بخشـونتها الطبيعيّـة ويقـوم بإكسـائها رمـوزاً ومفـردات هندسـيّة مختزلـة مـن وحـي الثقافـة الشـعبيّة فـي بـلاده. فنَّـان متعـدِّد يـزاوج بيـن الرسـم والتصويـر والخـط العربـيّ إلـى جانـب المُجسَّـمات الفَنّيّـة التـي يبدعهـا بحـسٍّ تجريـديّ يعكـس انخراطـه الإبداعـيّ فـي الفَـنّ التشـكيليّ الحديـث والمُعاصِـر، ولـه رسـومات إيضاحيّـة أدرجـت ضمـن بعـض الكرَّاسـات والمُقـرَّرات المدرسـيّة فـي بـلاده. وأيضـاً الفَنَّـان سـيدي يحيـى الـذي سـبق لـه إقامـة عِـدّة معـارض ببلـده وبالمغـرب والسـينغال وفرنسـا، وشـارك فـي أخـرى جماعيّـة بالجزائـر وتونـس وإسـبانيا والإمـارات العربيّـة المتحـدة. الفرصـة كانـت مواتيـة قبـل سـنواتٍ قليلـة لزيـارة الفَنَّـان بمرسـمه الكائـن بالعاصمـة، حيـث يعيـش ويشـتغل، والاطـلاع علـى عالمـه الصباغـيّ الموسـوم بالاشـتغال علـى العلامـات والرمـوز المُسـتوحاة مـن تـراث بلاده.. يتفـرَّد الفَنَّـان سـيدي يحيـى بمحـاورة الرمـوز والعلامـات المُسـتوحاة مـن الثقافـة الشـعبيّة الموريتانيّـة يسـاعده فـي ذلـك تفتحـه وثقافتـه التشـكيليّة والأدبيّـة التـي تجعلـه يـدرك أهمِّيـة التراكيـب والنتـوءات اللونيّـة والتوليفـات الهندسـيّة التـي يسـتعين بهـا فـي معالجـة لوحاتـه التـي تحمـل بصمـات إحساسـه وقدرتـه علـى التخييـل، حيـث يُداعـب فرشـاته مـن غيـر ضجيـج أو تكلـف أو ادِّعـاء. ولـكل لوحـة مـن لوحاتـه منطقهـا البصـريّ الخـاص بهـا، فهـي مشـبعة بطـراوة الألـوان الطافحـة والفيّاضـة، وكثيـراً مـا تتفجَّـر فيوضاتهـا اللونيّـة والمشـهديّة. وبقـدر مـا هـي لوحـات، هـي أيضـاً فضـاءات تتداخـل فيهـا خيـالات وأطيـاف تلاحقنـا مـن كلّ زوايـا اللوحـة، مـا يجعـل أعمالـه التصويريّـة تغـري بأكثـر مـن قـراءة وتأويـل.

مـن الفَنَّانـات، نذكـر أمـي صـو التـي تـزاوج إبداعيّـاً بيـن الرسـم والتصويـر الفوتوغرافـيّ والكتابـة، أعمالهـا الفَنّيـة تعكـس اشـتغالها علـى التكعيـب والتعبير بالرموز والأيقونـات المُختزلة على الطريقة الإفريقيّة. من الوجهة التيماتيّـة، أمسـت هـذه الفَنَّانـة تهتـم بقضايـا سياسـيّة واجتماعيّـة تتعلّـق بالعدالـة الاجتماعيّـة، والتمييـز، وبأوضـاع المـرأة، والتحـرُّش الجنسـيّ، والعنـف علـى النسـاء والأطفـال..

وقد تمكّنت هذه الفَنَّانة الحالمة سنة 2012 بمعيَّة الفَنّانين منصور كيبي وحمـادي ديالـو مـن إنشـاء مشـروع فنّـيّ أطلـق عليـه اسـم «آر غـال» Art Gallé (والتسمية ترمـز إلـى «الفَنّ بالمنـزل»)، حيـث جعلـت منـه فضـاءً فنيّاً للقاء والتبادل والتواصل والتكوين في مجال الفَنّ التشكيليّ لفائدة الطلبة والشباب المُولعين بالرسم في موريتانيا.

وكذلـك الفَنَّـان البشـير معلـوم المعـروف بتركيـزه علـى التسـطيح اللونـيّ والميل كثيراً نحو الأزرق وألوان المغر Ocres، ولوحاته تتضمَّن مفردات مختزلة أقرب إلى الرسوم الصخريّة، بجانب مهاراته في الرسم السريع والإسـكيزات التـي ينفذهـا بخطـوط تعبيريّـة دقيقـة وذات رهافـة إبداعيّـة جميلة، إلى جانب الفَنَّان محمذن ولد امَّيْنْ من خلال لوحاته التجريديّة القائمة على التوليف الزخرفيّ وإدماج الرسوم في اللوحة إدماجاً هندسيّاً. إلى جانب ذلك، يبرز الفَنَّان حسين هيدارة الذي يعمل محترفاً داخل دار الفَنَّانين ويشارك ضمن معارض اتحاد الفَنَّانين. لوحاته عموماً مطبوعة بتقسيمات هندسيّة عموديّة موشاة برموز وإشارات غرافيكيّة مختزلة. فبفعـل مدركاتـه البصريّـة واسـتخدامه لمفـردات تشـكيليّة مبسـطة، فـإن اللوحات التي يرسمها الفَنَّان هيدارة تنساب داخل تكوينات هندسيّة، الأمر الـذي يمنحهـا أنفاسـاً فنيّـة تقـود المُتلقـيّ إلـى استشـفاف البنيـة الجماليّـة لعناصر البناء والتكوين، وله أعمال تجسيميّة وإرساءات تشكيليّة مفعمة بدلالات رمزيّة متنوّعة، فضلاً عن محمد ولد سيدي، وهو فنَّان أصم لم تمنعه إعاقة السمع من فرض فنّه وإبداعه الموسوم بلغةِ الإشارات التي تشـغل أسـلوب عملـه بمعيَّـة ابنـه سـيدي.. أعمالـه يغلـب عليهـا الطابـع الهندسـيّ وتبسـيط الأشـكال والمفـردات المعماريّـة والوجـوه المُختزلـة ودمجها بشكلٍ فنّـيّ يقـوم علـى التراكـب والتجـاوز والتداخـل..

الرسم الفطريّ

يتسم التصويـر الفطـريّ بالبسـاطة والتلقائيّـة فـي الأداء، ويكشـف فـي نواحٍ كثيرة عـن تصويريّـة Figuration مستقلة بخصوصيّاتها التعبيريّـة. اتجاهٌ مليء بإبداع صباغيّ خالص وخام Brut موسوم بحرارة الألوان وطراوتها.. مبسط وخالٍ من الادعاء والتعقيد، بل يرتكز على معرفة ذهنيّة لا تؤمن بالحقائق المرئيّة ولا تتقيّد بقواعد الرسم الأوقليدي وعلم المنظور.

فـي هـذا، يبـرز الفَنَّـان حامـد ولـد عبـد الله، الـذي تتسـم تجربتـه التصويريّة بالعفويّة والبساطة والتلقائيّة وعدم التقيُّد بالنظم الأكاديميّة والمنظور فـي الرسـم والتلويـن، وكذلـك الفَنَّانـة خديجـة منـت إسـماعيل، رسـامة عصاميّة تنفّذ لوحاتها بتلقائيّة موسومة بمهارة تلوينيّة تعبِّر بواسطتها عـن جوانـب مـن ثقافـة وتـراث بلادهـا. فهـي تشـتغل علـى تحويـر المناظـر والمشاهد الطبيعيّة وإعادة تجسيدها بطريقة تلوينيّة ذات مسحة ذاتية. سبق لها الحصول على عدَّة جوائز تحفيزيّة، أبرزها الجائزة الثانية بمناسبة مشـاركتها فـي معـرض فنّـيّ جماعـيّ أقامتـه ممثليّـة الاتحـاد الأوروبـيّ بالعاصمـة نواكشـوط. كمـا نظمـت خـلال سـنة 2014 معرضـاً فنّيّـاً بالمركـز الثقافـيّ المغربـيّ قدَّمـت خلالـه عِـدَّة لوحـات صباغيّـة عكسـت اهتمامهـا بأصالة الموريتانيّين ونمط عيشهم، وكذا خصوصيّتهم الثقافيّة من خلال رسـم بعـض المُكوِّنـات التراثيـة المحليّـة، كالخيمـة الصحراويّـة واللبـاس التقليـديّ والحلـي والوشـم بالحنَّـاء... تعمـل بإحـدى المـدارس بنواكشـوط ولها مشـاركاتٌ متنوِّعة في معارض فنّيّة بموريتانيا وخراجها، من معرض جماعي أقيم قبل سنوات بالصين.

وأيضاً الفَنَّانة سعيدة منت اتوينسي، وهي مبدعة عصاميّة شابة، خريجة ورشـة الفَنّ التشـكيليّ بالمركز الثقافيّ المغربيّ في نواكشـوط، ولها معرض فرديّ جديـد كانـت أقامتـه خـلال مـارس/آذار 2018 بالمركـز المذكـور، حيث قدَّمت مجموعـة مـن اللوحـات الصباغيّة التي جسَّدت من خلالها اهتمامها بالتاريـخ الثقافـيّ لبـلاد شـنقيط، وبالمـرأة الشـنقيطيّة، والمسـكن التقليديّ، وكـذا الزخـارف والشـكول الحائطيّة الولاتيّة (نسـبة لمدينة ولاتـة)، إلى جانب الفَنَّانـة أسـماء إبراهيـم التـي أقامـت هي الأخـرى معرضـاً فرديّاً بعنـوان «هذا وطنـي»، وذلـك فـي نوفمبر/تشـرين الثاني السـنة الماضية بالمتحـف الوطنيّ في نواكشـوط تزامنـاً مـع تنظيـم فعاليّـات النسـخة الثامنـة لمهرجـان المدن العتيقـة فـي مدينـة ولاتة. وقد كشـفت اللوحـات التي عرضتها الفَنَّانة أسـماء تعلُّقهـا بثقافـة بلدهـا وبمراحل نشـأة وتطـوُّر مجتمعها.

هـذا إلـى جانب الفَنَّانـة عائشـتو فـال التـي سـبق لهـا الاسـتفادة مـن تكويـن بسـان لوي/السـنغال فـي مجـال الفنـون التقليديّـة (2002 - 2004) وترسـم بأسـاليب متنوِّعـة وغيـر مسـتقرة تعكـس لديهـا شـغف البدايـة والبحـث عـن أسـلوبٍ شـخصيّ يميِّزهـا، فضـلاً عـن فنّانـات أخريـات مـن بينهـن الرسّـامة ثبنـة منـت الكتـاب، الرسّـامة ميّنـة الديـه، الرسّـامة أميمـة منـت سـيد، التـي سـبق لهـا تمثيـل بلادهـا، رفقـة فنَّانيـن آخريـن، ضمـن المعـرض الجماعـيّ المُنظَم بمناسـبة الأيام الثقافيّـة الموريتانيّة بصنعاء (اليمـن) التي احتضنت مهرجـان الثقافـة العربيّـة سـنة 2004..

التصوير الواقعيّ

بـرز اهتمـام مجموعـة مـن الفَنَّانين الموريتانيّين بالمدرسـة الواقعيّة في الرسـم والتصويـر وشـكّلت بالنسـبة لهم محطة أساسـيّة لتعلم أصـول التصوير وتجاوز مشـكلة اللـون والضـوء مـن منظـور المجـاورة البصريّـة بينهمـا، وقد لعبـت دوراً تسـجيليّاً بـارزاً فـي بدايـة الرسـم فـي موريتانيـا، لاسـيما بعـد تزايـد الرغبـة لدى الفَنَّانيـن بإعـادة الاعتبـار لموروثهـم الثقافـيّ عبـر تصويـر المشـاهد المُسـتمَدة مـن البيئـة الصحراويّـة ومكوِّناتهـا الماديّـة واللاماديّـة. مـن بيـن هـؤلاء، نذكـر الفَنَّـان صالـح لـو، الـذي اتسـمت بعـض لوحاتـه بمحـاكاة الواقـع وتجسـيد مواضيـع مسـتوحاة مـن البيئـة المحليّـة بأسـلوبٍ صباغـيّ قائـم علـى الأبعـاد والنسـب فـي الكتـل والظـلال والألـوان، إلـى جانـب اختصاصـه فـي رسـم البورتريه



فوتوغرافيا: مليكة دياغانا ◄



منحوتة لعمر بال ▲



مامادو آن ▲



من أعمال حكيمة دريا ▲

بالصباغة على القماش والورق، وكذلك الفَنَّان محمد فال محمد لمين، الذي توقّف منذ مدة عن مزاولة الرسم بعد ما كان يرسم المناظر الطبيعيّة ويلوِّنها بالصباغة المائيّة (الأكواريل). كما أن للفَنَّان عبد الله محمد لمين إمكانيات ملحوظة في الرسم ونقل الواقع بأسلوب يقوم على العمق والأبعاد واستعمال تقنية التهشير Hachures والتظليل بأقلام الرصاص.
مع الإشارة إلى إبداعات الرسّام عصام حتيتو والرسّامة فتحية الأحمدي التي أقامت قبل سنوات قليلة معرضاً فردياً ببهو بلدية نواكشوط ضمَّ لوحاتٍ تعبيريّة وبورتريهات لمجموعة من شخصيّات ومشاهير المدينة.

التشخيصيّة الإيحائيّة

بخصوص هذا الاتجاه، تظهر عِدّة لوحات قدَّمت الرمز كمفرداتٍ أيقونيّة Iconiques ضمن أبعادٍ تاريخيّة تعكسها بعض الرسوم المُستوحاة من التراث الصخريّ المحليّ، إلى جانب أبعادٍ شبه سرياليّة قائمة على التبصيم والخدش وخلق الأثر الفَنّيّ بحسيّة لونيّة يتمركز الكائن البشريّ بؤرتها، وذلك ضمن أوضاعٍ تعبيريّة متباينة يكثر فيها الرمز والإيحاء..
نذكر على هذا المستوى الفَنّان مامادو آن الذي ينتمي إلى المدرسة الإفريقيّة في التصوير، بحيث إن أغلب رسوماته عبارة عن منمنمات ومشخصات إيجازيّة تسيطر عليها الألوان الحارة، والفَنَّان عباس سليمان (من أصلٍ زنجيّ) الذي يتفرَّد بإنجاز اللوحات الصوفيّة- من الصوف- والمنسوجات المُلوَّنة، إبراهيم فال، هو من أوائل الفَنَّانين الموريتانيّين استفاد من تكوين فنّيٍّ بالمدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة في دكار، وله علاقات فنيّة مع المهندسين المعماريّين بلاده. جُل أعماله الفَنّيّة غرائبيّة وعجائبيّة Fantastiques، إلى جانب أخرى في هيئة تكوينات هندسيّة يكثر فيها التموُّج والتبسيط الشكليّ واللونيّ، خلافاً للفَنَّان عمر ولد الراجل الذي ينفذ لوحاتٍ تشخيصيّة رمزيّة مكسوة بالضبابيّة اللونيّة وخيالات الشخوص المرسومة بألوان شفيفة. وبأسلوب موسوم بنزعةٍ سيرياليّة، تبرز لوحات الفَنَّان محمدو ولد احظانا التي يرسم فيها مشاهد تمثّل شخوصاً يُعيد تأويل بنياتهم الجسديّة بطريقةٍ تلوينيّة قائمة على الترميز، وقد عرض البعض منها بفرنسا خلال مشاركته ضمن إحدى التظاهرات الفَنّيّة، إلى جانب ما تقدِّمه الفَنَّانة آمال دريا من تعبيراتٍ لونيّة ورمزيّة أقرب إلى التجريد بخلاف أعمال أختها الفَنَّانة حكيمة دريا التي تظلّ في شموليتها متصلةً بعالم البيئة والتحسيس بها مع رسم الوجوه المُختزلة الموسومة بخطوط إحاطة سوداء، دون نسيان تجربة الفَنَّان المغترب ديان ألفا المولود سنة 1979 في موريتانيا التي غادرها في سنِّ الستة والعشرين حولاً نحو أوروبا، حيث تفرَّغ للرسم والشعر والكتابة القصصيّة قبل أن يؤسّس سنة 2012 مشروعه الفَنيّ «البيت الأزرق» ومدرسته «الفَنّ والحِرف اليدويّة» وفي رصيده معارض فنّيّة متنوِّعة فرديّة وجماعيّة. أعماله عموماً تصاوير وتشخيصات تعبيريّة ذات مسحةٍ رمزيّة.

التعبيريّة اللونيّة

تتميَّز كلّ الأعمال الصباغيّة الموريتانيّة التي تندرج داخل خانة التجريديّة التعبيريّة بكونها جاءت مُفعمَة باستعمالاتٍ متنوِّعة لعناصر ومفرداتٍ جماليّة تعكس التحكُّم في التقنيّة التعبيريّة، وترسم حرّيّة الانتشار الخطيّ واللونيّ على مسطح اللوحة..
هذه الحرّيّة، تبرز كثيراً في شكل تعبيرات صباغيّة عفويّة متدفِّقة.. وغنائيّة متحوِّلة على إيقاع تراكيب مليئة بالمُقطعات المساحيّة.. والمساحات

المُقطعة والخطوط الرخوة المُنفلتة والمُتطايرة، فضلاً عن اللطخات والتبصيمات اللونيّة المُتعاقِبة على تضادٍ طيفيّ مقروء كثير التناغُم مع فنّ «الباتيك» الذي يتخذه الحِرفيّون في موريتانيا كتقنيّة تلوينيّة لطلاء ملابسهم التقليديّة المُتمثلة في الملاحف النسائيّة والدراريع الرجاليّة.. في هذا المجال، وبلوحاتٍ تجريديّة مادويّة يتناغم فيها الكولاج مع خاماتٍ مختلطة (خيش، خيوط..)، يبرز الفَنَّان منصور كيبي Kébé، سينغاليّ مقيم في نواكشوط منذ سنوات. كان يعمل بالاتحاد ودار الفَنَّانين قبل أن يؤسس لنفسه مرسماً خاصّاً، وله تجربة في تنشيط الورشات الفَنيّة لفائدة الأطفال والشباب بالمركز الثقافيّ المغربيّ.


لوحة لمحمذن ولد امِّين ▲



دار الفنانين ▲

الخط العربيّ والحروفيّة العربيّة

في المشهد التشكيليّ الموريتانيّ يظلّ الخطاط الباشا ولد شيخنا أوّل مَنْ مارس الخط العربيّ التقليديّ في بلاده، وله إنتاجاتٌ كثيرة محفوظة ببعض الصحف المحليّة والأجنبيّة. وصلةً بالتوظيف التشكيليّ لهذا الفَنّ الإسلاميّ البديع، يتضح نزوح مجموعة من الفَنَّانين نحو الحروفيّة العربيّة التي لعبت دوراً كبيراً في تأصيل الخطاب الجماليّ العربيّ رغم تأثيرات الفَنّ الغربيّ وادعاءاته الكثيرة..

على هذه الخلفيّة، وضمن هذا المنحى الكاليغرافي، اتّجهت أعمال بعض الفَنَّانين نحو إعطاء الحرف العربيّ والكتابة العربيّة معناهما التشكيليّ، بحيث يتمُّ تجريدهما من دلالاتهما اللّغويّة وتحويلهما إلى مفرداتٍ بصريّة ذات مدلولاتٍ فنّيّة أخرى.. ففيها يبرز الحرف داخل تقسيمات هندسيّة وتراكيب تشكيليّة ملوَّنة كخلفية صباغيّة تتفاعل داخلها أشكال الحروف بأهم بنياتها وإيقاعاتها البصريّة، وذلك وفق ما يميِّزها من قوائم وبسائط وانحناءات وتنوُّع في السُمك والغلاظة.

من ذلك، نذكر تجربة الفَنَّان الرائد مامادو آن المعروف بتنفيذ لوحاتٍ مُعاصِرة يبرز من داخلها خيالات وأطياف هلاميّة تمتزج أحياناً مع حروفيّات عربيّة مجرَّدة من معانيها اللّغويّة. يشغل منصب كاتب عام للاتحاد ويعمل منذ سنوات بدار الفَنَّانين. وكذلك تجربة العصامي حامد ولد عبد الله مزداد بروسو، قبل أن يشرع في إنجاز لوحاتٍ تشخيصيّة تكثر فيها خطوط الإحاطة والتبسيط اللونيّ مع ميل واضح نحو تجسيد مواضيع من البيئة والتراث المحليّ، مثلما نذكر تجربة الفَنَّان سليمان عباس من فنّانيّ الرعيل الأول وأحد مؤسّسي اتحاد الفَنَّانين، وُلِدَ بنواكشوط وترعرع في السينغال التي تعلَّم بها أصول الرسم والديكور، إلى جانب استفادته من دروسٍ تدريبيّة بالمدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بدكار. أعماله الأولى واقعية تعبيريّة بملامح غير محدَّدة، لكنه سرعان ما تخصَّص في إبداع اللوحة الحروفيّة لاسيما عقب عودته إلى بلاده موريتانيا سنة 1987، حيث أنشأ مرسماً للخط العربيّ.

نضيف إلى ذلك تجربة الفَنَّان الشاب محمد علي الذي اهتم بفنِّ الخط العربيّ وساعده هذا الميل الفَنّيّ للعمل إلى جانب دور الفَنَّان موخيس في تحفيزه ومساعدته على ولوج دار الفَنَّانين منذ سنة 2005. يستقر الفَنَّان علي بنواذيبو وله أعمال فنّيّة مُغايرة تطغى عليها الواقعيّة الرمزيّة بعناصر ومفردات تعبيريّة مستوحاة من البيئة الصحراويّة، وأيضاً الخطاط الشاب محمد ديالو الملقب بـ«حمادي» الذي استفاد هو الآخر من دعم الفَنَّان موخيس وتوجيهه منذ سنة 2007، وله أعمالٌ فنيّة أخرى على شكل إنشاءات لونيّة تعبيريّة.

من الفَنَّانات الحروفيّات، نذكر الفَنَّانة زينبو منت الشيعة التي تبدع حروفيّة تجريديّة تذوب وسط تكوينات هندسيّة يكثر فيها التكوُّر والاستدارة، إلى جانب أخرى مندمجة مع تشكيلات لونيّة شفيفة، ولربما تعود هذه التوظيفات التجريديّة في لوحاتها إلى تأثرها ببعض ألوان واتجاهات الفَنّ الصينيّ، حيث تقيم هناك منذ سنوات.

المجسَّمات والنحت الجديد

في مجال النحت والتجسيم الفَنّيّ، يبرز بشكلٍ لافت للنظر الفَنَّان عمر بال الذي يزاوج بمهارةٍ عالية بين التصوير والنحت. فنّان مبدع تتلمذ على يَدِ أبيه الفَنَّان النحَّات والفوتوغرافيّ عيسى بال، الذي شجعه على ولوج الفَنّ، وهو من مؤسّسيّ تجمع M-Art سبق له الاستفادة من إقاماتٍ فنيّة بأوروبا أبرزها إقامته بفضاء «فنون خضراء» في فرنسا سنة 2010، فضلاً عن مشاركته ضمن فعاليات ومعارض فنّيّة دوليّة بفرنسا وإسبانيا والسينغال، الأمر الذي مكّنه من ناصية الخَلق والإبداع، وأمسى ينجز منحوتات تعبيريّة أقرب إلى التكعيب في البنية والتكوين.

فهذا الفَنَّان المائز، الذي ترعرع بقرية جميلة Bababé جنوب موريتانيا بمحاذاة نهر السينغال، أضحى يُبدع منحوتاتٍ مُشخَّصة فائقة التعبير، مادته الأساسيّة الخيش، القش، السماد، والأسلاك الحديديّة الرفيعة،

والصفائح المعدنيّة الرقيقة سهلة التطويع، والتي يحوّلها إلى مخلوقاتٍ حيوانيّة بصيغ تعبيريّة غير مألوفة مستمَدة من اليوميّ ومن العالم الرعويّ Pastoral، من عالم الإبل والماعز وبعض الحيوانات المُجنَّحة التي تعيش وتتعايش بودٍ مع الإنسان.. رؤوس ضخمة بعيونٍ جاحِظة في مقابل أعضاء جسديّة أخرى متباينة الحجوم والبنيات، مُغَرَّاةً بطريقة التدوير والتلحيم لتصبح متراكِبة ومتراصة سوى ناحية المفاصل لمنحها إمكانية التحريك.. هي، بلا شك، مخلوقاتٌ تعبيريّة تؤنسه في خلوته ووحشته داخل مرسم اشتغاله.. كائناتٌ شبه ميثية كأنها آتية من زمانٍ غير زماننا..

وإلى جانب النحت، يُبدع الفَنَّان عمر بال تصاويرَ تعبيريّة سريعة التنفيذ بصبغات الأكريليك وأحبار ومساحيق لونيّة محليّة تتداخل فيها النماذج المرسومة كمَنْ يضع الرسم فوق الرسم بألوانٍ رماديّة وبنيّة تبرز في عمقها زرقة كوبالتية مؤسرة بخطوط إحاطة ظلّيّة منسجمة مع سند اللوحة المُشكَّل في الغالب من القماش وأوراق الكرافت Kraft ذات اللون الأمغر والكاكي المفتوح أو المطبوع بصفرةٍ ساجية.. هكذا يشتغل بوعيٍ بصريّ وبرؤية جماليّة تعكس التزامه بالفَنّ، فهو «يعيش من فنّه ويسعى لحمله إلى الحياة»، كما يقول.

والواقع أن التجربة النحتيّة للفَنَّان عمر بال تظهر جزءاً من انفتاح بعض الفَنَّانين الموريتانيّين على تعبيرات تشكيليّة جديدة تستنبت جذورها من فنون ما بعد الحداثة، غير أن هذا الانفتاح يبقى مشروطاً بضرورة الوعي بالظروف والمناخات الجماليّة والتاريخيّة التي أنتجت هذه الفنون. من ذلك فنُّ الإرساءات الفَنّيّة (الأنستليشن) الذي هو وليد التقاطعات والتحوُّلات والتقلبات المُتكرِّرة في الفَنّ المُعاصِر وفي علاقته بالمجتمعات التي تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم الفَنّ من الدلالاتِ الفَنّيّة التقليديّة، إلى جانب تقاطعه مع كلٍّ من «فنّ البيئة» و«فنّ الحدث» (الهابيننغ) من حيث تشكيل الفراغ، بالإضافة إلى الجمع بين توظيفات عديدة للخامات بتنويعاتها مع الاستعانة بعناصر خالصة (خام) وعناصر سابقة الصُنع، وهي كثيرة ومتعدِّدة..

وفي تجربة مُغايرة، نذكر أعمال الفَنَّانة مكفولة منت احميادة- من مواليد سنة- 1974 التي تتفرَّد باستعمالها للمطرقة والإزميل عوضاً عن الريشة والفرشاة، وذلك لتطويع الخامات والمواد الصلبة، بحيث «ترسم بالحجارة» وتنجز أعمالاً وقطعاً تشكيليّة بديعة مستوحاة من البيئة المحليّة.

مع التنويه بالتجربة الفوتوغرافيّة المُتميِّزة للفَنَّانة مليكة دياغانا (بالأبيض والأسود) من خلال اهتمامها بشجاعةِ النساء في موريتانيا والسينغال، والفَنَّان ودودا كوريرا برصده للحياة ونمط العيش في بلده، وأيضاً بتجربة فنّ الكاريكاتير الذي برز في ساحته بشكلٍ مثير للجدل الرسّام والإعلاميّ عبد الودود الجيلاني الذي تعرَّض فنّه مرَّاتٍ عديدة للحظر والمنع والمصادرة بسبب مواضيعه السياسيّة الساخرة المُحرجة للسلطات في بلاده. ففضلاً عن المواضيع الاجتماعيّة، تطرَّق الرسّام الجيلاني لمواضيع سياسيّة كثيرة عالجها بحسٍّ فنيّ توعويّ، في مقدِّمتها القضيّة الفلسطينيّة، والحرب على العراق، ووضعية السجناء بغوانتانامو، وأبو غريب، إلى جانب مواضيع أخرى متصلة بمعاناة الأفارقة مع الهجرة السريّة نحو أوروبا، وقد قدّم الكثير منها ضمن معرض فرديّ أقامه سنة 2010 بالعاصمة نواكشوط. نضيف إلى ذلك التجربة المُتميِّزة للرسّام بونا ولد الداف الذي كان يشتغل سابقاً بقوات الدرك الوطنيّ قبل أن يتفرَّغ لمُمارسة الكاريكاتير بصحيفة الشعب الحكوميّة التي يعمل بها. تعرَّضت إبداعات الرسّام بونا هو الآخر للمنع والمُصادرة في العهد السابق ببلاده بسبب نشره لرسوماتٍ سياسيّة وأخرى ساخرة من السلطة بجريدتي «أشْطاري» و«شِ يْلوحْ فْ شِ»، لكنه تمكّن لاحقاً من إصدار صحيفة «دنيا الكاريكاتير» التي سرعان ما توقّفت لانعدام الدعم الماديّ. وفي رصيده مشاركاتٌ فنّيّة مُهمَّة، أبرزها في معرض مونبلييه ودار الكاريكاتير في اجوايير بفرنسا.

ويظلُّ الاستنتاج العام يبرز أن المُمارسة التشكيليّة في بلاد موريتانيا قطعت في شموليّتها مرحلة التأسيس وإثبات الذات، وتتجه بخطواتٍ



من أعمال عمر بال ▲



آمي سو ▲

واثقة نحو تجاوز إنتاج لون إبداعيٍّ واحد هو التعبير الصباغيّ Peinture بفضل اجتهاداتٍ ملحوظة تسعى إلى مقاربة الأجناس التشكيليّة الأخرى التي أرسى دعائمها الوعي البصريّ الأوروبيّ على نحوٍ خلَّاق ومبتكر منذ خمسينيّات القرن الماضي.

ورغم أنها لا تزال فتيّة وحديثة النشأة والميلاد، فإنّ التجربة التشكيليّة في موريتانيا أضحت جديرةً بالمُتابعة والانتباه، ويحتاج تطويرها إلى تعميق البحث والتجريب وخلق شروط التحفيز والدعم الماديّ واللوجستيّ للفَنَّانين التشكيليّين الموريتانيّين وتشييد البنيات الثقافيّة والفَنّيّة ذات العلاقة وإدماج الدرس الجماليّ في المنظومة التربويّة والتعليميّة بالبلد والانفتاح على الإعلام الفَنيّ وإشراكه بكلّ مُكوِّناته في التنمية الإبداعيّة، والهندسة الثقافيّة، وتعميق العلاقة بين التشكيليّين والأدباء والمُثقَّفين، ومأسسة قطاع الصناعات اليدويّة الذي يُعَدُّ أبرز روافد التراث البصريّ والجماليّ الموريتانيّ العريق والمُتأصِّل. ■ **إبراهيم الحَيْسن**



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل



الدوحة
فنّ القول وسلطته..



الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!



الدوحة
الأدبُ الرّقميّ
كرنفال
الفاجعة!



الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّمُ!



الدوحة



الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن



الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!



الدوحة
عبد القادر الشاوي يكشف أوراقه
مواقف المُثقّفين
الفقدان الطوعي للحميمية!



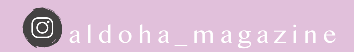
الدوحة
مجتمع الوجــه!



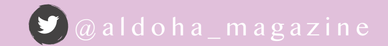
الدوحة
عالم ليس لإدوارد سعيد!
فرانسيس فوكوياما يؤجّل الموعد
مَن يعيش من الكتابة؟
التذوّق الأدبي



Doha Magazine



aldoha_magazine



@aldoha_magazine

مجلّة 28:

«بفريقنا الصغير نحاول ألّا نتوقَّف»

بدأت المجلّة كمبادرةٍ لمجموعة من الكُتَّاب، تحديداً بعد أحداث الانقسام الفلسطينيّ عام 2007، نتيجةً لعدم وجودِ مجلّات أدبيّة وثقافيّة في قطاع غزّة، وغياب دور المؤسَّسة الحكوميّة الرَّسميّة، في توفير منصّة للمُبدعين -تحديداً فئة الشباب- تُحقِّق لهم مساحةً للمُمارسات الإبداعيّة، والحرّيّة في التعبير عن الذات، دون الخضوع لأي قيودٍ مجتمعيّة أو أيديولوجيّة. وفي سبتمبر/أيلول 2013، بدأنا إصدار أعداد المجلّة. واستطعنا منذ سبتمبر 2013، إصدار خمسة عشر عدداً من المجلّة، وصلتْ إلى أكثر من مئة ألف قارئ في فلسطين وخارجها.

التراكم والتحدّيات

أكثر من مئة وخمسين نصّاً، وأكثر من مئتي مادّة مقالية نشرتها المجلّة، لكُتَّاب شبابٌ من داخل فلسطين وخارجها، بالإضافة لنشر أكثر من خمسمئة صورة ولوحة فنِّيّة لمُصوِّرين وفنَّانين، من داخل فلسطين. كما قام فريق العمل، بتنظيم أكثر من خمسين فعاليةً/نشاطاً، استضاف خلالها كُتَّاب وفنَّانين من كلا الجنسين، وتنوَّعت هذه الأنشطة، بين الأمسيات الأدبيّة والتثقيفيّة، وحلقات النقاش، وورش العمل، والحفلات الموسيقيّة، والمعارض الفنِّيّة، وحضرها قُرابة ثلاثين ألف شخص، معظمهم من فئة الشباب. وبفعل ذلك، أصبحتْ مجلّة 28 من أبرز الفاعلين في المشهد الثقافيّ الفلسطينيّ، بقطاع غزّة على وجه الخصوص.

وهناك العديد من التحدّيات التي واجهناها -وما زلنا- في مجلّة 28، فهناك نوعٌ من الرقابة على أعداد ونشاطات المجلّة من قِبَل المُؤسَّسة الحكوميّة، بطريقةٍ تحدُّ من حرّيّة الإبداع، وتجعلُ نشرَ القصيدة مرتهناً لمكتب السُّلطات مثل المعاملات الحكوميّة المُملة. والإشكالية الأبرز في عملنا، هي تحدّيات التمويل، فصحيحٌ أنّنا منذ انطلاقتنا نعملُ بالتعاون مع العديد من الشركاء ونتلقَّى الدعم قصير الأمد، إلّا أنّ المنح الإنتاجية، التي تكون مدّتها ستة أشهر كحدٍّ أقصى، لا تُحقّق الاستدامة، كما لا تؤمِّن مصاريف توفير مقرّ للمجلّة، فها نحنُ اليوم نعملُ في مجلّة 28 دون مقرّ، ونعقدُ اجتماعاتنا عبر «السكايب»، وبفريقنا الصغير نحاول ألّا يتعطَّل استمرار المجلّة -مثلما انقطعنا عن العمل في فتراتٍ سابقة- وأصبحَ لزاماً أن يلعبَ عضو فريق العمل أكثر من دورٍ، فينتقلُ من كرسي التحرير إلى التدقيق، ومن ثَمَّ إلى التصميم والنشر.

الدعم والاستقلالية

ظهرتْ مجلّة 28 في البداية كصحافةٍ ورقيّة/ مطبوعة في قطاعِ غزّة، ومن ثَمَّ انتقلت إلى الصحافة الإلكترونية بالتوازي، استغلالاً لفضاءٍ موجود نصلُ من خلاله إلى شريحة أوسع من الجمهور، وحين تعذَّر الموارد كانت تصدرُ الأعداد بنسخةٍ إلكترونية، خاصّةً أنّ مجتمع مجلّة 28 تَشكَّل عبر منصّات التواصل الاجتماعيّ، ومن خلالها لاقت اهتمام الكُتَّاب والقُرَّاء، وبالذات الفلسطينيّون في شتّى أماكن تواجدهم، فكتبوا معنا من الضفّة الغربية والأراضي المُحتلّة ولبنان وسورية والأردن وأوروبا وغيرها، كما أن هناك العديد من المشاركات العربيّة والترجمات.

وبالإجابة عن سؤال تأثير الدعم على الخطِّ التحريري، فلا أعتقدُ بظهور ذلك بنفسِ وطأة العمل الصحافيّ السياسيّ، ففي المجال الثقافيّ لا توجد أجندة مباشرة، ولم يحصل مرّةً في تجربتنا أن اشترطَت جهةٌ ما علينا سياسة مُعيَّنة، وربَّما ذلك يرتبط بنوع الدعم الذي نتلقَّاه، ففي شراكاتنا والدعم الذي تلقيناه من عِدّة مؤسَّسات، مثل: مؤسَّسة عبد المحسن القطان، معهد جوتا، مؤسَّسة بال ثينك للدراسات الاستراتيجيّة، مؤسَّسة تامر للتعليم المجتمعيّ، مؤسَّسة بيت الصحافة، مؤسَّسة إنقاذ المستقبل الشبابي، مؤسَّسة تنظيم وحماية الأسرة الفلسطينيّة، فنوع الدعم لم يخرج عن دعم طباعة عددٍ من المجلّة، أو استضافة تنفيذ فعالية، أو التعاون في إطلاقِ مبادرة، والدعم كان في سياق الحدث، غير مُستدام. كما أنّنا لا نتوجَّه إلّا لمَنْ نلتقي معهم في الأهداف، وإضافةً إلى ذلك، في الفترة الأخيرة قمنا بعقد مُذكّرات تعاون مع مؤسَّسات أوروبيّة، ومنها المؤسَّسة الأورو-متوسطيّة لحماية المدافعين عن حقوق الإنسان، ورغم التوجُّس المصاحب للدعم الأجنبيّ -خصوصاً فيما يتعلَّقُ







بالقضية الفلسطينيّة- إلّا أنّه لم تقع أي اشتراطات، بل وفي الأعداد القادمة سننتقلُ بالمجلّة من الطابع الأدبيّ-الثقافيّ، إلى طابع يُركّز أكثر على إنتاج المعرفة والاشتباك النقدي مع قضايا ثقافيّة-اجتماعيّة، وفي ذلك، سنصدرُ على التوالي أعداداً تتناول ملفات خاصّة، حول: التفكير بالحرّيّة في فلسطين، عنف الضحية: قضية ذات وجهين، مقاومة الطغيان في سياقٍ استعماريّ. وربَّما هناك تشابهات وتقاطعات بين التجارُب المنشغلة في حقل الصحافة الثقافيّة، إلّا أننا نعتقدُ أنّ هناك ما يميِّز تجربتنا ويمنحها خصوصية، على مستويات المحتوى والإخراج والأنشطة، وشَغلنا لفراغٍ في المشهد الثقافيّ لقطاع غزّة، فيما يتعلَّقُ بإفراد مساحة للكُتَّاب من جميع الأجيال، وخصوصاً الشباب.

الثقافيّ والسياسيّ

في السياق الفلسطينيّ، يرتبطُ أدب المقاومة بكلّ ما هو شكل تعبيري أدبيّ أو حتّى مقولة/ موقف ثقافيّ ضدّ الاحتلال الإسرائيليّ، وقد برزَ بشكلٍ كبير مع الحدث النّكبوي عام 1948، ولمعَ في هذا الحقل أسماءٌ كثيرة، مثل غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، ومن ثَمَّ مع شعراء الأرض المُحتلّة؛ محمود درويش، توفيق زيّاد، وسميح القاسم. والأجيال الفلسطينيّة الأدبيّة اللاحقة، ظلّتْ عالقةً في هذا النموذج من الأدب الفلسطينيّ، كما أن هناك مَنْ حاول استعادة النموذج. ما هو سلبي في طرح «أدب المقاومة»، هو تبنِّي صورة مُسبقة عن الأدب الفلسطينيّ، وحصره في أدب الحرب والمعاناة والمقاومة والصمود -وهنا الحديث عن الأداة النقديّة في التعامل معه، وكذلك في فهم المُغايرة الجيلية في العمليّة الإبداعيّة- مثلما الحال في بلدان ما بعد الحروب/ الأزمات، (مثلاً: الأدب العراقيّ بعد 2003، الأدب السوريّ بعد ثورة 2011). ومن جهةٍ أخرى، غالباً في أي تسليط ضوء حول تجربة فلسطينيّة، لا تغفلُ علامة الاستفهام عن سؤال المقاومة، بالشكل الذي يُضفي السيولة عن اعتبار كلّ حركة/فعل فلسطينيّ هو مقاومة، بصرفِ النظر عن اتجاهه.

بالنسبة إلى الخطِّ التحريري لمجلّة 28، فهو متطوِّر على الدوام، ونرى من القصور الإبداعيّ أن نقيِّد منصّة من المفترض أنّها مشاعٌ مفتوح لكُتَّاب الشباب، لكن الاحتكام دائماً ما يكون للعناصر الفنّيّة والإضافة المعرفيّة والجماليّة. ولا ننشر مواد سياسيّة بالمعنى المُجرَّد، بل نتناول السياسة من خلال المُقاربات الاجتماعيّة والتاريخيّة والثقافيّة. لكن -وبالعودة إلى سياق أدب المقاومة- فمن الصعوبةِ بمكان فصل الثقافيّ عن السياسيّ، فيما يتعلَّق بإنتاج المعرفة/ أو الممارسة النقديّة، لأنّ تناول أسئلة مثل الحرّيّة والهجرة والحقوق والمجتمع والاقتصاد وصناعة الفَنّ تحت الاحتلال و/أو حصار، تجمعُ بين الاثنين. في العدد الأخير (العدد 15، 2019) مثلاً، تناولنا ملفاً خاصّاً عن النكبة، وظهرَ فيه التناول النقديّ لحدث النكبة واستمراريتها، ونرى أنّ الأشياء قد وُسِمَتْ بأسمائها، فـ«إسرائيل» نظامٌ استعماريٌّ، ولا يمكن وصفها بأَقلّ من ذلك لدينا، كما لا نتجاوز نقد الأجسام الفلسطينيّة التي ارتكبتْ -ولم تزل- الكثير من الحماقات بالمعنى الوطنيّ والسياسيّ.

ضمانات الاستمرارية

يبقى التحدّي الأبرز لمشروعنا الثقافيّ هو ضمان الاستدامة، فدائماً ما نعملُ مستشعرين أنّنا في خطر، وتُصبح عملية إنتاج عددٍ جديدٍ بمثابة نجاة المشروع من الموت، أو محاولة إطالة عمره، فمنذ بدأنا، لم نعش استقراراً بالمعنى الحقيقيّ، وما نحاوله إلى اليوم هو مأسسة المشروع، وبحث كيفية تطويره، سواء عن طريق شراكات أو تمويل دون حَرفِه عن أهدافه، أو حتّى إعادة هيكلة المشروع حتّى يملكُ تمويلاً ذاتياً، ليتمكَّن من توفير مقرّ وطباعة الأعداد وغيرها من الأمور الفنِّيّة واللوجستيّة التي يحتاجها أي فعلٍ إنتاجيّ.. ما زال أمامنا الكثير من العمل، وما نتمنّاه كفريق عملٍ أن يصبح مشروع مجلّة 28 هو عملنا الأساسيّ، وليس مسألة جانبيّة، نضطرُ إلى الانشغال عنها بحثاً عن منافذ أخرى في مهنةِ العيش. ■ **مجد أبو عامر**

إلى أرواح الضحايا..

طبيعة العَالَم

يعلن العَالَم أنه يريد الحفاظ على أرواح الناس، لكن كيف يمكن الحفاظ على أرواح الناس دون الحفاظ على روح الأرض، هل نصغي للأرض حقّاً؟، لنصمت لحظةً ونصغي، صوت الأرض يُشبه صوت الضمير؟ ها هي الأرض تجبر العَالَم كلّه على أن يتوقّف ويصغي، ويتأمَّل، كم بيننا مَنْ يعرف لغةَ الأرض، ماذا تقول الأرضُ في صمتها، بكائناتها التي بلا عدد، ماذا تقول الأرضُ للعالم بهذا الوباء الذي طال العَالَم كلّه؟

لو لم تكن الحرّيّة أساسيّة في وجود الإنسان لما كان السجن عقوبةً، هذا ليس سجناً لكنه أقرب للإقامة الجبريّة، وفي الإقامة الجبريّة والسجن يتذكّر الرهين والسجين ماضيهما، فلنحاول أن نفعل ما يفعله الرهين والسجين.

يضع العَالَمُ رهانه على العِلم والعَالِم، لكن العَالِم غدا أجيراً لدى الشركات، والعِلم أصبح مادةً من المواد الخام، ها هو العِلمُ خائر القوى أمام هذا الفيروس، والفيروس يعيدنا لأزمنة الطواعين والأوبئة القديمة، الطائرات في مطاراتها تشبه السفن الموبوءة في موانئها القديمة، هذه لحظة مناسبة لنسأل العِلمَ عمّا فعل بنا، ولمَنْ رهن العِلم روحه، ومَنْ يخدم هذا العِلم؟ فإذا كان فاوست من أجل رغباته قد رهن روحه للشيطان في مسرحية غوته، فمن أين لنا أن نتيقن إن لم يكن علمنا الحديث أيضاً قد رهن روحه لمفستوفيلس، يقول المُخرج الروسي الكساندر سوخاروف في فيلمه المقتبس عن مسرحية فاوست، حيث يكون المال يكون الشيطان، فهل رهن العِلمُ روحه للشيطان؟

لم يقف العَالَم من تلقاء نفسه، الأرض هي من أوقفت العَالَم، كأنما تقول طبيعة الأرض شيئاً لطبيعة هذا العَالَم، طبيعة العَالَم التي تشتعل بنا وهي عاجزة عن الانطفاء ولو للحظة، ها هي انطفأت أو كادت، هذا العَالَم الذي أحرقته رغباته ومطامعه، أوقفته الطبيعة الأم هذه المرّة بقوة الموت، والموت ليس شيئاً من خارج الطبيعة.

لم نخرج من القرن العشرين دون أن تشتعل نيرانه في القرن الحادي والعشرين، وبعد عشرين عاماً ما زالت الحرائق مشتعلة، لكن هنا الآن، في ثلث المئوية الأولى من هذه الألفية، على هذه الضفة من نهر الزمن، أوقفتنا الأرض بالقوة، بالخوف، وبالموت، بإرهاب فيروسي، وما زال الإنسان يحاول الانشغال بما اعتاده: رمي التهم على الأعداء، لكن ستأتي لحظة يواجه فيها الإنسان نفسه، وحيداً أعزل، شبه سجين، تحت الإقامة الجبريّة، فلنفعل إذاً ما يفعله الرهين: مراجعة الخطايا، ومحاولة السؤال كيف وصلنا هنا.

هذا العام فاصلة فعلاً، فاصلة في روح العالم، وهذه الفاصلة الطبيعيّة حتى لو لم يستوعبها العقل المغرور بنفسه وقواه فإن الروح تفهمها، الروح التي تفهم وحدها لغة الأرض، نقف ونسأل أنفسنا هل ما زال سلام الأرض ووئامها بعيداً، أم ذلك حلم لا طريق إليه؟

نفهم الشر، ونعي أن الشر في باطنه خير، نفهم الحرب وأن الحرب تفضي إلى السلام، نفهم هذه الثنائية والتضاد الهائل، بوصفه من مفاعلات الحياة القوية، وأن ما نرفضه هو ما يُولِّد ما نحبه من مفاعلات الحياة، نفهم ذلك، وظننا أننا بذلك الفهم نسمو لمراد الحياة، ليست فكرة الصلاح والاستقامة هي ما تشغل بالنا، ليس النصر والهزيمة، بل الفضيلة الإنسانيّة، فبالفضيلة يمكن الارتقاء الروحي للأرض كلّها، دون استثناء، وليست أحلامنا للأرض أحلاماً جديدة، بل هي الأحلام نفسها مما قبل التاريخ، فما الأمر إذاً؟

المبادئ الأخلاقيّة الكبرى مبثوثة في كلّ الديانات، متأصّلة في كلّ الثقافات، كلّنا متقدّمون في الأحلام، فلا تخلّف بيننا في الأحلام، حلم الإنسانيّة متقدِّم، ولكن أفعالها متخلّفة، تحاول الأحلام أن تقودنا لكننا نتمنَّع عليها، نكفر بأحلامنا، ونظن أننا سننجو!

بالنسبة للكاتِب والقارئ لا نعرف غير الكتابة كهفاً أو بحراً نلجأ إليه، نكتب مثلما نقرأ كي نفهم، لأن الكتابة قبل أن تكون كلمة هي طريقة تفكير، نحاول أن نفكِّر بالروح وندرك عجزنا نحن الذين تدرَّبنا أن نجعل العقل يفكِّر من أجلنا، وما عدنا قادرين على السيطرة عليه أمام أي فكرة، لكننا



نحاول. ها هو العَالَم ينحني أمام مرض مميت، حسناً يفعل العَالَمُ لأنه بذلك يعلن عجزه، يعلن ضعفه الكلي، أمام الطبيعة الهائلة، فالذين يشفون اليوم من هذا الوباء إنما يشفون بقوة الطبيعة فيهم، بطبيعة الجسد، لكني أريد الآن أن أقف أمام طبيعة هذا العَالَم وأتأمّلها. أتأمّل ولا أغراض لي في طبيعة العَالَم، فليفعل العَالَمُ ما يشاء فعله، وليسلك الطريق التي يظن أنها ستوصله، فهناك فوق إرادة العَالَم إرادة كونيّة أكبر تقودنا جميعاً وإليها سنعود، مهما ضل العَالَمُ طريقه، لا أقول شيئاً عن الأمراض والأدوية، سيحاول العِلمُ أن يستعيد مكانته ولو بعد حين، وسيحاول التجّار أن يتاجروا حتى بالأزمة، والمُحللون الاقتصاديّون سيحاولون التنظير للأمر، والساسة اغتنام الحدث، لا يعنيني كلّ هذا، فالعَالَمُ سيجد طريقه، مهمّتي مختلفة، مهمّتي أن أفهم وأكتب ما أفهمه، لكن ما الذي أفهمه حقّاً من هذا الزمن، في هذه الفاصلة الزمنية؟

لعلي أستعجل النتائج، وذلك خطأ جسيم، فما يبدو غير مفهوم اليوم سيغدو مفهوماً في الوقت المناسب، فلماذا أستعجل استخلاص حدثٍ ما يزال يتنامى ويصعد إلى نهايته، وأي نهاية نؤمن بها لو لم يكن ذلك من ديدن الطبيعة التي علّمتنا أنه ما من بداية إلّا ولها نهاية، أنظر إلى أعداد الموتى وأتساءل عن الاكتظاظ المدينيّ الذي كان دوماً مرتعاً خصباً للأوبئة، أتراها عادت لملاعبها الأوبئة؟ وماذا بعد؟

لا شيء بعد، فكما أن العِلمَ عاجز فإن المعرفة عاجزة كذلك، لا معرفة يمكن تقديمها أمام الموت، ولا عِلم، هنا يتوقّف العِلمُ والمعرفة، عند هذا الحدِّ الوجودي، حيث بعدها يتساوى العدم، بأي سببٍ كان ذلك العدم فهو عدم، على ماذا يعول الإنسان إذاً؟ على القلب والروح، لكن الإنسان حين يفعل ينسى قلبه وروحه ويتبع رغباته، لم يخضع للروح والقلب بكليته، لم يخلص بقلبه، ما زالت شوائبه تعيق تدفّق ساقيته، فمتى أيتها الروح تتحدين حقاً بأجسادنا وتنقذيننا من المأزق الوجودي الذي نحن فيه.

في الإقامة الجبريّة نُعيد تأويل العَالَم من حولنا، الحياة الافتراضيّة أنشط من الحياة الواقعيّة بفضل الهواتف الكمبيوتريّة، الكمبيوترات الهاتفية، تشبه الحالة لمَنْ لم يقترب منه الوباء حالة وباء افتراضيّ، لكن أرقام الوفيات ليست افتراضيّة، موت حقيقيّ، والمصابون حقيقيّون، لكن الحالة نفسها تشبه حالة افتراضيّة رغم نكسة واقعيتها.

هذا العالم ينقصه شيء، فما عادت المعاناة البشريّة تحتاج إلى إثبات، وحالة الإنسانيّة تعبِّر عن مرض في طبيعة العَالَم، في نفس الوقت الذي تعبِّر فيه الأرض عن ربيع من الصحّة، وبين العَالَم والأرض شيء ما مفقود، نقص ما في المعادلة، وهذا الموت الطبيعيّ يعلن بجلاء أنه طبيعيّ وغير طبيعيّ في نفس الوقت.

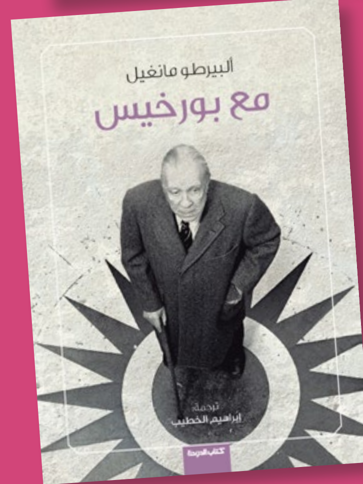
عَالَمنا لديه فائض من الرغبة المحمومة، لكنها بلا حب، طبيعة العَالَم غارقة في شهواتها، أطماعها طغت على أحلامها، الحبّ والعشق مجرَّد جسور لجشع الملكيّة، الحبّ والعشق صارا مجرَّد رغبات جسديّة، وهذا فارق هائل عن العَالَم القديم، عندما كان الحبّ والعشق أمراً روحيّاً ونفسيّاً في الأصل، جشع العَالَم يلتهمه، عالَمٌ محكوم بالقوة، لأنه لم يتحرَّر بعد من قيد عضلاته، ومن عقال عقله، تخنقه يده، على الأرض محبون وعشاق، لكن هذا العَالَم لا محبين له ولا عشاق، وهذا ما ينقص العالم، أن نحبه.

ندرك أن هذا هو عَالَمنا الحقيقيّ، العَالَمُ الذي تدور فيه حياتنا، وإذا كانت حياتنا أثيرة لدينا فيفترض كذلك أن يكون العَالَمُ أثيراً لدينا، لو أننا أحببنا العَالَمَ لربَّما ما حدث فيه ما حدث، لو أحبّت الإنسانيّة العَالَم كما تحب نفسها لربَّما استطاعت أن ترتقي بإنسانيّتها إلى أحلامها القديمة، تذكَّر الإنسان نفسه ونسي عالمه، في البلاد الزراعيّة يؤمنون بتناسخ الأرواح وعودتها من الموت، لأنهم تعلَّموا ذلك من طبيعة النبات، والجسد بذرة، لذلك نغرسها في الأرض، إذا كان مثال الروح والجسد قائماً، والإنسان يحلم أنه الروح، وأن العَالَم جسده، فعلى الإنسان أن يحب جسده بالروح، أن يحبه لا أن يستغله، أن يهب نفسه له لا أن يستعبده، عندها ربَّما تكتمل طبيعة العَالَمِ والإنسان لتليق بطبيعةِ الأرض. ■ **إبراهيم سعيد**


ميشيل بوتور
بحوث في الرّواية الجَديدة
ترجمة: فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


مُعاوية مُحمّد نُور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة: إبراهيم الخطيب


حكايات من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان
ترجمة: خليفة مزاع
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف موبلو
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغيّة
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني
كتاب الدوحة


خُوان مَانُويل رُوكَا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة


أحمد الصفريوي
صندوق العجائب
رواية
ترجمة
رشيد مزون
كتاب الدوحة

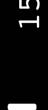

كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

الدوحة
152
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 152 - شوال 1441 - يونيو 2020
Year 13 - No. 152 Shawwal 1441 - June 2020



www.dohamagazine.qa





الدوحة

العدد 153 - يوليو 2020
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

غالب هلسا
شرف الكتابة

العُنصريَّة فيروس
«اقتصادُ التنمية الذاتيّة» بالعَالَم العربيّ
مآل الطقوس الجماعيّة

كارلوس زافون.. أفول نجم
نعوم تشومسكي.. التوقيع على الانقراض السادس!
آدَم حَنين.. وَريثُ الصَّلابَة

153
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 153 - ذو القعدة 1441 - يوليو 2020
Year 13 - No. 153 Dhu al-Qidah 1441 - July 2020

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

دراما لتعزيز القِيم والوعي الجمعيّ

مِن البديهيّ أن كسب المعركة الإعلاميّة بات الطريقة المُثلى في كسب باقي الميادين، ولكن اصطلاح الإعلام مغرق في الشموليّة ووراءه تفاصيل وفروعٌ كثيرة، وإنما نحن بصدد جزئيّته الأهم وهي الدراما، وبالطبع تكمن أهمِّيّتها في اتّساع جمهورها واستئثارها بالقسطِ الأكبر مِن المُهتمِّين والمُشاهِدين. وهذا يُعزى إلى عُنصر التسلية والجذب، لأنّ غالبيّة المُجتمعات تبحث في الإعلام عن غايات الترويح وقضاء وقت الفراغ بالتسلية، وهذا يجعلها تُفضِّل السينما على غيرها من البرامج الوثائقيّة، والندوات الثقافيّة، ونشرات الأخبار، والبرامج التي تُعنى بالمعرفةِ العلميّة، أو التحليل السياسيّ.
مِن هذا الباب تأتي أهمِّيّة السينما، فهي تجتذب المُجتمع عامة بعُنصر التسلية والتشويق الذي تُبنى عليه المُسلسلات وتُتابع فيه الحلقات، حتى ترى عُشَّاق بعض المُسلسلات ينهمكون بأخبارها وبتخمينات الحلقات القادمة. وإذا حازت السينما على الجماهير العريضة، واستحوذت على النسيج المُجتمعيّ الخام، فمُهمَّة الترشيد والتوجيه، أو التضليل والتحريف تصبح سهلةَ المنال، حيث يُصبح بمقدورِ السينما أن تُوجِّه بوصلة الوعي المُجتمعيّ في الاتجاه الذي تُريد، وهذه الفرصة الذهبيّة التي تمتلكها السينما في إحياء التراث التاريخيّ للشعوب، وحشد المُجتمعات كالبنيانِ المرصوص حول العادات والأخلاق والأعراف السائدة بطريقةٍ شيِّقة. فالسينما هي إحدى الجوامع العامة التي تستطيع أن تُحرِّك المشاعر الشعبيّة المُشتركة، وأن تبعث التاريخ ليكون حاضراً، وأن تُجدِّد تراث الأجداد في الأحفاد، وتوقظ الشعور الجمعيّ الذي يساهم في تلاحم مُكوِّنات الأفراد والشعوب حول وحدةِ المصير والمصلحةِ المُشتركة.
مِن الأمثلة اللافتة والناجحة في هذا الصدد، نجد «الدراما التركيّة» التي شهدت قفزةً في الأداء، وطفرةً في المُتابعين داخل المُجتمع التركيّ والمُجتمعات العالميّة لتصل إلى عشرات الملايين من المُشاهِدين. على سبيل المثال، السلسلة الشهيرة التي تتحدَّث عن نشأة الغازي أرطغرل في مرحلة التأسيس للدولة العثمانيّة والمُسمَّاة بـ«قيامة أرطغرل»، والسلطان عبد الحميد، والمُؤسِّس عثمان، والتي بغض النظر عن التفاصيل الدراميّة والأحداث التاريخيّة، إلّا أنها تناولت مرحلةً تاريخيّةً حاسمةً بشكل دراميّ لافت وجذاب يبعث الفرد التركيّ على الافتخار بتاريخه والتمسُّك بجذوره وتراث أجداده، وعلى النضال لحفظ المُكتسبات والمبادئ والقيم التي رسَّخها التاريخُ الإسلاميُّ المجيد. ولقد شاهدت هذه السلسلة وشغفت بها لدرجة متابعة أكثر من عشر حلقات في اليوم الواحد، ومن خلالها لمست قوةَ الدراما الهادفة، ودورها التربويّ في ترسيخ الأخلاق والثوابت وإعادة بناء الهويّة الجامِعة، في سبيل لَمّ شمل المُجتمعات، وتعزيز لبنات البناء الحضاريّ، وأيضاً لتطويق بعض السلاسل الدراميّة الهوليووديّة التي تعمل، كالمعول الهدَّام، على بثِ العُنصريَّة، والرذيلة، وإثارة نزعات التنمُّر، والعدوانيّة، والاستعلاء.
لقد عملت الدراما التركيّة على خطابِ المُجتمع التركيّ عبر ميوله القوميّة، وشجَّعت فكرة النضال التي تحتاجها الأمة في ظلِّ التحدّيات التي تحيط بها، وشجَّعت الكثير من أعمالها السينمائيّة على فكرة الإيثار، والتضحية، والصبر على الشدائد، وهي مُقوِّمات الأمم الناهِضة، حتى أصبح الشعب التركيّ يتمثَّل الدراما في واقعهِ اليوميّ على جميع الأصعدة... ويجدر بالدراما العالميّة الإنسانيّة أن تحشدَ الجماهير على الجوامع الإنسانيّة لا أن تُقسِّمها لأعراقٍ، وتيارات، وفِرق، وقوميّات، حسب نزعاتها، وحريٌّ بالدراما العربيّة أن تقوم بذلك الدور، ولا سيما أننا نملك أرشيفاً تاريخيّاً خصباً، ومرجعاً مُشرقاً.. وقد قامت قطر في بادرةٍ طيِّبة بدبلجة سلسلة «قيامة أرطغرل» وغيرها وبثها، لتسهل متابعتها على عامةِ الناس، وهذه الخطوة مُهمَّة بقدر أهمِّيّة الرسالة الأخلاقيّة التي تنطوي عليها هذه الدراما ورسالتها القِيميّة العظيمة.

رئيس التحرير



ثـقـافـية شـــهـريــة

العدد
153

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وثلاثة وخمسون
ذو القعدة 1441 - يوليو 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـــدوحـــة - قـــطـــر

صـدر الـعـدد الأول في نـوفمبر 1969، وفي يـنـايـر 1976 أخـذت توجهها الـعـربي واستمرت في الــصـدور حتي يـنـايـر عــام 1986 لـتـسـتـأنـف الــصــدور مــجــدداً في نــوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخلـيج العـربي	300 ريـال
باقـي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يــورو
أمـــــــيـــــركــــــا	100 دولار
كــنــدا وأستراليــا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترســل قيمة الاشــتراك بموجب حــوالة مصــرفية أو شــيك بالريال القـطـري باسـم وزارة الثقافـة والرياضـة على عنـوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسسـة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسـة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسـة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		



| تقارير | قضايا



العُنصريَّة 4-9

- كَيف تنتشر وكيف يمكن القضاء عليها؟
- تتوارى خلف الكثير من الأمور الحياتيّة
- ميلاد عنصريَّة جديدة



غالب هلسا شرف الكتابة 38-57

(صبري حافظ)
(فخري صالح)
(فيصل دراج)
(خالد بلقاسم)
(محمد الشحات)
(محمد برادة)

| أدب | فنون | مقالات | علوم |



98-103 ماذا يأكل الرسّامون؟

(إبراهيم الحَيْسن)

| حوارات | نصوص | ترجمات

كَيف تنتشر العُنصريَّة وكيف يمكن القضاء عليها؟

العُنصريَّة فيروس

حسناً، لَنكن واضحين، لقد وُلِدَتْ العُنصريَّة وتحيا، ورُبَّما تموت يوماً ما. إنَّها مُعْديَّة، وتنتقل من إنسانٍ إلى آخر. لكن سرعة انتقالها تختلف باختلاف المكان والـمَوْقِف. فضلاً عن ذلك، نستطيع أنْ نخلق مواقف من الصِّفر تعمل على زيادة سرعتها وقُوَّتها، بينما تعملُ حالاتٌ أخرى على التقليل منها. في بعض الأحيان، يَتِمُّ الإعلانُ عن موجاتٍ جديدة في الأفق. وَمِنَ الـمدهش أنْ تُحذِّر علاماتُ الإنذارِ الـمبكِّر من الخَطرِ الوَشيك، فالبطالةُ والفقرُ الـمدْقِع والعنفُ الحضريُّ وغيابُ المُجامَلة هي عوامل قادرة على التَّعجيلِ بظهورها في فضاءٍ كان حُضورها فيه جَنِينِيّاً. لكنْ، للعُنصريَّة خصوصيَّة هي أنَّها لا تُولَدُ أبداً في المكان الذي نُوجَد فيه. إنَّها فيروس يأتِي دائماً من مكانٍ آخر.

إذا ارتفعت البطالةُ فجأةً، نُوجِّهُ أصابع الاتهام إلى القادمين الجُدد الذين يحتفظون في أنفسهم، على ما يبدو، بهذا الجِينِ من الفقرِ الـمُدقع الذي يسمح بتخصيب العُنصريَّة. فمن خلال رؤية المريض، نكتشف وجود الفيروس، وإلَّا فإنَّه يبقى غير مَرْئي. وهذا يُثبت فكرة أنَّ المريض مسؤول عن المرض. إذا اعتقد الرَّجل الأبيض أنَّ هذا الفيروس وصل إلى أميركا مع الرَّجل الأسْود، فإنَّ الأسود يظن أنَّ جشع الأبيض والرَّغبة في استغلال طاقته هما ما يُبْقيانه على قَيْد الحياة. لا يوجد أسود بدون أبيض، كما لا يوجد أبيض بدون أسود. فَوُجود أحدهما يَفْرِض وُجود الآخر. هذا منتوج هويَّة أميركيَّة جديدة مثل الهامبرغر. هويَّة أنْشَأها الفيروس. ونحن نَوَدُّ مُعاينة هذه الولادة في الـمُختبر. أما بخصوص الهنود الأميركيّين فهم لايزالون في الحَجْرِ على الاحتياطات.

اللَّحظة التَّاريخيّة

إنَّنا نتساءل متى بدأ كلّ شيء في أميركا؟ قبل 400 سنة مع تجارةِ الرَّقيق. وصلت أولى سُفن الرَّقيق، في ذلك الوقت، إلى سواحل أميركا. قد يبدو الأمر قديماً، لكن تاريخيّاً يظهر وكأنه كان بالأمس. يقوم أحفاد العبيد بكلّ شيءٍ لِتذكُّر «هذه القرون الدَّمَويَّة»، في حين أنَّ أحفاد الـمُسْتوطنين يفعلون كلَّ شيء لنسيانها. نحن لا نُفكِّر دائماً بالشيء نفسه وفي الوقت ذاته. ويمكننا تتبع مفهوم الفيروس عندما بدأت أوروبا تتخيَّل هذه الطَّاقة المجَّانيّة التي لا تَنضب: قوة عمل العبيد، فالهدفُ هو المال، وجعل الآخرين يعملون بدونِ مقابل، مع التَّحكُّم في حقهم في الحياةِ والموت. ومازلنا نجد أشخاصاً في الولايات المُتحدة يَحِنّون إلى هذه المرحلة. أقول الولايات المُتحدة، لأن الأحداث الأخيرة وقعت هناك، ولكنني ابتسم لرؤية أوروبا مُندهشة من عنف العُنصريَّة الأميركيَّة، مُتَناسِيَّةً أنها كانت مَصْدر هذه القصَّة بأكملها. كان أوَّل وباءٍ، حيث كانت ثلاث قارَّات على الأقلِّ مَعْنِيَّة: أوروبا وإفريقيا وأميركا.

اللُّغزُ

هناك نقطة لا تزال غامضة: يمكن للعُنصريَّة أن تظهر في المناطق النَّائيّة، حيث يَغيبُ الفقرُ المدقع والبطالةُ، وحتّى الرَّجل الأسْود. ومع ذلك، اعتقدنا أنَّنا نعرف طريقةَ اشتغالها. وهل أراضيها محدودة؟ وهل وقتها لا نهائي؟ هناك أشياء كثيرة لا نعرفها عن سلوك الفيروس؛ وحين نُبْحرُ على مَدِّ البصر، فإنَّ الشيء البديهيّ الوحيد هو المعاناة التي يمارسها على مجموعة: السُّود. وسوف نتفاجأ بتَنوُّع الدراسات التي أُجريت على سلوك هذا الفيروس. مثلاً: هل يمكن للفيروس أن ينتقل من الإنسان إلى الحيوان؟ قد نعتقد ذلك حينما نرى نَشْر: «ممنوع على الزُّنوج والكلاب» في أماكن عامَّة، جنوب الولايات المُتحدة، في وقتٍ ليس ببعيد. وقد نظُنُّ أنَّ هذا خيالُ باحثٍ في المُختبر، وهو في الواقع جزءٌ من عمليَّة تجريد الإنسان من إنْسانيَّته.

تجريدُ الإنسان من إنسانيَّته

لكي يتقبَّل العَبْدُ حالتَه كوَحْشٍ، فإنَّ هذا يتطلَّب مشاركة جميع الحِرَف التي لها تأثير مُعيَّن على المُجتمع. وقد تَعهَّدَت النُّخبة السيَّاسيَّة والفكريَّة والدِّينيَّة، في ذلك الوقت، بإقناع العَبد أنَّه كان في مكانه في تنظيم المُجتمع الاستعماريّ. ما هو؟ مُجرَّد سِلْعة بسيطة نُحاول بيعها لِمَنْ يدفع أكثر. وتجعله الكنيسة يفهم أنَّ الكثير من المعاناة سيُكافأُ بمكانٍ مُعيَّن في الجَنَّة. وتنُصُّ مادة من قانون الأسود، الذي يحكم جميع جوانب حياة العَبيد، على أنَّ «الزُّنوج مِلْكيَّة قَابِلة للنَّقل».

نحن في ذروة عصرِ الأنوار، ومع ذلك فإنَّ العبوديَّة ستنمو خلال هذه الفترة من الفلسفة الرَّفيعة والتَّقدُّم العِلمي، حتى أنَّنا نتساءل ما إذا كان الرَّجل الأسود يملك روحاً. ثم نلاحظ أنَّه كلَّما زاد انتشار الفيروس، زادت قوَّة الشرطة في اعتقادهم. وَبِـمُجرَّد وصوله، يصبح من الصَّعب إخراجه من الجسم؛ فنبحث عن لِقاحٍ لقتله أو نَتظاهر بذلك. وعصر الأنوار هو الذي يقترح هذا اللِّقاح مع فَكرة التَّقدُّم في جميع المجالات. حاولت الثَّورة الفرنسيَّة للحظةٍ وجيزةٍ وَضع حَدٍّ للعبوديَّة. («إتلاف الـمُستعمرات ليس مجرّد مبدأ» روبسبيير Robespierre عن العبوديَّة). ولكن في الواقع، كان ذلك دون الاعتماد على القطعة المركزيَّة الأولى، وهي: الـمَالُ، لأنَّ الجميع كان يسعى للثَّراء من تجارةِ الرَّقيق، وحتى الفلاسفة- فولتير في المُقدِّمة- كانوا يملكون أسْهُماً في شركة الـهُنود.



المَالُ

المالُ هو الذي يسمح للفيروس بالانتشار، فهو يتغذَّى على رغبةِ الإنسان النَّهِمة في الثَّراء بأقلّ كُلْفَة، وعلى العُمَّال الذين لسنا مضطرِّين لِدَفْع أجْرهم. في الولايات المُتحدة، يعتقد أبراهام لينكولن أنَّ العبوديَّة لا تسير في ظلّ خطته الرَّامية إلى إنشاء أميركا الجديدة. ففي الحرب الأهليَّة يفوز الشمال، وعلى نطاقٍ واسع، يذهب السّود إلى الشمال ليصبحوا موظَّفين. أُصِبنا بخيبة أمَلٍ سريعة. لَقد أصبح العبيد السَّابقون عُمَّالاً يتقاضون راتباً الآن، لكنهم يعملون تقريباً كما كانوا من قَبل، وكان عليهم العيش في أحياءٍ فقيرة تعيش فيها الفئران، دفعوا ثمنها باهظاً. ويكتشفون أنَّ العَامِل عَبدٌ يَدْفع فواتيره الخاصَّة، لكن حالته ليست مختلفة عن حالته السَّابقة. وتظلُّ المُشكلة قائمة. أمرٌ صعب، ولكن الرَّأسماليَّة ليست مُزحة أيضاً.

إنَّ الشمالَ جنوبٌ خالٍ من الذَّنب. يتكيَّف الفيروس بسرعة مع الوضع الجديد. ولوضع الأصبع على المُشكلة، من الضروري وضع الأبيض (الشماليّ والجنوبيّ) على أريكة الدكتور فرويد Freud، لأن الفيروس قد اختبأ جيداً في طيَّات الجسد الاجتماعيّ، لدرجة صار من المُستحيل العثور عليه، وصار العُنصريُّ يتساءل عمَّا يَتَّهم به. وهذا أشبه كثيراً بالـمُغْتصِب عندما يبدأ في الاعتقاد أنَّ الفتاة الصغيرة هي التي تحرَّشتْ به.

التَّباعُد الاجتماعيّ

إذا كانت جنوبُ إفريقيا قد أتقنت هذا التَّوجُّه بالفصل العُنصريّ، فإنَّ أميركا كانت تدرك قبل فترةٍ طويلة أنَّ المسافة الاجتماعيَّة مطلوبة. ومن الغريب أنَّ التباعُد الاجتماعيّ، هذه المرَّة، يسمح للفيروس بالحفاظ على قوَّته ونشاطه. سرعان ما وضعت الولايات الجنوبية نظاماً صحيّاً يُبعد الأبيض عن الأسود في كلّ أعمال الحياة. لا ينبغي أنْ يكونا معاً في الغرفة نفسها، ولا يجب أنْ يمرَّا عبر الباب ذاته للدخول إلى مكانٍ عام أو خاص (السُّود عبر الباب الخلفيّ، والبيض عبر الباب الأماميّ). ولا ينبغي أنْ يتردَّدا على الحَانات نفسها، إلَّا إذا كان هناك مدخلان وغُرفتان غير مُتَّصلتين. إنَّهما لا يأكلان في المنزل عَيْنِه، ولا يرقصان ولا ينامان فيه (بيتُ السَّادة، وفي خلفيَّة الفناء أكواخُ العبيد).

تَمَّ الالتزام بالقواعد بدقَّة في ذلك الوقت، لأن العقوبات كانت ثقيلة، وكان على السُّود أن يحافظوا على المسافة. يمكن للأبيض أن يتجوَّل في كُوخ الأسود، ولكن على هذا الأخير تجنُّب وجوده في طريقِه حتى ولو وجده مع زوجته.

فيروس من نوع خاصّ

لست أدري بأي منطقٍ غريبٍ استنتجنا أنَّ فيروس العُنصريَّة ليس في الأبيض، بل في الأسود، وأنَّه ليس في السَّيِّد، بل في العَبد؛ كما كُنَّا نعتقد أنَّ المرأة هي المسؤولة عن اغتصابها. ولهذا السَّبب فوَّضْنا للشرطةِ أمرَ حمايةِ البيض من السُّود، لأنَّ الخطأ خطؤهم إذا كان البيضُ عنصريِّين، ونحن لا نلومه على شيءٍ سوى كونه أسود اللَّون.

لقد أقَرَّ المُفكِّرون أنَّ أي شخص يمكن أنْ يكون عنصرياً، وأي شخصٍ يمكن أن يكون لقيطاً أو قاتلاً، لكن العُنصريَّة هي فيروس من نوع خاص. هو يحتاج إلى شَخصٍ حاملٍ لاعتقاد أنَّه مُتفوِّق على أي فردٍ آخر مختلف عنه، في حين يتصوَّر السُّود في الدرجةِ السُّفلى. ولا بُدَّ أن يكون عُضواً في مجموعة مُهيمِنَة. وقبل كلّ شيء، يَتعيَّن عليه أنْ يؤمِنَ بأن تفوُّقه يعود إلى عصورٍ قديمة. ومن ناحيةٍ أخرى، يجب على النِّظام أن يضمن قَبول السُّود لهذه الحُزمة من الامتيازات بوصفها أمراً بديهيّاً. والنتيجة: عندما يلتقي رجل أبيض بأسود، حتى في أميركا هذه، يعرف أنَّه قَبل عِدّة قرون كان هذا الرَّجل من «ممتلكاته القابِلة للنَّقل».

للاختبار: إذا فشلت في الإجابةِ عن هذه الأسئلة، فلأنك لا تحمل الفيروس.

حَاملو الفيروس بدون أعراض

كان يُعتقد، لفترةٍ طويلة، أنَّ العُنصريِّين يشبهون أولئك الرِّجال الذين يرتدون أقنعةً مُدبَّبة وفساتين بيضاء ليتجمَّعوا ليلاً، تحت أشجارٍ كبيرة، بمصابيح كاشفة وصليب مُشْتعل، ويُلقون خطاب الكراهيَّة الذي يؤكِّد سيادة البيض. وفي وقتٍ لاحق، كان يُظَنُّ أنَّ الجيل الجديد يتألَّف من عصاباتٍ عنصريَّة شابَّة حَليقة الرَّأس ولها نظرة حادَّة كالسّكين، يتناجون بخليط من الصُّراخ مرفوق بالتَّحيَّة النَّازيَّة، مع بيع نُسخٍ قديمة من «كفاحي» («Mein Kamp»).

من المعروف اليوم أنَّ الفيروس وصل إلى جميع أنحاء العَالَم تقريباً، بعد أربعة قرون، وأنَّ معظم حامليه لا تبدو عليهم أعراضُ المرض؛ أي أنَّ الفيروس أصابهم، ولكنَّهم لا يعانون منه، لكنَّ الأسوأ من ذلك أنَّه يمكنهم نقل العدوى.

لنفترض أنَّنا أُصبنا جميعاً: أولئك الذين يُعانون يشبهون أولئك الذين تلحقهم العدوى، ولا يوجد علاجٌ ممكن دون جُهدٍ جماعي. لقد رأيتَ الطاقة والمال الـمُنْفقيْن على الفيروس الآخر، حتى من دون أملٍ في القضاء التَّام عليه. إذا بدَّلنا الجُهد نفسه، حتى لو اضطررنا إلى حَجْبِ النّظام لفترةٍ من الزَّمن، لاستئصال هذا الفيروس من جسم الإنسان للأبد؛ مجرد جُهد لتدمير هذا الفيروس، دون ربطه بعِرْقٍ أو حتى بماضٍ دَمَويٍّ وظالم كذلك، سيكون ذلك عمليَّةً بطيئةً للغاية. ولكنْ إذا نجحنا، فسيكون لدينا انطباعٌ بأنَّنا أقلُّ غباءً، وسيكون بوسعنا أن نضحك عندما نحكي للأطفال، في وقتٍ لاحق، أنَّ العالَم كان منذ بضعة قرون فقط مُنقسماً إلى أجناس، وأنَّ الفرد قد يموتُ بسبب لون بَشْرَته.

■ **داني لافرير □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:

https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200610.OBS29913/le-racisme-est-un-virus-par-dany-laferriere.html.

يونيو 2020

شتيفان جرونفالد:

تتوارى العنصريّة خلف الكثير من الأمور الحياتيّة

لماذا عاود مفهوم «العنصريّة» الطفوَ بقوةٍ مؤخَّراً؟ وما سرُّ ذلك الالتفاف والحشد الذي حظيت به الاحتجاجات ضد العنصريّة في أكثر من دولة؟.. لماذا يشتعِل فتيل أزمات تمَّ إخمادها في السابق، لتعاود الظهور بهذه القوة رغم ما يعصف بالعَالَم من أزمةٍ صحيّة طاحنة فرضتها جائِحة كورونا؟ هذه التساؤلات طرحها موقع «شبيجل أونلاين» في حوارٍ أجراه مع الكاتِب وعَالِمِ النفس الألمانيّ «شتيفان جرونفالد»، وهو مؤسِّس معهد «راينجولد» البحثيّ المُتخصِّص في دراسة وتطبيق المنهجيّات النفسيّة العميقة، إذ يجد «جرونفالد» أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين انتعاش مثل هذه العوارض الاجتماعيّة والتبعات النفسيّة التي خلَّفتها تجارُب الكثيرين مع الجَائِحة.

فرضت الجَائِحة واقع العُزلة على الجميع كأسلوب حياة للحماية من المرض القاتل، ولكن مع ذلك، رأينا جُموعاً غفيرة تخرج للاحتجاج دون غضاضة أو اعتبار لإجراءات التباعُد الوقائيّة.. في رأيك، ما السبب؟ وهل ما يحدث محض صدفة؟

- بالطبع ليست صدفة، ومن المنطقي أن هناك محفِّزات ملموسة على أرض الواقع كانت ستحشد هؤلاء حتى قبيل الجَائِحة، ولكن اللافت للنظر أن أجواء التعبئة ومظاهر الحشد بدت أكثر قوة بالتزامن مع الجَائِحة.. وهو الأمر الذي بدا محل تساؤل، خاصّة وأن أغلب الأولويّات الحياتيّة انحسرت في تأمين فرص النجاة والحصول على رعاية صحيّة. وبالنظر، بصورةٍ أعمق، إلى هذا الظرف الاستثنائيّ نجد أن أزمة الفيروس الغامض جعلت نِسَب الاستثارة الشعوريّة لدى المُواطنين أعلى من ذي قبل بحكم الاستنفار النفسيّ الذي نحياه، لدرجة تحوَّلت معها تلك الحالة إلى «عادة» وليست مجرَّد «عرضاً طارئاً».

من منظورٍ نفسيٍّ بحت، ماذا فعلتْ بنا الجَائِحة؟

- عايشنا تجربة كورونا كـ«مصير جماعيّ» يضعنا على قدم المساواة أمام فرص النجاة والهلاك، كأي فيروسٍ لا يعرف فوارق طبقيّة ولا يتوقَّف عند شخص بعينه. في المرحلة الأولى، كانت لدينا روح جماعيّة وحياة قيد الإغلاق وحظر للعديد من الأنشطة بعد إجماع الأطباء والسياسيّين ووسائل الإعلام والمُواطنين على ضرورة كبح جماح الحياة الاجتماعيّة. ولكن في المرحلة الثانية، تكشَّفت العديد من الفوارق الاجتماعيّة تحت مجهر التأمُّل والعُزلة وتفاوت التجارُب، فعلى الرغم من أننا جميعاً نمر بنفس الظروف، إلّا أن النتائج والتبعات اختلفت بالطبع من فردٍ إلى آخر.

أي فوارق تَقصِد؟

- تجربة الحَجْر الصحيّ عكست حجم الفوارق الخامدة تحت رماد المُجتمع، والكامنة أسفل قشرة نفسيّة وهِنة مُعرَّضة لـ«هزات» غضب عنيفة سرعان ما كشفت عن إرثٍ اجتماعيّ ثقيل.. هناك مَنْ امتلكوا رفاهية المكوث في المنزل الصحيّ المُناسب للحَجْر، وهناك مَنْ لم يكن لديهم سوى بضعة أمتار تتكدَّس بينها أسرة مكوَّنة من عِدّة أشخاص.. هناك مَنْ كفلت له أوضاعه الماديّة رفاهية المكوث في المنزل، وهناك مَنْ لم يتمكَّن من توفير نفقاته الأساسيّة بعد خسارة وظيفته. لقد رصدنا من خلال الدراسات واستطلاعات الرأي حجم التفاوت الهائل في واقع الحياة خلال هذه المرحلة التي وضعت كلَّ فرد، دون مواربة، أمام مكتسباته الحقيقيّة وخسائره اللاإراديّة. لقد جسَّدت «الجَائِحة» بالنسبة للبعض، حالةً من عدم اليقين الوجوديّ والمجهول المُعتم في ضوء شعورهم بالعجز التام وصولاً إلى انهيارٍ نفسيّ ومعيشيّ، بينما انعزَل آخرون في منازلهم وسط كلّ سُبل الراحة، وهُم يتابعون أنباء تخفيف الإجراءات الاحترازيّة دون أن يتكبَّدوا مشقة هذه الفترة الحرجة مثلما تكبَّدها البعضُ الآخر.

نعترف بوجود مظاهر عديدة تعبِّر عن عدم التكافؤ في مجتمعاتنا، ولكن، على سبيل المثال، لا أحد يحتج ضد الارتفاع المُفرط في الإيجارات أو من أجل المُطالبة بزيادة أجور أطقم التمريض. لكننا الآن قرَّرنا الاحتجاج ضد العنصريّة، لماذا؟

- دائماً وأبداً ما كانت العنصريّة سبباً في نزول الكثيرين إلى الميادين، فهي إشكاليّة متجذِّرة وذات طابع تفاعليّ يقترن بالأحداث ونقاط الاستثارة، كالنار تحت الرماد، فما أسهل أن يشتعل فتيلها في أي لحظة. ولكن من الواضح أن أزمة كورونا أتاحت للكثيرين فرصةً سانحةً من الوقت للتأمل وإعادة ترتيب الأولويّات.. ربّما لأننا ما زلنا آملين في أن تدفعنا الجَائِحة نحو إصلاح أخطاء الماضي، وصولاً إلى واقع يلقى فيه الجميع التقدير المُناسب.

في المرحلة الثانية، كما أطلقت عليها، كانت هناك أيضاً احتجاجات ضد الإجراءات الاحترازيّة المفروضة لمواجهة فيروس كورونا سواء في ألمانيا أو في الولايات المُتحدة. في رأيك، ما وجه الاقتران بين الاحتجاج والأزمات؟




شتيفان جرونفالد ▲

- علينا أن نتوقَّع مشاهَدة مزيد من مظاهر التعبير عن الغضب والرفض بين الأفراد.. «كورونا» ليس تهديداً مألوفاً، وإنما يكتنفه الغموض والغرائبيّة.. وبالتالي يعجز الأفرادُ عن إيجاد آليّة واضحة للتعامل معه، ولا يجدون أي شيء يمكن القيام به لدرء الخطر.. التجربة ظلالها ثقيلة، نظراً لما تنطوي عليه من تَخبُط وارتباك. فمنذ أن خرج الفيروس عن نطاق السيطرة، كان علينا أن نتوقَّع تنامي المخاطر التي تشكّلها مشاعر التهديد والاغتراب واستيعاب تأثيراتها السلبية على أغلب البشر. نحن في حربٍ مع عدوٍ خفيّ، ومعرَّضون في أي لحظة أن نكون «كبش فداء». ما نحياه حالياً بمثابة تربة خصبة تزدهر بها نظريّات المُؤامرة وسيناريوهات العنصريّة والتنمُر. وهي، في النهاية، محاولات لتأطير وضعية الآخرين بالنسبة لبعضهم البعض، لصناعة طرف مذنب يتمُّ توجيه اللوم إليه وصبّ كلّ مشاعر الغضب ناحيته.. يمكنني أن أصف ذلك بـ«الإزاحة النفسيّة»، إذ يقوم البعض بتوجيه مشاعر الغضب واللوم للدولة أو المسؤولين، لعجزهم عن توجيه تلك المشاعر نحو المشكلة الأساسيّة، ألا وهي، الجَائحة التي فرضت وجودها بالقوة على حيواتنا، وطمست ملامحها التي اعتدناها.

على الأغلب، لقد تخطينا المرحلةَ الثانية، فهل هناك مرحلةٌ ثالثة؟

- نعم.. مرحلة عودة الحياة تدريجيّاً وإلغاء تعليق كافة الأنشطة الحياتيّة التي سبق إيقافها في بداية الأزمة. والواقع أننا في هذه المرحلة سنواجه الحياة في عَالَم يتخبَّط ما بين الوهَن والفوضى واللا جدوى. علينا تدارُك المُنعطف الذي نمضي نحوه.. لقد أصبحت حياتنا التي نختبئ فيها خلف أقنعة الوقاية، تضج بالكثير من مظاهر التباعُد النفسيّ والجسديّ، وكأننا داخل «لعبة الأشباح». هذه المرحلة ستكون زاخرة بالحزن والاضطراب. وعلى ما يبدو، سنضطر أن نقول «وداعاً» لكلّ مظاهر حياتنا السابقة.. ولكن أولئك الذين يسمحون لحزنهم بالطفو، سيصبحون أكثر عزلةً، وستتولّد لديهم مساحات من عدم الثقة فيما هو آتٍ.. ومن هنا يتشكّل خطر أكبر، ألا وهو، أن تتحوَّل مشاعر الحزن لدى البعض إلى وقود يشعل جذوة الغضب والتحدّي، سعياً منهم، باستماتة، إلى استعادة حيواتهم القديمة، مهما كلّفهم الأمر، دون منطق فيما يفعلون أو تقدير لجدواه.

يبدو أن التحيُّزات العنصريّة لم تعد تنحصر في المفهوم الكلاسيكيّ القديم القاصر على فئات مجتمعيّة بعينها، فلا أحد بمعزلٍ عن نزعةِ التمييز التي عاودت الانتشار مرةً أخرى.. ما رأيك؟

- دعني أقل نقطةً مُهمَّة، ألا وهي، إنّ فترات الحداد والحزن بمثابة وقتٍ مثاليّ لمُراجعة الذات. والشيء المُؤكّد أن العنصريّة ليست حكراً على مجتمعات دون غيرها.. لو نظرنا للأمر بمزيدٍ من الحياديّة والتوازن، لوجدنا أننا جميعاً نمارس العنصريّة وفق مساحاتنا الخاصّة ذات الحساسيّة سواء التاريخيّة أو السياسيّة أو العرقيّة التي تؤدي في النهاية لمُمارسة أحد أشكال التمييز، التي قد تتجلّى أبسط صوره في عدم احترام الرأي والرأي الآخر، والتشبُّث بوجهات نظر حيال أمور ما، ومن ثمَّ سنجد «العنصريّة» تتوارى خلف الكثير من الأمور الحياتيّة، ولكن يتمُّ محاكاتها مجتمعيّاً بطرقٍ متباينة.

فى كتابك «ألمانيا تدق» الذي تصدَّر الكتب الأكثر مبيعاً العام الماضي، تطرَّقت للاضطرابات في أوروبا، مع التركيز على تلك الشكوك العميقة المُتولِّدة لدى الطبقة الوسطى من أداء النُخَب.. هل كانت لديك مؤشرات تُمهِّد لما يحدث الآن؟

- كثير من المُجتمعات تبدو هادئة ومستقرة، ولكن البركان يقبع تحت السطح.. والضمانة دائماً تتمثَّل في مدى استقرار منظومة القيم.. الأغلبية يختبرون مجتمعاتهم على اعتبارها نظاماً من مستويين، إذ يراودهم مشاعر بأن النخب لم تعد تتضامن من أجل إتاحة ظروف معيشيّة أفضل للضعفاء.. هذه المرة، انقلبت حياتنا رأساً على عقب. والوضع يختلف كثيراً عن أزمات أخرى مررنا بها كـ«الأزمة الماليّة»، و«أزمة المناخ»، ليبقى الفارق الجوهريّ في أننا كُنا قادرين على إبقاء المخاطر الرئيسيّة بعيدةً عن محيطنا القريب. لكن مع أزمة الجَائحة، لاحظنا كيف أمكننا التخلّي عن أشياء لا داعي لها، بل وتغييرها. لقد خاطرنا بالإغلاق الكامل، حتى لا نضطر لاتخاذ قرارات غير إنسانيّة. كُنّا على استعداد لتحمُّل الأضرار الاقتصاديّة لتعزيز الصالح العام للأفراد.. ومن زاوية مثاليّة بحتة، أرى أن المشاعر المُناهِضة حالياً للعنصريّة واللاإنسانيّة ستظلُّ مثمرةً لفترةٍ طويلة، وعلينا الاستفادة من ذلك لتقويم مسار التعاطي مع هذه الإشكاليّة.

■ **حوار: زافير كراناخ □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

Spiegel online, 2020/6/11

إليزابيث بادنتير:

ميلاد عنصريَّة جديدة

تشيد «إليزابيث بادنتير Elisabeth Badinter»، الفيلسوفة وإحدى أكبر المُختصِّين في دراسة فكر الأنوار، بالصحوةِ التي شهدها العَالَمُ بعد مقتل جورج فلويد، لكنها أيضاً تحذِّر وبشدَّة من ظهور تيارٍ «مُناهِض للعُنصريَّة» يركِّز على ما يُميِّز بعضنا عن بعض عوضاً عن أنْ يركز- بالأحرى- على ما يُوحِّدنا.

بماذا توحي لك موجة المشاعر والسخط والاحتجاج التي أعقبت وفاة جورج فلويد؟

شعوري هو أن هذه الجريمة الشنعاء كانت بمثابة «القشة التي قصمت ظهر البعير». وقد أثار ذلك غضب الكثيرين على مستوى العَالَم كلّه. وليست هذه للأسف المرّة الأولى التي يُقتَل فيها أميركيٌّ أسود بهذه الطريقة. إنما الفرق هنا هو أنّ جزءاً كبيراً من سكان العَالَم أدركوا أن الأمرَ يتعلّق بجريمةٍ ضد الإنسانيّة جمعاء. لذا، فأنا أؤكِّد بأن هذه المُظاهرات مشجِّعة، لأنها سلميّة في الغالب، ولأن مَنْ بادر إليها وانخرط فيها أساساً، هم شباب أدركوا أن الأمور لا يمكن أن تستمر على هذا النحو. وفي الوقت نفسه، يجب أن أعترف بأنني متشائِمة إزاء ما يحدث. فأنا لا أؤمن بالسحر: إذ يمكننا أن نعاقِب مَنْ يتلفَّظ بكلامٍ عنصريّ، أو مَنْ يأتي أفعالاً عنصريَّة، ولكن التاريخ قد علّمنا بأن من المُستحيل القضاء على العُنصريَّة واقتلاع جذورها بشكلٍ نهائيّ، لأنها منتشرة في كلِّ مكان، وفي جميع الثقافات. وحتى في البلدان الإسكندنافيّة، التي كان يُنظر إليها بوصفها النموذج الأسمى للديموقراطيّة الإنسانيّة، فقد شهدنا بروز موجة من الكراهية إبان الأزمة السوريّة ووصول الأجانب. إنّ استمرار الشر يدفعني أحياناً إلى الاعتقاد بأن لدى الإنسان خوفاً أزليّاً يصعب اقتلاعه في غيابِ التربية، وفي غيابِ التعليم.

ونتيجة للاحتجاجات ولما خلفته من صدى في النقاش العموميّ، تمَّ تطبيع عبارات من قبيل «امتياز البيض» أو «معرقنون» (والتي يقصد بها جميع الأفراد من ذوي البشرة غير البيضاء). بماذا توحي لك هذه المُفردات؟

هذه المُفردات الجديدة هي بصقةٌ في وجهِ رجال الأنوار. وعندما أقول رجال الأنوار، فالعبارة تمتدُّ في الزمن لتشمل أيضاً عَالِم الأحياء «فرانسوا جاكوب François Jacob»، الذي أقبر مفهوم العِرق، مما أدى في نهاية المطاف إلى سحب هذا المُصطلح من الدستور الفرنسيّ، ولكننا الآن نسجل عودةً كبيرة إلى الوراء، مع هذه المُفردات المُستورَدة من الولايات المُتحدة. لماذا يتمُّ إقحام العِرق في جميع المواضيع؟ أعتقد أن الأمرَ يتعلّق بميلاد عنصريَّة جديدة، تتجسَّد في «الإنسان الأبيض» هذه المرّة، وهذه العُنصريَّة يمكن أن تقودنا إلى انفصاليّة حقيقيّة. لقد أذهلني أن الناس أصبحوا الآن يقولون «أبيض» عوضاً عن «غربيّ»، لأن هناك- على وجهِ التحديد- رغبةً في إعادة طرح إشكاليّة العُنصريَّة، أي إشكاليّة الإقصاء. إنها نهاية مفهوم الغير بوصفه أنا أخرى، وتأسيس لمفهوم الآخر بوصفه أجنبيّاً وعدواً أيضاً.

بالنسبة لك، لا يتعلّق الأمر بمجرد مفردات. هل هو مشروع سياسيّ إذن؟

هو رفض لقيم ولثقافة مَنْ يتمُّ نعتهم بـ «البيض». نعم، هناك إرادة سياسيّة وراء ذلك. فهناك مَنْ يعمل على إقامة الحواجز: «على البيض ألّا يتدخلوا نهائياً في الأمور التي تخصنا». مَنْ كان يتصوَّر أن بعض النقابات مثل SUD أو Unef' (الاتحاد النقابيّ «متضامنون» والاتحاد الوطنيّ لطلاب فرنسا)، تقوم الآن بتنظيم اجتماعات يُمنَع فيها الاختلاط (أي أنها لا تسمح بدخول الأفراد من ذوي البشرة البيضاء)؟ هذه العُنصريَّة الجديدة ترفض التراث الغربيّ، ولكن إذا كانت البشريّة قد أحرزت الكثير من التقدُّم نحو سيادة المذهب الإنسانيّ فالفضل في ذلك يعود لفلسفة الأنوار خلال القرن السابع عشر! فالفضل يعود لمُفكِّريّ هذا التيار في منح مفهوم الإنسانيّة وجوده الملموس في الواقع. وقد أدى وعي الأفراد بحقيقة أن لديهم من القواسم المُشتركة أكثر مما لديهم من الاختلافات إلى إحراز تقدُّم مذهل. لقد كان «كوندورسي Condorcet» - ومعه آخرون- أول مَنْ بدأ النضال من أجل مكافحة استعباد السود، كما بدأ الترويج لخطاب المُساواة بين الجنسين. فمن هذه اللحظة التاريخيّة، لحظة فكر الأنوار، نشأ وعيٌ حقوقيٌّ ما فتئ ينتشر يوماً بعد يوم. لذا، فأنا أتفق مع النقد الذي يُوجَّه عادةً للأفكار واصفاً إياها بالتجريد، ولكنني أعتقد أيضاً بأنها تبقى مع ذلك أساسيّة لتغيير العقليّات، وتغيير العَالَم، وهذا بالضبط ما حقَّقه فكر الأنوار! واليوم، يسعى رواد الحركة الإنديجينية أن يحملونا على القبول بتراجع خطير: فكرة أن الآخر غريب لا علاقة لنا به. ومن الواضح أننا نتجه نحو صراعاتٍ خطيرة من خلال تداول هذه النظريّات. البعض يقول بأن فلاسفة الأنوار لم يكونوا جميعاً على قدر مثالية كوندورسي. ويستدلون على ذلك مثلاً بما كتبه فولتير في مُؤلَّفه Traité de métaphysique: «البيض متفوِّقون على هؤلاء الزنوج...».

يجب علينا ألّا نغفل بأن هؤلاء المُفكِّرين قد شكَّلوا هم أنفسهم نقطة تحوُّل حاسمة. فقد ألَّف فولتير هذا الكتاب سنة 1734 وتُوفي في سنة 1778، ولكن فكره خلال هذه الفترة قد تطوَّر بقدرٍ كبيرٍ من الحرّيّة والجدة اللتيْن يصعب كثيراً تصديقهما على مَنْ يعرف جيداً الحقبة الزمنيّة التي أنتج فيها هذا الفكر. دعونا نأخذ مثال عقوبة الإعدام: في

عام 1757، تمَّ إعدام «روبير فرانسوا داميان Robert-François Damien» بتهمة محاولة قتل الملك، وكان ذلك اغتيالاً مروعاً. ولم يقمْ حينها أي فيلسوف بإدانته. ثم بعد مرور سبع سنوات، كتب المُختصّ في القانون والفيلسوف الإيطاليّ «سيزار بيكاريا César Biccaria» نصاً أساسيّاً حول عقوبة الإعدام، وإذّاك فقط تحرَّك الباقون ليحذوا حذوه. لا بد للأفكار من وقتٍ تنضج خلاله قبل أن تبدأ في تنوير العقول. تلك هي الأفكار إذن: لحظات تحوُّل فارقةٍ تتغيَّر معها رؤيتنا للعَالَم.

في فرنسا، يتجسَّد إرث هذه الأنوار في الكونيّة - التي تفيد بأن في الجمهوريّة «المُواطن هو الإنسان غير الموصوم» على حدِّ تعبير «ريجيس ديبري Régis Debray»، ولكنه نموذج يعيب عليه خصومه بأنه يُنكِر الاختلافات، ويقود بالتالي إلى العُنصريَّة..

بطبيعة الحال، لا وجود لإنسان «غير موصوم»، إنّ هذا محض تجريد. كلّ واحد منا هو موصوم بشكلٍ أو بآخر. إن لدينا اختلافات، ولكن لا ينبغي لنا أن نعتبرها جوهريّة. إن غايتنا هي تجاهل هذه الاختلافات- سواء ما تعلَّق منها بالنوع، أو بلون البشرة، أو ما دون ذلك- ومنح الأولويّة لما يجمعنا. والحال أن هناك اليوم محاولات لجعل هذه الفوارق الخاصة، التي لا يستطيع أيٌّ منا تغييرها، المُحدِّد الوحيد لهويّتنا. وبجانب هذه الاختلافات، هناك تلك التي يمكننا أن نختار الاحتفاظ بها -مثل الدين- والتي ينبغي أن تظلَّ محصورة في المجال الخاص لكلّ فرد، كي يتسنى لنا التركيز على ما هو أساسيّ: إنّ ما يوحِّدنا هو أكثر أهميّة ممّا يميِّز بعضنا عن البعض الآخر. فالكونيّة لا تنفي الاختلافات بين البشر، ولكنها فقط تضع هذه الاختلافات في مكانها الصحيح.

واليوم، يستنكر البعض «مصادرة» التعبير عن قضايا التميز من قِبل أشخاص بيض غير معنيين بها في المقام الأول. هل تحملك هذه الحُجة على مراجعة موقفك أم أنك ترين في ذلك نوعاً من التخويف؟

نعم، إنه تخويف ودعوة لمُمارسة الرقابة أيضاً. وهو بالمناسبة سلوك ينتشر بسرعة بين صفوف الشباب في بلدي. إنها سيادة لمنطق إسكات الآخر. غير أنه من غير الممكن تقييد الحق في الكلام إلى هذه الدرجة. يمكننا أن نتحدَّث عن كلِّ شيء: الرجال عن النساء، والنساء عن الرجال، السود عن البيض، والبيض عن السود، إلخ. يبدو لي هذا أمراً طبيعيّاً. أيُّ عالَم مجنون هذا الذي نسير إليه؟! يجب أن نحارب هذا التخويف بكلّ ما أوتينا من قوة. فإذا لم نعد قادرين حتى على تبادُل الحديث وتبادُل الأفكار والتصوُّرات، فماذا عساه يكون شكل عَالَمنا في المُستقبل؟ نعم للحوار، ولا لتكميم الأفواه، الذي لن يقود سوى إلى المُواجهة والقتال. حين يدافع الفرنسيّون العرب أو السود عن الكونيّة الجمهوريّة، يُقال عنهم أحياناً بأنهم «يؤدون الدور المُنتظر منهم».. بماذا يوحي لك ذلك؟ كلما عُرضت أمامي حالة كهذه، إلّا وأحسستُ بالكثير من التفهُّم لوضعيّة هؤلاء، فأقول لنفسي: «يا للشجاعة!». فمن الصعب جداً أن يقف المرءُ ضد أفراد طائفته ليدافع عن الكونيّة. وكلّ مَنْ يمتلكون هذه القوة، لأنهم يشعرون بأنها ضروريّة على المُستويين السياسيّ والفلسفيّ، كلّ هؤلاء يثيرون لدي إعجاباً كبيراً.

بالنسبة لعَالم السياسة «لوران بوفيه Laurent Bouvet»، فقد دخلنا في عصر يتمُّ فيه الاستناد بشكلٍ مبالغ فيه إلى الهويّات لتحديد من نكون، سواء أتعلّق الأمر بهويّاتِ الجنس أم النوع أم «العِرق». وهو يعتبر كذلك بأن هوس بعض أطياف اليسار بمسألة الهويّة يعتبر نظيراً لهوس اليمين المُتطرِّف بها...

أتفق مع هذا الطرح. وأعتقد أن الهوس بالهويّة له ارتباط بانتشار الأنانيّة والفرديّة. كما لو أن الشعور بالاختلاف أصبح شرطاً أساسيّاً لشعور الفرد



بذاته. إنّ هذا الاختلاف هو ما يُبرِّر للإنسان وجوده، ويحدِّد بالتالي القضايا التي يجب أن يناضل من أجلها. إنّ هويّتنا أصبحت تتحدَّد من خلال ما يفصلنا عن الآخرين. ولكن بما أن الفرد لا يمكن أن يعيش وحده، وأنه يحتاج إلى نسج علاقات اجتماعيّة -وقد لاحظنا ذلك خلال فترةِ الحَجْر- فإنه يلجأ إلى الاجتماع بأشباهه. إنّ الأشخاص الذين يحسون بأنهم مقصيّون من المجتمع الوطنيّ، بغض النظر عمّا إذا كان ذلك حقيقة أم مجرد وهم، يميلون إلى الاختلاط بأشباههم، وبالتالي فإن النزعة الطائفيّة لا تتعارض مع هذه الفرديّة الحديثة، بل العكس. يريد الأشخاص أن ينتموا إلى طوائف صغيرة تشبههم، وفي الوقت نفسه يرغبون في أن يكونوا متميِّزين عن باقي المجتمع.

■ **حوار: توما ماهلر وآن روزنشير □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

- Elisabeth Badinter: C'est la naissance d'un nouveau racisme.
- L'express, 18 Juin 2020.

نعوم تشومسكي:

نحن نوقّع على الانقراض السادس!

يرى الباحث نعوم تشومسكي أن الأثر الأعظم في السياسة يأتي من «النشاط اليوميّ الدؤوب، وطبيعة الأشياء التي تغيِّر الظروف الاجتماعيّة، والفهم، والخلفيّة التي يمكن أن تحدث فيها التغييرات».. في هذه المقابلة يناقش تحديّات الاستجابة لفيروس كورونا، ومستقبل علاقتنا بالتكنولوجيا، ودروس التاريخ للنهوض مُجدَّداً.

احتفلنا مؤخراً بالذكرى الخمسين ليوم الأرض، بينما نشهد أزمةً بيئيّة كبيرة اليوم. يشير الدكتور ستيفن بيزروشكا إلى أن فقدان الموائل وإزالة الغابات قد جعل المملكة الحيوانيّة على اتصال أوثق مع الجنس البشريّ، مما تسبَّب في نمو الفيروسات التاجيّة.

- هذا بالضبط ما حدث في الصين. لكنه وضع عام. مع تدمير الموائل، فإن الحيوانات التي لم يكن للبشر أي اتصال معها قد تخطّت نطاق الغابات، واقتربت من البشر. هناك اتصال أكبر. واحدة من أخطر الحالات، كما ذكرت، الخفافيش، التي تحمل مجموعاتٍ هائلة من الفيروسات التاجيّة. لهذا السبب كان العلماءُ الصينيّون الشجعان يغامرون في أماكن خطيرة للغاية، في أعماق الكهوف وما إلى ذلك، لسنوات- ومات الكثير- في مسعى لجمع معلومات حول الفيروسات التاجيّة. وجدوا الكثير من المعلومات. كان العلماءُ الأميركيّون يعملون معهم لبعض الوقت، لكنهم توقّفوا بعد ذلك. وبشكل عام، هذا صحيح. بينما نقوم بتوسيع الزراعة عالية التقنية، في حدِّ ذاتها غير مستدَامة، فإنها تدمِّر التربة السطحيّة- لن تكون للأجيال القادمة التربة السطحيّة- إذا استمرت الأنشطة الزراعيّة الصناعيّة غير المُستدَامة، وتدمير الموائل.

ماذا سيحدث؟ المزيد من الأمراض التي لا نعرفها. ربّما الفيروس التاجيّ، ربّما شيء آخر. لذلك نحن نعمل من عِدّة جوانب، ليس لتدمير أنفسنا فقط، إنّما الحياة على الأرض. دعونا لا ننسى أن الأنثروبوسين، كما نسمِّيه الآن، الفترة منذ الحرب العالميّة الثانية، الحقبة الجيولوجيّة عندما يكون للإنسان تأثيرٌ هائل ومدمِّر على البيئة العالميّة، ليست فقط فترة من الاحتباس الحراريّ، المُتزايد والسيئ بما فيه الكفاية، ولكن أيضاً تدمير البيئة - الموائل، والبلاستيك المُدمِّر لحياة المحيطات، والقمامة والصرف الصحيّ العشوائيّ، والزراعة غير المُستدَامة، وإنتاج اللحوم الصناعيّة، بشكل وحشي وقاسٍ، وهو ما يفتح الباب أيضاً للأوبئة. كما أنّ الاستخدام المُتهوِّر للمُضادات الحيويّة يعني أن البكتيريا تتحوَّل بسرعة أكبر، لذلك توجد الآن بكتيريا نجهل علاجاتها.

كلّ هذه الأعمال والتصرُّفات، مدفوعة بالحاجة إلى المزيد من الربح والسيطرة، تسبِّب دماراً كبيراً للأنواع. نحن بحق في منتصف ما يُسمَّى «الانقراض السادس». حدث الانقراض الخامس قبل 65 مليون سنة، عندما ضرب كُويكب ضخم الأرض، وقتل معظم الأرواح على الأرض. نحن نفعل نفس الشيء اليوم. نحن نوقِّع على الانقراض السادس. ليس البشر فقط، فمجموعات الحشرات تختفي بسرعة. في الأماكن التي من المُمكن حصرها- من الصعب جداً حصرها- نرى بأن معظم أنواع الحشرات تختفي اليوم. نحن نعيش على أساس الحشرات. وكذلك تفعل العديد من الأنواع الأخرى. إنه دمار هائل.

لحُسن الحظ، هناك طرق للخروج. كلّ مشكلة من المشاكل التي تحدَّثنا عنها، والعديد من المشاكل التي لم نتحدَّث عنها، لها حلول ممكنة. ولكن علينا أن نفعل أي شيء حيال ذلك. في سياق جائحة فيروس كورونا، يمكننا معرفة كيفية التعامل معها، ولكن هذا ليس جيّداً إذا لم نفعل أي شيء بالمعرفة. هذا الأمر يتكرَّر مع كلّ أزمة من هذه الأزمات. لدينا المعرفة والفهم، لكن ينقصنا العمل.

كتب روب لارسون كتاباً باسم «Bit Tyrants»، وقد راجعته بشكل إيجابيّ. إنه قلق للغاية بشأن مقدار القوة التي جمعها العمالقةً غوغل، وفيسبوك، وأمازون، ومايكروسوفت، وآبل، (الشركات الخمس الكبرى)، وبخاصّة الآثار المُترتبة على مخاوف الخصوصيّة والمُراقبة.

- لقد استمرّ هذا لبعض الوقت. هذا ما تسمِّيه شوشانا زوبوف، عالِمة الاجتماع في جامعة هارفارد، «رأسماليّة المُراقَبة». كتبت كتاباً بهذا العنوان حوله قبل عام أو عامين. حتى قبل الوباء، الذي يقدِّم كميات هائلة من المعلومات لشركات التكنولوجيا الكبرى، وبالطبع للحكومة، كانت هناك مجموعات ضخمة من المعلومات التي يتمُّ جمعها عن الجميع.

إذا كنت تقود سيارة، فإنّ كلّ القمامة الإلكترونيّة الموجودة حولك تلتقط معلومات حول ما تفعله، وإلى أين تذهب، كلّ شيء آخر مرتبط بقيادتك. هذا جيّد لشركات التأمين. نحن نصل إلى النقطة التي قد تحصل فيها على تحذير يقول لك: «لقد مررت بضوءٍ أحمر. إذا فعلت ذلك مرّةً أخرى ستزيد حصّتك من التأمين». وإذا اكتشفوا أنك تحب المطاعم الصينيّة، ستتلقى إشعاراً يفيد بوجود مطعم صينيّ على بُعد نصف ميل. هذا لا يبدو سيئاً للغاية. إنه سيئ.

لكنه يؤدِّي إلى السيطرة والتحكّم؛ انتهى الأمر، لقد وصل بالفعل إلى



نعوم تشومسكي ▲

مرحلة التجارب- بدأ هذا بالفعل في السويد، عن طريق زرع رقائق في العاملين. الحافز هو، إذا كانت لديك رقاقة، يمكنك الحصول على مشروب الكوكا مجاناً من آلة البيع. لكن الشريحة تراقب أيضاً تحركاتك. هذا يحدث بالفعل بطرقٍ أقلّ تدخلاً. لذلك تراقب الشركات الكبرى سائقي الشاحنات. يمكن أن تفعل ذلك من خلال جميع القمامة الإلكترونية من حولهم. إذا توقفوا لفترةٍ طويلة في مكان للذهاب إلى الحمام أو شيء من هذا القبيل، فإنهم سيحصلون على نقاطٍ سلبيّة؛ وإذا توقفوا، حيث لا يجب، فستخصم من رصيدهم مجموعة من النقاط. وهناك الكثير من الأمثلة، عملك دائماً في خطر. يزعمون أنهم قاموا بتحسين الكفاءة بشكل كبير بهذه الطريقة- المزيد من التسليمات بعددٍ أقلّ من الأفراد. يعمل أمازون بهذه الطريقة. في مكان العمل في أمازون، تتمُّ مراقبة الأشخاص بإحكام شديد. إنك تسلك المسار الخاطئ بين هذا المكان وذلك المكان، وستتلقى إشعاراً إلكترونيّاً بشأن ذلك.

المثال الذي نتّجه إليه يشبه الصين، حيث مدن بالكامل تعمل على ما يُسمَّى بنظام الائتمان الاجتماعيّ. تحصل، لنقل على، 1000 نقطة، وأنت تحت مراقبة مشدَّدة: نظام الكاميرات، تحديد الوجه، الإلكترونيّات. إذا كسرت إشارة المرور، ستخسر رصيدك من النقاط؛ إذا قمت بمساعدة سيدة عجوز تعبر الشارع، فستحصل على أرصدة. قريباً جدّاً كلّ شيء يصبح داخليّاً. لدرجة أنك لا تلاحظ شيئاً. إنه مثل التوقُّف عند الأضواء الحمراء. إنها مجرَّد طريقة لتسيير العَالَم. أنت تعيش تحت مراقَبة مشدَّدة ومستمرة. إذا فكّرت في الأمر، حتى الحصول على وظيفة ستكون بهذا الشكل.

سيزداد الأمرُ سوءاً عندما تنتقل إلى ما يُسمَّى بإنترنت الأشياء. تحتوي ثلاجتك على بعض الأجهزة الإلكترونيّة، لذا إذا كنت تقود سيارتك إلى المنزل، فيمكنك الاعتماد عليها لنَقْلِ شيءٍ من الفريزر أو شيءٍ من هذا القبيل. كلّ هذه الأشياء ستلتقط معلومات عنك. سيتم مراقبة كلّ ما تفعله وتنقله لشركات التكنولوجيا الكبرى والأخ الأكبر الذي يجمعها في مكانٍ ضخم للاستخدام، إذا لزم الأمر.

لا شيء من هذا يجب أن يحدث. بادئ ذي بدء، يمكن تفكيك شركات التكنولوجيا الكبرى. قد يُطلب منها تلبية نفس شروط الخصوصيّة، على غرار الصحف. إذا تعرَّضت للتشهير في إحدى الصحف، فيمكنك تقديم قضية في التشهير. وإذا تعرَّضت للتشهير على فيسبوك، فلا يمكنك فعل شيء. لماذا يجب أن يكون لديها هذا الامتياز الإضافي؟ شخصيّاً لا أؤمن بدعاوى التشهير، ولكن إذا كانت موجودة، فيجب أن تكون هي نفسها للجميع.

هناك الأنانية، وهناك أيضاً تضحياتٌ هائلة قدَّمها أشخاصٌ أثناء الوباء. أذكر الأطباء والمُمرضين وفرق الطوارئ الطبيّة ومقدِّمي الرعاية الذين قاموا بعملٍ غير عادي.

- إنه أمرٌ لا يصدَّق. إنها إشارة حقيقيّة لما يمكن أن تحقّقه الروح البشريّة. في جميع أنحاء العالم- البرازيل، هنا، وفي بلدان أخرى، غالباً في المُجتمعات الأكثر فقراً- يجتمع الناس للتو في مجموعات دعم متبادل. دعنا نجتمع ونساعد ذلك الرجل المُسن الذي علق في منزله في مكانٍ ما وليس لديه أي طعام. أو دعنا نلتقِ وننظّم وننشئ بنك طعام، وما إلى ذلك. الناس قادرون على كل أنواع الأشياء.

بالمُناسبة، هناك أيضاً على الصعيد الدوليّ، أحد الأمثلة على دولة تُظهر الأممية الحقيقيّة. هناك كيان يُسمَّى الاتحاد الأوروبيّ. هناك بلدٌ غني، ألمانيا، تعامل مع الجَائِحة بنجاح. على بُعد ميلين إلى الجنوب هناك دولة تُسمَّى إيطاليا، وهي في وضع صعب. يوجد في شمال إيطاليا جائِحة خطيرة. هل ساعدتهم ألمانيا؟ كلا، بل دولة أخرى. إنها كوبا، البلد الذي حاصرته الولايات المُتحدة لمدة 60 عاماً، وحاولت سحقها. إنهم يرسلون الآن الأطباء في جميع أنحاء العَالَم إلى الخطوط الأماميّة لتعويض ما لا يفعله الأغنياء والأقوياء. هذا ليس بجديد. لقد كان يحدث لفترةٍ طويلة. لكن لا يُسمح لنا بملاحظة ذلك.

■ **حوار: ديفيد بارساميان □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://lithub.com/noam-chomsky-what-history-shows-us-about-responding-to-coronavirus/
مايو 2020

من أدب المُساعدة الذاتيّة إلى «الماد ماكس»

«اقتصادُ التنمية الذاتيّة» بالعَالَم العربيّ

خلال العقدين الماضيين، هيمنت كُتب «التنمية الذاتيّة» (الورقيّة، الإلكترونيّة، والصوتيّة) على قوائم الكُتب الأكثر مبيعاً، بالأسواق العالميّة كما العربيّة، وأضحت تنافس مبيعات الروايات وكُتب العلوم الإنسانيّة؛ إذ لم تتفوَّق عليها في كثير من الأحيان. لكننا اليوم، نشهد طفرةً متواصلة في مجال «أدب المُساعدة الذاتيّة» أصبحنا بموجبها أمام «صناعة واقتصاد للتنمية الذاتيّة» قارب رقم معاملته 12 مليار دولار سنة 2019 بالولايات المُتحدة الأميركيّة لوحدها وفقاً لتقرير مركز (Marketdata Enterprises).

لم نعد نتحدَّث عن كُتب ودورات وحلقات تُقدَّم من قِبَل كُتَّاب، باحثين، أشخاص ناجحين أو عوام من أجل تحسين حياة الناس فيما يشبه السرد الأدبيّ الممزوج بإرشادات نفسيّة واجتماعيّة ومقولات فلسفيّة لتشكيل الذات الاجتماعيّة، وإنما عن اقتصاد وصناعة مُرسمَلة تُستثمَر في التفاوتات الاجتماعيّة، اللايقين، حلم النجاح السهل ورهان تحقيق العيش الكريم وتحوُّلات العصر الرقميّ من أجل تقديم كُتب رقميّة وصوتيّة، دورات تكوينيّة، برامج معلوماتيّة، مدربين ومحفّزين، معاهد ومراكز للتدريب... سمحت للبعض بتقاسم تجاربه ونجاحاته مع العموم وفتحت المجال أمام آخرين للعب على اللاشعور الجمعيّ بهدف تحقيق المكاسب الماديّة. فما هي مقوّمات اقتصاد التنمية الذاتيّة خلال العصر الرقميّ؟ كيف انتقلنا من أدب للمساعدة الذاتيّة نحو اقتصاد التنمية الذاتيّة قائم على نمط اقتصاد الماد ماكس النفسي (الندرة=اليقين، النجاح، العيش الكريم...)؟ وإلى أي حَدٍّ يمكن القول بأن «اقتصاد التنمية الذاتيّة» يعيش عقده الذهبيّ بالعَالَم العربيّ؟

«إذا كنت تبحث عن كتب المساعدة الذاتيّة، فلماذا تقرأ كتاباً كتبه شخصٌ آخر؟ هذه ليست مساعدة ذاتيّة، إنها مساعدة! لا يوجد شيء اسمه مساعدة ذاتيّة. إذا قمت بها بنفسك، فلن تحتاج إلى مساعدة»، بهذه العبارة نبَّه الناقدُ الاجتماعيّ الأميركيّ «جورج كارلن George Carlin» إلى البُعد الاقتصاديّ والماديّ المُحرّك لكتب المُساعدة والتنمية الذاتيّة خلال سبعينيّات وثمانينيّات القرن الماضي، والتي تبيِّن بوضوح القدرة «العجيبة» للمنظومة الرأسماليّة على إعادة تسليع المآسي التي تنتجها (التفاوتات الاجتماعيّة، اللايقين...) في ثوب وصفات جاهزة للنجاح السهل والنجوميّة الوهميّة. بعد عقود، وبفعل تحوُّلات العصر الرقميّ، تبيَّن بالملموس أن الطابع المُقاولاتي للمنظومة الرأسماليّة وقدرتها على هدم وإعادة تشكيل العالم قد جعلها تنتقل من مستوى أول لتسويق السلع الحقيقيّة (الموارد الطبيعيّة...) إلى مستوى ثانٍ لتسويق السلع غير الحقيقيّة (الأرض، الطبيعة، والإنسان) نحو مستوى ثالث لتسويق الندرة (اقتصاد الماد ماكس)؛ لكن هذه المرّة ليس النفط، السماد أو الماء (كما في سلسلة أفلام (Mad Max))، وإنما النجاح، النجوميّة، الثروة، اليقين، والعيش الكريم، وغيرها من مرتكزات الحياة الإنسانيّة التي فُقِدَتْ بفعل تفضيل نمط المساواة في الحظوظ والفرص الاقتصاديّة على نمط المُساواة في المواقع الاجتماعيّة.

ظلّت مقولة المُساعدة الذاتيّة ملازمةً لتاريخ الأدب الإنسانيّ، بحيث يُعَدُّ كبار الكُتَّاب والروائيين موجِّهين حقيقيّين فيما يتعلَّق بالمسائل الاجتماعيّة، النفسيّة، الوجدانيّة، والوجوديّة. إننا نقرأ الروايات، على سبيل المثال، من أجل استلهام تجارب الآخرين ضمن نطاق تجربتنا الوجوديّة وعيش تجربة غيرية دون أن نعيشها على أرض الواقع. كما أن اقتران المساعدة الذاتيّة بالعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة خلال القرن الماضي جاء في إطار مساعٍ مجتمعيّة واقتصاديّة لخفض نسب القلق، الاضطراب واللايقين المُصاحبِ للثورات الصناعيّة وتحوُّلات العوالم الحضريّة. مع ذلك، أصبحنا اليوم أمام انفجار كبير في «مهن» المُساعدة والتنمية الذاتيّة، خارج إطارها الأدبيّ أو العلميّ، والتي تدعي تقديم الحلّ السحري لمشاكل التفاوتات الاجتماعيّة والطبقيّة وتحقيق النجاح المهنيّ والاجتماعيّ خارج المسار الكلاسيكيّ المعهود وتستفيد من تحوُّلات الأنفوسفير من أجل تسليع العواطف والوجدانيّات الإنسانيّة.

يمكن أن نميِّز بين مرحلتين اثنتين ضمن مسار تطوُّر اقتصاد التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة. أوّلاً، ما قبل الأنفوسفير والثورة الرقميّة. ثانياً، ما بعد الأنفوسفير والثورة الرقميّة. في المرحلة الأولى، انحصرت المساعدة الذاتية في نطاق الرسائل الأخلاقيّة والإنسانيّة التي يقدِّمها الأدب عامّة، والدراسات والأبحاث العلميّة المرتبطة بالعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة خاصّة. وقد ظلّت ظاهرة «كتب ودورات التنمية الذاتيّة» محدودة الانتشار ومرتبطة بأسماء ومراكز تدريب معيَّنة. بوجهٍ عام، كان القارئ يتجه مباشرةً نحو عَالَم الإبداع والكُتب والمُؤلَّفات العلميّة ويفضِّل ثقافة العين على ثقافة الأذن. ضمن المرحلة الثانية، انفجرت ثورة العَالَم الرقميّ والتقانة خلال العقد الأخير فاسحةً المجال أمام تطوُّر ثقافة «الترفيه والتسلية» وتزايد حِدَّة اللايقين والفوارق والتفاوتات المحليّة والعالميّة، بالموازاة مع مأسسة



حقيقيّة لاقتصاد التنمية الذاتيّة. أضحت دور النشر العريقة تُقبل على ترجمة ونشر مُؤلَّفات التنمية الذاتيّة دون اهتمام حقيقيّ بمصداقيّتها العلميّة والمعرفيّة. تناسلت مراكز التدريب ودورات التنمية الذاتيّة على نطاقٍ إقليميّ واسع، وتزايد التهافت على «انتحال» صفة مدرب أو كوتش لغاياتٍ أيديولوجيّة وربحيّة بعيدة عن منطق المساعدة والتوجيه نفسه. لم يتوقَّف الأمر عند هذا الحَدِّ، بحيث أدرك القائمون على هذه الصناعة مبكِّراً أن العزوف عن القراءة سيطال كُتب التنمية الذاتيّة عما قريب. وتبعاً لذلك، تمَّ الاستثمار في المنصات الرقميّة (يوتيوب، فيسبوك، توتير، انستغرام...)، الكُتب الرقميّة والصوتيّة، التطبيقات والبرمجيّات، البرامج التليفزيونيّة، الكوتشينغ، والتدريب الرقميّ، مراكز التدريب الشبكيّة... وتركيز الاهتمام على المُراهقين والشباب الباحثين عن أسهل طرق للنجاح الفوري خارج مجال المدرسة والعمل. ولا غَرابة في أن كُتب المُساعدة والتنمية الذاتيّة مازالت تهيمن على نسب مبيعات المكتبات والمعارض، ومازال العديد من المُدرِّبين ومراكز التدريب يحظون بملايين المُتابعين والمُعجبين بمختلف دول المنطقة العربيّة (خاصّة في ظلّ جَائحة كورونا وتزايد حِدّة التباعُد الاجتماعيّ). من أسرار النجاح المدرسي، قوة الشخصيّة، القضاء على التوتر وصولاً إلى عقليّة المليونير... يتمُّ فردنة الفشل من جهةٍ، وتقديم نماذج نجاح استثنائيّة تخلق نوعاً من الإعجاب لدى المُراهقين والشباب إلّا أنها تعمِّق مشاعر الخوف، والقلق، والإحساس بالنقص لديهم من جهةٍ أخرى، كما يؤكِّد «مارشل سنكلير Marshall Sinclair».

منذ أول كتاب مكرس لموضوع «المساعدة الذاتيّة» (كتاب (Self-help) لـ«ساموبل سميل - 1859» (Samuel Smiles) إلى اليوم، لا يبدو أننا أمام مُؤلَّفات وبرامج تدريبيّة لمُناشدة «الإنسان الأعلى» (نيتشويا) بقدر ما نحن أمام صناعة رأسماليّة جاءت استجابةً لتطوُّر المُجتمع الاستهلاكيّ، حيث لا يتمُّ تقديم «مفاتيح النجاح» المُروِّج لها، وإنما فقط نصائح لمكافحة روتين العمل والحياة الاجتماعيّة، يضيف «مارشل سنكلير»، وتضبيط النفس مع اللامعنى الذي يصاحب تطوُّر تقسيم العمل والضجر المرافق لتحوُّلات «مجتمع المخاطر المُنعدمة». مع ذلك، مازلنا أمام اقتصاد أكثر تماسكاً يحقِّق رقم معاملات كبيراً جدّاً بدول الشمال، ويسير في اتجاه المأسسة الشاملة والشرعيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة الشعبويّة بالمنطقة العربيّة.

بالولايات المتحدة الأميركيّة لوحدها، قارب رقم معاملات قطاع التنمية الذاتيّة 12 مليار دولار سنة 2019 وفقاً لتقرير مركز (Marketdata Enterprises). ينفق حوالي 100 مليون أميركيّ ما يقرب من مليار ونصف المليار دولار على مختلف الأجهزة والمنتجات المُرتبطة بالمُساعدة الذاتيّة (الأدوات الرياضيّة، الوصفات الغذائيّة...)، تُقدَّر مبيعات كُتب المُساعدة الذاتيّة (خاصّة الإلكترونيّة والصوتيّة) بحوالي ملياريّ دولار سنويّاً، تجني تطبيقات المُساعدة الذاتية مئات الملايين سنويّاً من عائدات الإعلانات والباقات المدفوعة، يتجاوز رقم معاملات سوق الكوتشينغ المليار دولار (قد يجني الكوتش أو المُدرِّب في التنمية الذاتيّة حوالي 100 ألف دولار سنويّاً، ويمكن أن يتجاوز المُحفِّزون والمُؤثِّرون على التليفزيون والوسائط الرقميّة هذا الرقم بأضعاف)، يُقبل مئات الآلاف على مراكز وبرامج التدريب التي يصل سعر الحصة الواحدة فيها إلى أزيد من ثلاثة آلاف دولار... قد لا تبدو هذه الأرقام كبيرةً مقارنةً بصناعة المُوسيقى، الأفلام والمحتويات الترفيهيّة عموماً، إلّا أنها تبيِّن إلى أي حَدٍّ أصبح تسليع «الندرة» واللّغة الناعمة أساس تطوُّر منظور جديد لاقتصاد الماد ماكس المُستثمَر في قيم وغاياتٍ إنسانيّة مفقودة اليوم (الثقة بالنفس، النجاح...).

لا يختلف وضع قطاع التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة عن باقي بلدان العالم، خاصّة وأننا أمام اقتصاد مُسوقَن ومُسلعَن على نحوٍ كونيّ. في ظلّ غياب إحصاءاتٍ ودراساتٍ حقيقيّة في المجال، لابد من الإشارة إلى نقطتين اثنتين. أولاً، استثمار دور النشر الكبرى بالمنطقة، خلال السنوات الخمس الأخيرة، في ترجمة ونشر كتب ومُؤلَّفات التنمية الذاتيّة على نطاقٍ واسع، عبر استغلال الظرفيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي يعيشها المُراهقون والشباب العربيّ بعد حركات الربيع العربيّ، والترويج للمُؤلَّفات والأفكار الحاملة لحلولٍ سحريّة للفقر والبطالة والفوارق الاجتماعيّة في



ثوب لغةٍ ناعمة وسورياليّة أقرب إلى التخدير الاجتماعيّ منها إلى العلم والمعرفة؛ وكأن تغيير أسماء وتوصيفات الظروف الاجتماعيّة والنفسيّة سيُغيِّر هذه الظروف بلغة جورج كارلن. ثانياً، تناسل مراكز التدريب والتطوير الذاتيّ التي تقدِّم محاضرات ودورات التنمية الذاتيّة-تتراوح بين عشرات إلى آلاف الدولارات- بالقدر نفسه الذي تنتج فيه مزيداً من المُدرِّبين والمُحفِّزين؛ وكأن الهدف الرئيسي هو إضفاء الشرعيّة المُؤسّساتيّة على صفات الكوتش والمُدرِّب والمُحفِّز أكثر من رهان المُساعدة والتنمية الذاتيّة للمُستفيدين. الشهادات، الدبلومات، حقائب التدريب، الاعتماد... هي المُحرِّك الأساسي لهذه الصناعة الجديدة التي أضحت تركِّز أكثر على المُراهقين والشباب، وتُمارَس في الغالب من قِبَل فاعلين خارج الدوائر العلميّة لمجال المُساعدة والتنمية الذاتيّة. أسهمت ثورة الأنفوسفير والعوالم الرقميّة في تطوير العديد من مرتكزات اقتصاد التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة. بما أن المُستهلِك العربيّ يُقبِل بشكلٍ رئيسيّ على الكُتب المُترجَمة في المجال، الدورات التكوينيّة الأجنبيّة وحتى المحاضرات الرقميّة، فقد أضحى المُدرِّبون والمُحفِّزون يستثمرون أكثر في المنصات الرقميّة والتطبيقات والبرمجيّات لاستمالة المزيد من المُستهلكين. أصبح عدد المُتابعين، الإعجابات، التعليقات... المُحدِّد الجديد لـ«نجوميّة التنمية الذاتيّة» والمُتحكِّم الرئيسيّ في الأسعار والمداخيل والإشعاع القُطريّ والإقليميّ. بالإضافة إلى ذلك، لا ننسى أننا أمام صناعة اقتصاديّة قائمة على علاقات قوى شبكيّة بين فاعلين من مجالات مختلفة تروم الترويج لمنتوج خدماتيّ يقدِّمه مدرِّبون «مصنوعون» وفقاً لشروط تسويقيّة لا تختلف كثيراً عن ثقافة نجوميّة الكلاوت ضمن عَالَم الموسيقى المُعاصِرة (قد يصل دخل المُدرِّب إلى عشرات الآلاف من الدولارات، ورقم معاملات بعض مراكز التدريب إلى مئات الآلاف من الدولارات سنويّاً). تجدر الإشارة كذلك إلى أن اشتغال مراكز التنمية الذاتيّة يندرج تحت غطاء مراكز البحوث والدراسات العلميّة، الأمر الذي يفتح المجال أمام انتحال العديد من الصفات باسم التخصُّصات المُرتبطة بمجال التنمية الذاتيّة والعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة.

ختاماً، إننا أمام صناعة واقتصاد حقيقيّ يتوافق وقواعد السوق المفتوح. سواء أكانت الأهداف والرهانات حسنة أم لا، فإن الأمر يتجاوز مجرَّد التنمية الذاتيّة ومساعدة الأفراد في تشكيل ذاتيّتهم الاجتماعيّة فقط. قد نتفق على أننا نعيش في قرن الوفرة والرفاهية (الموارد الاقتصاديّة والثروات الطبيعيّة)، لكننا أصبحنا نفتقر إلى الصِّحةِ النفسيّة المُتوازنة والسليمة. وسواء أتعلَّق الأمر بعدم قدرة أدمغتنا على معالجة الكمّ الهائل من المعلومات والمُعطيات اليوميّة أو تزايد حِدّة الفوارق والتفاوتات التي ينتجها «السوق المفتوح»، فإنّ قيماً وأهدافاً حياتيّة مثل النجاح، العيش الكريم، الثقة في النفس، السعادة... أصبحت سلعاً نادرة بالشكل الذي يدفعنا إلى إنفاق آلاف الدولارات سنويّاً على الكُتب، الدورات التدريبيّة، والنصائح العامة، المُقدَّمة بلغةٍ ناعمة وسلسة، التي تدَّعي تقديم وصفاتٍ سريعة للنجاح والسعادة في حين أنها تعمل على جعل هذه القيم أندر وأندر ضمن سياق عصرٍ رأسماليّ - رقميّ فَقَدَ فيه الإنسانُ معنى سلوكاته وأفعاله الوجوديّة الأساس... تلك هي الصورة الجديدة لاقتصاد ماد ماكس من نوعٍ جديد. ■ **محمد الإدريسي**

المراجع:

- The Market For Self-improvement Products & Services, (Report), Marketdata LLC, USA, October 2019.
- William Cho, The Growth of the Self-Help Industry: An Economic Examination, https://kisbp.com/2019/04/04/the-growth-of-the-self-help-industry-an-economic-examination/.
- Marshall Sinclair, Why the Self-Help Industry Is Dominating the U.S.A brief history of self-improvement, https://medium.com/s/story/no-please-help-yourself-981058f3b7cf.



Jon Crucian
(روسيا)

أزمةُ سوقِ الكِتاب أمْ أزمةُ تضخُّمِ إنتاجِ الكُتب؟

بعيداً عن العرض والطلب

سُلِّطتْ الأضواء، منذ اجتياح فيروس كورونا للعَالَم، على أزمة الكِتاب والمنشورات الورقيّة، وعلى معاناة سوق وسائط التثقيف ومنتوجات الإبداع المُختلفة. والواقع أنّ أزمة سوق الكِتاب بخاصّة، مطروحة منذ سنواتٍ بسبب عوامل تعود إلى منافسة الوسائط الرقميّة والإلكترونيّة التي تتفوَّقُ في جذبِ المُستهلكين أكثر ممّا تستطيعه الكُتب. وجاءت مناسبة كورونا لتؤكّد تفوُّق المساحاتِ الرقميّة الشاسعة على بقية وسائط التثقيف الأخرى. تأكَّد ذلك، خاصّةً، من خلال فتح تلك المساحات الرقميّة مجاناً أمام طُلاب الثقافة والتسلية، بلْ ونقلها إلى داخل البيوت والمكَاتِب.


محمد برادة

مثلُ هذه الأحداث والتحوُّلات في وسائط الثقافة تفرض، ولا شكّ، إعادة التحليل واستقصاء المُتحوِّل والثابت، وانعكاس ذلك على مجال جوهريّ يتمثَّل في تنشيط الحقل الثقافيّ وتفعيل مسالكه. يمكن، إذن، أن ننطلق من التحليل الذكيّ الذي أنجزته الروائيّة البريطانيّة فيرجينيا وولف (1882 - 1941) في كِتابها «غرفةٌ تخصّ المرء»، حيث اشترطتْ عنصريْن اثنيْن لتتمكَّن المُبدعة أو المُبدع من الكِتابة؛ وهُما: امتلاكُ غرفةٍ خاصّة تتيح الاختلاء بالنفس والإنصات إلى الذات، ثمّ التوفُّر على مبلغ مالي شهري، يكفلُ العيشَ اللائق لِمَنْ أراد أن يتفرَّغ للإبداع. بعبارةٍ ثانية، هي تؤكّد على الشروط الماديّة الضروريّة التي لا مناص منها لمَنْ يريد أن يُغامِر في فضاء الكِتابة والإبداع. لكنها لا تتوقّف في كتابها عند هذا الجانب، بل تلامس أيضاً الحالة النفسيّة المُتيحة لانبثاق النصوص الجديدة بأن تُعتبَر حاملةً لإضافةٍ فنّيّة أو فكريّة... غير أن هذا الجانب يبتعدُ بنا عن الموضوع الذي نعالجه الآن. لنقُلْ بأن كلَّ كاتِب، مهما كان وضعه الاجتماعيّ، مطالبٌ بأن يُؤمِّن تلك الغرفة الخاصّة مع موردٍ ماليّ ثابت يسمح له بالتفرُّغ للكتابة. وهذه ليست مسألةً سهلة، وكثيراً ما كان غيابُها يؤول إلى وأدِ مواهب واعدة، وتعطيل إبداعاتٍ لم تكتمل الشروط الماديّة لولادتها...

مهما يكنْ، استطاع الكِتابُ خلال عِدّة قرون، أن يضطلع بدورِ أساس في نقلِ وحفظِ العلوم والنظريّات، وتوصيل الإبداعات على اختلاف أجناسها التعبيريّة، وأن يكون وسيلةً لا مناص منها في تشييدِ ثقافاتِ الأمم ومَدّ حِبالِ الوصل بينها. لكنْ، منذ الرّبْع الأخير من القرن العشرين، ومع الإنجازات المُذهلة، المُتواصلة في مجال الإنترنت والرقمنة واختراع وسائط للقراءة والكِتابة بعيداً عن الورق والقلم، أصبح الكِتَابُ في مهبِّ التنافُس والمُزاحَمة والإبدال، وبات مُهدَّدا بأن يُحال على مخازن حفظ الأشياء القديمة التي لم تَعُدْ صالحةً للاستعمال. إلّا أن الكِتاب استطاع أن يُقاوم وأن يصمد في وجهِ الوسائط الإلكترونيّة والرقميّة، مُحتفظاً بتلك الخصوصيّة التي تجعل منه تميمةً حميمة يختلي بها القارئ ليُمارس جزءاً من حرّيّته المُصادَرة، وذلك عبْر القراءة وتقليب الصفحات، والتعليق على ما يستثيرُ حاسّته النقديّة والعودة إلى فقراتٍ ظلّتْ تلاحق فكره وخياله... لنَقُلْ إنّ قراءةَ الكُتب متعةٌ استثنائيّة تُوهِمُ القارئ أنه يُحقّق ما لا يستطيع أن يفعله من خلال وسائط القراءة غير الورقيّة التي أصبحتْ مشاعاً بين الجميع. ولعَلّ هذا من أهمّ الأسباب التي جعلت الكِتاب لا يزال حيّاً يُرزَق ويُرزِق، حريصاً على تطوير الإخراج وأناقة الطبْع.

مع ذلك، أخذتْ أزمة سوق الكِتاب تعبّر عن نفسها في مجالٍ حيويّ وحساس، يتعلّق بانخفاض المبيعات، وتقلّص مساحة تخزين الكُتب، وتقلّص عدد الكُتّاب

الذين يتعيّشون من إنتاجهم، خاصّة في مجال الإبداع الأدبيّ. وطبعاً حديثنا هنا، هو عن الأقطار التي تغلّبتْ على الأُميّة ولها تقاليد عريقة في تشييدِ الحقلِ الأدبيّ وترسيخ عادة القراءة وعادة شراء الكُتب. في مثل هذه الأقطار، أعلنت الأزمة عن نفسها من خلال ظاهرة تضخُّم إنتاج كميّة الكُتب السنويّة، بخاصّة في حقل الإبداع الروائيّ. وإذا كان للكُتب العلميّة والأكاديميّة جمهورها المُتخصِّص، فإن كُتب الإبداع الأدبيّ ليس لها جمهور مُحدَّد، وقرَّاء مواظبون على اقتنائها، لأن مُنتجيها يتجدَّدون كلّ سنة، ولأن الحاجةَ إلى متابعة الإبداع لا تخضعُ لقانون الطلب؛ ومن ثمَّ فإن العرضَ لا يُلبِّي طلباً محدَّداً كما الحال في بقية مجالات الاقتصاد. بعبارةٍ ثانية، كُتّابُ الأدب يكتبون وفق تجربتهم وذوقهم الجماليّ ومستواهم الثقافيّ، والقُرَّاء الذين يشترون الكُتب يختارون ما يُلائم ذوقهم وتكوينهم المعرفيّ. وتتجلّى أهمّية هذا العنصر المُتحكِّم في سوق الكُتب، وبخاصّةٍ الإبداعيّة منها، من خلال ما تسجله المبيعات التي دأبتْ منذ عقودٍ، على تأكيد تفوُّقِ الرواية على غيرها من الأجناسِ الأدبيّة والفكريّة. ونجد ذلك واضحاً ومُتواتراً في سوقِ الكُتب بفرنسا، حيث بلغ عدد الروايات المعروضة كلّ سنة ما يفوقُ خمسمئة رواية، علاوة على النصوص المُترجَمَة. أمام هذا الإنتاج السنويّ، يحارُ القارئ وتصبح طاقته الشرائيّة قاصرة عن اقتناء ما يستحق القراءة والاعتبار. نتيجة لذلك لم يَعُدْ عدد لا بأس به من الروائيّين، بخاصّةٍ الجدُد منهم، يحظون بالبيع والرّواج. وفي حوارات واستطلاعات نشرتها الصحف الفرنسيّة، منذ أشهر، أعربَ الناشرون والكُتّاب وأصحاب المكتبات عن هذه الأزمة، موضحين أنها تعود أساساً إلى ظاهرتيْن: الأولى تتمثّل في الكساد النسبيّ الذي أضحتْ سوق الرواية تعرفه نتيجة لتضخُّم العرض وصعوبة الاختيار، خاصّة أن وسائط التعريف والنقد لم تَعُدْ قادرةً على ملاحقة كلّ ما تلفظه المطابعُ سنوياً. والظاهرة الثانية تتمثّل في تقلّص عدد الكُتّاب الذين يتعيّشون من أقلامهم، إذ قلَّ عددُ الذين يبيعون ما بين خمسين ألفاً ومئة ألف نسخة. لكنْ، في الآن نفسه تستمرّ ظاهرةُ الإقبال على الرواية «الأكثر مبيعاً» (البيستْ سيلر)، وإنْ كان عددُ المُستفيدين منها لا يُجاوز أصابع اليد. والمحظوظون من هؤلاء الروائيين يبيعون ما بين خمسمئة ألف ومليون ونصف المليون نسخة. ومعروف أن هذا النوع من الروايات يتوخَّى التسلية، واعتماد الحبكة المُشوِّقة، واللّغة السهلة المسكوكة...

أمام هذه الأزمة التي تواجهُ الكُتبَ الجيّدة، انقسم مَنْ يعملون ويُنتجون في هذا المجال إلى فريقيْن: الفريق الأول يرى أنّ من الضروري أن تستمرّ دُورُ النشر في طبع ما تجدُه مُستحقاً للقراءة، خاصّة من إنتاج الشباب، لكيْ يظلّ الأدب والفكر مرآةً للتحوُّلات المُتبلورة في أعماقِ المُبدعين، والتي لا تجد متنفّساً إلّا في كتابة النصوص الجيّدة...

والفريق الثاني، يدعو الناشرين إلى أن يُمارسوا المزيد من التدقيق والغربَلة عند اختيار ما يستحق النشر، لكيْ لا يؤدِّي تضخُّم عدد الكُتب المنشورة إلى تناقص عدد القُرَّاء وإلى الحيلولة دون تواجد كُتّابٍ مُحترفين يُراهنون على الإبداع لكسْب قوتِهم والاستمرار في بلورةِ رؤاهم الفنّيّة والفكريّة...

نحن أمام مأزقٍ دقيق لا يمكن الخروج منه بالاختيار بين الاستمرار في نشر النصوصِ الجيّدة أو تقليص عددها لحماية دُور النشر وصناعة الكِتاب. ذلك أن «مهنة الكتابة والشعر» هي ذاتُ طبيعة خاصّة تعلو بها على مستوى العرض والطلب، لأنها تلامس المشاعر والأفكار والمُعتقدات، وتنحو صوْبَ: «تكسير بحر الجليد الرابض بأعماقنا»، على حَدِّ تعبير كافكا. إنّ الكِتابة التي تستحق الاعتبار، تعانق بذور الرفض وتدعو إلى تخطي الحدود المُصطنعة الرامية إلى مصادرة الحرّيّة. من ثمَّ، فهي لا يمكن أن تصادف القبول لدى أغلبيّة المُجتمع الملهوفة على مُعانقَة وَهْم «السعادة» في الدنيا قَبل الآخرة. لكنْ، لحُسنِ الحظ، أن النصوص الجيّدة تلاقي، في نهاية المطاف، الاعتراف والتقدير والإقبال على قراءتها، غالباً بعد موت مُبدعيها، حين يلتفت النُقَّادُ والحقلُ الثقافيُ إلى أهمّيّتها. من هذا المنظور، جازَ القولُ بأنّ الكِتابة ليست مهنة مثل باقي المِهَن، بل هي مغامرة واستكشاف ومُجابَهة، يخوض المرءُ غمارَها إذا أراد أن يجهر بمشاعر وحقائق تُحرِّر النفوس والعقول، لا أن يتخذها مهنةً تضمن العيش الرغيد. وإذا أصبحت الكِتابةُ مُطابقةً للمُراوغة، حريصةً على تملُّق جُمهورٍ يبحث عن السهولة والسعادة الوهميّة، فإنها تُصنَّفُ حينئذٍ ضمن المِهَن العَضَليّة!!!

كيف سيكون المشهد بعد الوباء؟

صناعة النشر

في وقتٍ مُبكِّر من تفشّي جَائِحة كورونا، تمَّ تداول سؤال في مجتمع الكِتابة مفاده أنّ شكسبير ألَّفَ «الملك لير» أثناء الحَجْر الصحيّ زمن الطّاعون الدبلي. ما لم يتطرَّق له السؤال، والذي يمكن أن يكون أكثر فائدةً للكُتَّاب، كيف تغيَّر مجتمع المسرح بينما كان شكسبير في الحَجْر الصحيّ؟ هل خرج رواد المسرح من الحَجْر المنزليّ في القرن السابع عشر متعطشين للترفيه؟ هل أقبلوا على الأعمال الترفيهيّة أم الجادة بعد أشهر من التحديق في جدران منازلهم؟ وهل ابتعدوا عن مسرحيّات الطاعون؟

بينما تستعد الشعوبُ للخروج مرةً أخرى من الحَجْر الصحيّ، سيواجه مجتمع النشر أسئلةً كثيرةً من هذا النوع، رغم تكيُّفها تماشياً مع مقتضيات عصرنا. سيترك الوباء تأثيراتٍ دائمة على المُؤلِّفين والمُحرِّرين، والوكلاء والقُرَّاء. بأي شكلٍ سيظهرون؟

... بعد التحدُّث مع أشخاصٍ من جميع الجهاتِ في هذه المسألة، أمكن لنا معرفة بعض التوقُّعات.

رواية الوباء العظيم غير مطروحة

هناك حقيقةٌ معلومة في عَالَم النشر: تزدهر مبيعات الرومانسيّة خلال الأوقاتِ الصعبة. عندما يكون البقاءُ غير مؤكّد، يلجأ معظم الناس إلى أي شيء يمكن أن يصرف انتباههم عن الكارثة، ويبعد عنهم ذكراها السيئة في حياتهم. والسؤال هو كَمّ من الوقت يحتاج الناس للبقاء بعيداً عن الواقع؟ هل يمكن أن تزدهر الكُتب الوبائيّة على المدى القريب؟ أم أننا على بُعد عقدٍ من ظهور كتابات أدبيّة عن الجَائِحة الراهنة؟

لكن التاريخ يرجِّح هذا الاحتمال الأخير. أفضل الكُتب عن حرب العراق، وإعصار كاترينا، وأحداث 9/11 - وجميع الأحداث الثقافيّة التي ميَّزت العشرين سنة الماضية- قد ظهرت بعد سنواتٍ من تلك الأحداث. يحتاج الناس إلى مساحةٍ للفهم، ووقتٍ للمُعالجة، ولا يقتصر هذا الحدث على يوم أو أسبوع. تستمر عواقب الوباء في الظهور بعد أشهر من اكتشاف الفيروس. وغالبية الناس لا يفضلون في الوقت الحالي قراءة القصص الخياليّة أو الواقعيّة التي تُركِّز على (كوفيد - 19).

وهناك أدلةٌ قصصيّة تؤكِّد ذلك. تقول آن بوغل، التي تستضيف بودكاست الكُتَّاب بعنوان «ما يجب أن أقرأه لاحقاً؟» إنّ معظم القُرَّاء الذين تحدَّثت معهم يريدون الترفيه المُمتع. «يرغب مجتمعنا في قراءة الكُتب التي تبعدنا عن الواقع، والمُناسِبة لفتراتِ اهتمامنا الجماعيّ، سواء القصيرة أو الآنية. نحن نريد كُتباً لا تتطلَّب الكثير من الجهد الذهنيّ».

ربَّما لا يرغب الأشخاصُ الذين يواجهون الموتَ، والصعوباتِ الماليّة، وانعدام الأمن الوظيفيّ على أرض الواقع في قراءة تلك المواضيع في الروايات. تقول سيندي هوانج، نائبة رئيس مجموعة بيركلي للنشر ومديرة التحرير: «معظم الأشخاص يرغبون في قراءة مواضيع تنسيهم تفاصيل الحياة من حولهم». «الكثير من الناس يبحثون عن شيءٍ ما، ولو لبضع ساعات، يخفِّف عنهم وطأة ظروفهم الصعبة».

الكاتِبة مورجان بادن ليست استثناءً. «في الوقت الحالي أفضّل أن لا أكتب أو أقرأ (أو أشاهد أو أسمع) أي شيءٍ عن الأوبئة ووضعيّات الإغلاق والتباعد الاجتماعيّ. «أريد أن أهرب»، تقول بادن، بعد أن أجبرت على الحَجْر الصحيّ مع ابنتها البالغة من العمر 5 سنوات، وابنها البالغ من العمر 3 سنوات، وزوجها، عندما كانت بصدد الانتهاء من تأليف كتاب مدرسي. «أستمتع بشيء خفيف وسحري مع كتاباتي الآن، وحتى خياراتي في القراءة بدأت تميل نحو القراءات الشاطئيّة والسَّحرة. أظن أن العديد من القُرَّاء يعيشون التجربة نفسها، لذلك لن أتفاجأ بالإصدارات العديدة في السنتين أو الثلاث سنوات القادمة التي تميل كثيراً للفكاهة والمرح».

لدى بعض الكُتَّاب رغبة للكتابة عن الوباء

الكُتَّاب جزءٌ من هذه البشريّة. هم في الغالب يريدون تناول الكربوهيدرات، والإفراط في مشاهدة (نتفليكس)، وتطهير البقالة أثناء الحَجْر الصحيّ، لكنهم في النهاية، شعروا بهذا الميل. والكُتَّاب يعالجون القضايا باستخدام كلماتنا.

تساعدنا الرمزيّة والقياس والاستعارة على فهم ما يربكنا. في ذاكرتنا الحديثة، لم تظهر مشكلة وطنيّة محيّرة وأكثر إلحاحاً أو إحباطاً من الوباء. تُفكِّر أدريانا هيريرا في الكتابة عن مشاكل الحياة الواقعيّة الضرورية للتحضير لمسلسلها الرومانسيّ Dreamers. وتقول إنها ستتطرَّق على الأرجح للفيروس التاجيّ في إحدى كتاباتها المستقبليّة: «أعيش في مدينة نيويورك، وكان تأثير (كوفيد - 19) هنا عميقاً جداً، وقد يُجبرني على الكِتابة عن بعض جوانب الجَائِحة في مرحلةٍ ما». «أميل إلى استكشاف مواضيع مثل العدالة الاجتماعيّة وتأثير أنظمة القمع على المُهمَّشين، والتأثير المُدمِّر وواسع النطاق الذي أحدثه هذا الفيروس على الأسر ذات الدخل المُنخفض».

الكُتَّاب الذين يكتبون حكايات وتجارب تتعلَّق صراحةً بالعام 2020 يجب



أن يقرِّروا ما إذا كانوا سيتطرَّقون لتفشِّي المرض في مواضيعهم. تعمل ميريديث تالوسان، التي أصدرت مذكراتها مؤخَّراً في مايو/أيار، على رواية تدور أحداثها في صيف عام 2021. أدركت أثناء الحَجْر الصحيّ أنه يجب أن تعيد صياغة أجزاء من الكِتاب: «الفصل الأول يدور حول حفل عشاء يُقام في يونيو 2021». «لقد بدأت بالفعل في إجراء بعض المُراجعات، مع تدوين المُلاحظات لنفسي حول ما قد يكون مختلفاً في ذلك الوقت».
كيفين بيغلي، مؤلِّف رواية «كومافيل» Comaville، يُراوح بين سنوات 1850 إلى 1980 و2020 في روايته الثانية، التي هي الآن قيد التنفيذ. قبل بضعة أشهر، بدأ في كتابة قسم 2020، لكنه يشعر بعدم التأكُّد من كيفيّة المُتابعة. «إذا بدأت بكتابة القصّة الآن، فمَنْ سيقول بأن القصّة ستستمر حتى يوليو؟». «أعمل إلى حَدٍّ ما على تأجيل قراري لبعض الوقت للتريُّث وتوضيح الرؤية. أو ربَّما سأقوم بإعادة الأحداث إلى 2019 بدلاً من ذلك. أنا أوازن بين جميع هذه الخيارات».
ويتوقّع المُحرِّرون أن يؤثّر الوضعُ الحالي على التقديمات المُتوقَّعة. تقول ديان موغي، نائبة رئيس التحرير في «Harlequin»: «في الرومانسيّة، على سبيل المثال، أتوقَّع أننا سنشهد زيادةً في مقترحات المخطوطات التي ستتضمَّن عناصر من أدب المدينة الفاسدة، وأخرى تنطوي على القُرب القسري. أن تكون محاطاً بالثلوج في مقصورة، كمثال، كان دائماً مُغامَرة رومانسيّة شعبيّة». «أنا متأكّدة من أن العديد من المُؤلِّفين يعملون الآن على قصص عن بطلة يتمُّ عزلها مع رجل - عدوها اللدود. أتوقَّع أننا سنرى أيضاً المزيد من الأبطال والبطلات الواقعيّين- العاملين في مجال الرعاية الصحيّة والشرطة، وما إلى ذلك- يصبحون رواداً في الرومانسيّة مستقبلاً».

تسويق الكتب سوف يكون على أكتاف المؤلفين بالأساس

حتى قبل الوباء، يقوم معظم المُؤلِّفين بتسويق كتبهم بأنفسهم. لقد مرَّت سنوات وسنوات منذ أن عرض الناشرون خدماتهم على أي شخصٍ باستثناء كبار الكُتَّاب أصحاب أعلى المبيعات.
كان لدى بوغل مواعيد لجولة مقرَّرة في جميع أنحاء البلاد خلال فصل الربيع للترويج لكتابها الثالث الذي تمَّ إصداره مؤخَّراً، (لا تفكِّر فيه كثيراً). بعد أن وصلت إلى كونيتيكت ونيويورك في أوائل مارس، اضطرت لإلغاء الجولة.
ثم جاءت فكرة الانطلاق: تواصلت مع مؤلِّفين آخرين عبر مجموعة من الأعمال بهدف الترويج لجولة كتاب بعنوان «ألزموا منازلكم»، سلسلة من الأحداث التي استضافتها في أواخر مارس/آذار وأوائل أبريل/نيسان عن طريق مؤتمرات الفيديو، تسمح للقُرَّاء والمُعجبين بتسجيل دخولهم للمنصة في وقتٍ محدَّد والاستماع للمُؤلِّفين بصدد مناقشة أعمالهم.
تقول بوغل، التي روَّجت للجولة في مدونة أسلوب حياتها الثرية بالكتب، Modern MrsDarcy.com: «ما كنا نحاول القيام به من خلال جولة الكِتاب «ألزموا منازلكم» كان استنساخاً قدر الإمكان لتجربة الذهاب إلى حدثٍ مجانيّ في المكتبة المحليّة المُستقلّة». «أعتقد أنه قد يكون من المُحبط حقّاً أن يتمَّ سحب وسيلة رئيسيّة للترويج من بين يديك. إنها طريقة سهلة للتواصل مع القُرَّاء وفي غاية الأهمّيّة للمبيعات، وللمعنويّات أيضاً». لقد سارت الأمور بشكلٍ جيّد لدرجة أن بوغل تنوي القيام بجولات كُتبٍ افتراضيّة إضافيّة في المستقبل. قد يشعر الناشرون أن مثل هذه الخيارات (التي لا تتطلَّب جهداً أو مالاً) قد تكون مناسبةً، ويمكن اعتمادُها بعد الوباء أيضاً.

التقديمات الإجماليّة يمكن أن ترتفع

بغض النظر عن مزحة «الملك لير»، فإن الوباء منح بعض الكُتَّاب الوقت الذي سلبته منهم مشاغل الحياة «العادية». على سبيل المثال، أولئك الذين ربما قضوا ليلة الأربعاء، لنَقُلْ، في مشاهدة مباراة كرة قدم للأطفال أو حضور اجتماع في الكنيسة، قد حصلوا من حيث لا يعلمون على ساعاتٍ إضافيّة للكتابة. يتوقّع المُحرِّرون أن يؤدّي ذلك إلى ارتفاعٍ في نسبة التقديمات. تقول ديان موغي: «من المُؤكَّد أننا سنشهد زيادةً في أعداد الطلبات، لأنَّ الكُتَّاب الذين لديهم أوقات فراغٍ أطول سيجدون الوقتَ للانتهاء من الكُتب التي تحدَّثوا عنها طويلاً».
ومع ذلك، لن يستفيد جميع الكُتَّاب من أوقاتِ الحَجْر الصحيّ للكِتابة.



الكِتابة ليست وظيفة بدوامٍ كامل لمعظم هؤلاء الكُتَّاب. قد تجعل الظروف الطارئة على غرار تسريحات العُمَّال المُؤقّتة والإجازات وتحديّات رعاية الأطفال من تخصيص أوقاتهم بالكامل للانتهاء من أعمالهم قيد الكتابة أمراً مستحيلاً.

وبطبيعة الحال، لدينا مشاكل صحيّة خطيرة يجب التعامل معها أيضاً. هذا ما حدث مع الكاتِبة والمُحرِّرة المُستقلّة باربرا إيفرز ودفعها لتأجيل روايتها بعد أن التقت هي وحفيداها اللذان تربيهما مع طبيبٍ مُصاب (بكوفيد - 19) في مارس/آذار الماضي. أجبرت على الالتزام بالحَجْر الصحيّ لمدة 14 يوماً. تقول إيفرز: «استنزف هذان الأسبوعان كلّ جهدي وأنا أحاول توعية الطفلين بضرورة الحذر أكثر». «كان ذلك صعباً منذ البداية، لكنه ازداد سوءاً بعد ذلك. خلال تلك الفترة، لم أنجز أي عمل من أي نوعٍ كان، وكنت أخلد إلى الفراش مرهقةً كلّ ليلة».

قد يلجأ بعض المُؤلِّفين للكتابة استجابةً للضغوط الهائلة بسبب الوباء. تقول موغي: «أعلم أنه من الصعب على المُؤلِّفين تجاهل الأحداث التي تدور في العالم من حولهم». «في الواقع، سيحوّل بعضهم تلك الأحداث إلى مصدر للإلهام، وأنا أعلم أيضاً أن العديد من مؤلِّفينا سيشعرون بالراحة طالما أنهم يُؤلِّفون كُتباً تهدف بالأساس لاستكشاف الرحلة إلى نهاية سعيدة - بكشف الجوانب الإيجابيّة في الحياة».

متاجر الكُتب ستتغيَّر، لكننا لا نعرف كيف؟!

هناك ثلاثة عوامل رئيسيّة أثّرت على بائعي الكُتب خلال جَائِحة كورونا:

1. لم يتمكّن الناس من مغادرة منازلهم للذهاب إلى المكتبات.
2. الحَجْر الصحيّ أجبر المتاجر على الإغلاق لضرورة التباعُد الاجتماعيّ.
3. أدّى الارتفاع الكبير في البطالة إلى انخفاض عدد المُشتريات الاختياريّة، مثل الكُتب.

وقد استجاب باعة الكُتب بطرقٍ ذكيّة لجمع الأموال وجذب العملاء. أطلقت ما لا يقل عن عشرين مكتبة لبيع الكُتب حملاتٍ GoFundMe لجمع الأموال بهدف تغطية نفقات الإيجار، والمرافق، والرواتب. واستخدم باعة كُتب آخرون وسائل التواصل الاجتماعيّ لطلب الدعم بالتشجيع على الشراء عبر الإنترنت. وطوَّر الكثيرون أفكاراً جديدة لبيع الروايات في الوقت الذي نكافح فيه الفيروس المُستجَد. عقدت Midtown Scholar، المكتبة المُستقلّة بهاريسبورغ، بنسلفانيا، سلسلةً من محادثات المُؤلِّف الافتراضيّة بدلاً من المُحادثات الشخصيّة. واستضافت MahoganyBooks في واشنطن العاصمة أندية كُتب افتراضيّة على منصة Facebook Live. «نحن نبذل قصارى جهدنا لدعم باعة الكُتب خلال هذه الفترة، بما في ذلك تذكير القُرَّاء بإمكانية الوصول إلى الكُتب الإلكترونيّة، وسهولة التسليم إلى المنزل»، كما تؤكّد موغي. وتضيف «إن ما يخبئه المُستقبل لمحلات بيع الكُتب يعتمد إلى حدٍّ كبير على مدى سرعة عودة الحياة إلى (وضعها الطبيعي)».

وتقول هوانج: «بصراحة، نأمل أن تتمكَّن الكثير من المتاجر من العودة بعد أن أغلق جلّها». «إنه فظيع حقّاً. ونأمل أن تستمر الكثير من المكتبات في الحصول على تمويل أيضاً، بمجرَّد إعادة فتح كلّ شيء. أشعر أنه من السابق لأوانه معرفة ذلك، لكنني أرى الكثير من الناس يتجهون إلى الكُتب الإلكترونيّة، لأنهم لا يقلقون بشأن التسليم». وقد يصبح ذلك أيضاً إرثاً دائماً للوباء.

حالة عدم اليقين، والخوف، والأمل - كلّها أجزاءٌ من قصّةٍ مثيرة، ولكن بالنسبة للنشر الوبائيّ، النهاية لم تكتمل بعد.

■ **توني فيتزجيرالد □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:

The Writer, 2020 يونيو



Jon Crucian
(روسيا)

مهن «الباك أوفيس»

الشرف المُستعاد

لطاما تغنَّت النزعة الفرديّة الليبراليّة بوهم غياب المُجتمع. ولكن ماذا لو كان من بين الدروس المُستفادة من جَائِحة كورونا إعادة الاعتبار للمهن المُستهجنة (مهن الباك أوفيس back office)، ووضعها تحت دائرةِ الضوء؟ تلك هي فرضيّة عَالِم الاجتماع «دوني مايار Denis Maillard»، الذي يدعو إلى إعادة التفكير في الصراع الطبقيّ وفق أسسٍ جديدة.

في كتابه «رصيف ويغان - Le quai de Wigan» والصادر سنة 1937، يتحدَّث جورج أورويل عن عُمَّال المناجم العميقة في شمال إنجلترا، إذ يشبههم بتماثيل «كارتيد قذرة»، لأنّ حياة المجتمع بكامله تتوقَّف على نتيجة كدحهم تحت الأرض. إنّ عملهم القائم على استخراج الفحم هو في الواقع «عَالَم بعيد ومختلف، من الوارد جداً للمرءِ ألّا يراه ولو مرّةً واحدةً طيلة حياته، بل من المُحتمل أن معظم الناس يفضلون ألّا يسمعوا عنه شيئاً. مع أنه يشكِّل في حقيقة الأمر النظير الإلزاميّ لعَالَمنا الفوقيّ». وبالتالي، فإننا نعتمدُ عليه في «جميع الأنشطة التي نمارسها تقريباً، سواء أتعلَّق الأمر بتناول الآيس كريم، أو عبور المحيط الأطلسيّ، أو طهي الخبز، أو كتابة رواية».

وفي فرنسا، لم يعد هناك وجود لعُمَّال المناجم، ولكن ظهرت فئةٌ أخرى شغلت موقعهم في المُجتمع، وهي فئة المُشتغلين بمهن «الباك أوفيس»، أي صغار العُمَّال، وَقّادو الاقتصاد- من عُمَّال التوصيل إلى أُمناء الصندوق- الذين خاطروا بحياتهم، إلى جانب مُقدّمي الرعاية الصحيّة، للحفاظ على الخدمات الأساسيّة، وذلك منذ شهر مارس/آذار وإلى الآن. فالحَجْرُ قد سلَّط الضوءَ على دورهم الحيويّ داخل المُجتمع، كما سلّط الضوءَ أيضاً على البنية التحتيّة التي يقوم عليها النظامُ الاقتصاديّ والمُجتمع ككلّ.

إن عبارة «الباك أوفيس» (وتعني حرفيّاً: المكتب الخلفيّ) يمكن أن تخلق بعض الالتباس: ففي المقاولات، تستعمل عبارة «الفرونت أوفيس» (وتعني حرفيّاً: المكتب الأماميّ) لتسمية المُوظفين الذين هم على اتصال مباشر مع العملاء أو الزبائن أو المرضى. و«الباك أوفيس» يشير إلى أولئك الذين ينتجون البضائع، وينقلونها، ويقومون بتوصيلها. ولسوء الحظ، فإنّ هذا التمييز، الذي هو وصفيٌّ بحتٌّ، لا يعكس المكانة التي يشغلها كلّ فرد، بشكلٍ ذاتيّ، في عمليّة الإنتاج، فضلاً عن أنه لا يترجم التجربة الحيّة للعملِ الذي يستمده منها.

دعائم المجتمع غير المرئيّة

ومع ذلك، يمكننا أن نتحدَّث عن «المكتب الخلفيّ للمُجتمع»، لأن هذه المهن الأساسيّة تمثل البنية التحتيّة الضروريّة لنا من أجل الحصول على الطعام والرعاية الصحيّة والأمن والتعليم. والواقع أن مجتمع الخدمات، الذي بتنا نعيش فيه الآن، قد عمل بشكلٍ مضمر على إعادة توزيع أساسيّة للأدوار الاجتماعيّة، حيث رسم مع مرور الزمن معالم مجتمع منقسم بين أولئك الذين يقفون على الجانب غير المرئي من العمل، المُجبرين على خدمة الغير- الباك أوفيس- وأولئك الذين يتمتَّعون بالوقوف على الجانب المرئيّ من العمل والمُعترف بقيمته، حيث تتنامى قدراتهم وتزداد - الفرونت أوفيس. ويضم الباك أوفيس عدداً لا يُحصى من المهن المُسخَّرة لدعم وخدمة الأشخاص الذين يشغلون مناصب تحظى بأكبر قدرٍ من الاحترام ومن القيمة، إنْ على المستوى المالي أو الرمزي.

وتندرج هذه المهن ضمن فئاتٍ ثلاث: أولاً البنية التحتيّة اللوجستيّة، المُتكوِّنة في الغالب من الذكور (جامعو النفايات، عمال الشحن والتفريغ، سائقو الرافعات، وعمال النقل والسائقون على اختلاف أنواعهم، وأمناء التخزين وعُمَّال التوصيل... إلخ)؛ تأتي بعدها البنية التحتيّة التجاريّة، وتضم 70 % من الإناث (المُكلفات باستخلاص الأثمنة، البائعات، ولكن أيضاً حراس الأمن، وغاسلو الصحون، والنوادل، والمضيفات، ومُقدّمو الخدمات عن بُعد... إلخ). وأخيراً، البنية التحتيّة الصحيّة والمنزليّة المعروفة أيضاً باسم مهن الرعاية «Care» وتضم 75 % من الإناث، حسب مركز الدراسات Ifop، (عاملات الحضانة، والمُربيّات، والمُشتغلات بالبيوت ،وعُمَّال الصيانة، وفنيّو البستنة، والمُتعهِّدون برعاية كبار السنِّ، ومساعدو التمريض والمُمرضات، ولكن أيضاً المُعلِّمون). ولا يملك هؤلاء العُمَّال، الذين يعاني معظمهم من الفقر، حرّيّة اختيار مكان العمل أو توقيته أو ظروفه أو الشروط المُنظِّمة له. فتكون النتيجة مزيداً من التشدُّد والتكثيف في العمل مما يُعرِّضهم لمشقةٍ كبيرة.

بيد أن الفترةَ الاستثنائيّة التي نعيشها سلَّطت عليهم الضوءَ بشكلٍ غير متوقَّع، إذ إنهم حصلوا على اعترافٍ لم يكن أحد يُبديه لهم من قَبل. ينضاف إلى ذلك اكتشافٌ فلسفيّ: إذ إنّ مفهوم الباك أوفيس



بقدر ما هو اجتماعيّ فهو ظاهراتيّ، بل أنثروبولوجيّ أيضاً. إنّ الضوءَ الذي سلّطته الأزمة على هذه المهن يتيح لنا الغوصَ مباشرةً في قلب البناء الاجتماعيّ لفهم الكيفيّة التي يشتغل وفقها، سواء على المستوى الواقعيّ أو على المستوى الرمزيّ.

يمكن القول بأن وجود الباك أوفيس جاء ليمثّل تجسيداً اجتماعيّاً واقتصاديّاً للديموقراطيّة الليبراليّة كمشروعٍ فلسفيّ. وكما تنبّأ بذلك كلٌّ من «ألكسي دو توكفيل Alexis de Tocqueville» أو «بنجامين كونستان Benjamin Constant» في القرن التاسع عشر، فإنّ المجتمع تمَّ تنظيمه بحيث يمكن لأفراده أن يعيشوا ويضمنوا لأنفسهم فرص النماء الذاتيّ دون أن يهتموا لشأن المجتمع نفسه، ولا للكيفيّة التي تجعله قائماً، بل دون أن يهتموا لوجوده أصلاً. وهذا ما وصفه كونستان بـ«حرّيّة العصر الحديث». وبفضل الدولة والحقوق الفرديّة التي تضمنها، يمكننا أن نعيش «منفصلين - معاً». فمن وجهةِ نظرٍ فلسفيّة، يعتمد الجميع على حقوقهم الفرديّة لشق طريقهم وتحقيق نمائهم الذاتيّ دونما الاهتمام بالآخرين. أمّا من وجهة نظر ماديّة، فالجميع يعتمد على مهن الباك أوفيس لتحقيق هذا النماء الذاتيّ. ومع أن الباك أوفيس يمثل العنصر الماديّ الملموس الذي يتيح لنا العيش في المجتمع إلّا أنه يظلّ غير مرئي. ولا تنكشف هذه الحقيقة الاجتماعيّة إلّا خلال الأزمات. ومنذ 15 مارس/آذار، قفز الباك أوفيس إلى دائرة الضوء وأصبح مرئيّاً وأساسيّاً في نظر الكلّ. ورأينا الجميع يقف ليشكرهم ويصفق لهم ويعترف بدورهم. ولكن هل يعني ذلك أنهم سيأخذون حقوقهم؟ وهل يكون لهم وزنٌ في «عالم الما بعد»؟ هل تكون الحفلة قد انتهت فور بدايتها؟

هناك عِدّة أخطار تتهدَّد مهن الباك أوفيس: ومن عجيب المُفارقات أن تأتي في مقدّمة هذه الأخطار «المُكافأة» التي وُعِدَ بها مَنْ يعملون بالمستشفيات باعتبارهم كانوا على الخطوط الأماميّة في مواجهةِ الوباء. إذ يمكن لهذه المُكافأة أن تصم الآذان عن مطالب قطاعات الباك أوفيس الأخرى التي لا تقلّ أهمّيّة ولا مشروعيّة عن مهن الرعاية الصحيّة، خاصّة وأن من المُنتظر أن نشهد وضعاً يغلب عليه الكثير من التناقض: فمن ناحيةٍ، سيتم تسريح عددٍ هائل من العاملين في القطاعات التي لن تستطيع العودة بسهولة إلى سابق عهدها قبل الوباء؛ ومن ناحيةٍ أخرى، ستعرف ظروف العمل تشديداً بالنسبة لجميع مَنْ سيحافظون على وظائفهم في أقسام مُعيَّنة من ميدان الخدمات اللوجستيّة وميدان الرعاية. وفي ظلّ هذه الظروف، لا يتوقَّع حدوث زيادة في المُرتبات.

وعلاوةً على ذلك، فإنّ الفترةَ القادمة ستكون فرصةً مواتية لبروز ظاهرةٍ أخرى، وهي تعويض الإنسان بالآلة في هذه المهن. إذ سيهم ذلك بالخصوص جزءاً من موظفي الباك أوفيس العاملين في الخدمات اللوجستيّة أو المُكلّفين بالبيع. فعالم «اللا تلامس» الذي فرضه الحَجْرُ من المُنتظر أن يمتدَّ بسرعة ليُغيِّر شكل المهن الروتينيّة التي يمكن فيها للآلة أن تعوِّضَ الإنسان. ولما أصبح الحفاظ على الصحة يقتضي التباعُد فهذا يعني إعادة هيكلة كاملة لسوق العمل في اتجاه الحَدِّ من الاتصال البشريّ؛ وهناك صلة وطيدة بين التشغيل الآليّ ومكافحة الوباء. وهذا الأمر يهمُّ مثلاً موظفات استخلاص الأثمنة اللائي يتحدَّث الجميع حالياً عن جدارتهن، وعن شجاعتهن. ولكن الحظر الصحيّ الذي يجعلهن مفيدات اليوم قد يكون هو نفسه السبب في تسريع اختفائهن في المستقبل؛ وينطبق الأمر نفسه على أمناء المخازن والمُعِدِّين الذين أصبح متاحاً اليوم تسييرهم عن طريق التحكُّم الصوتيّ. يبدو أن الظروف كلّها تتضافر في اتجاه نشأة عالم يكون فيه الشرف المُستعاد لمهن الباك أوفيس قصير العمر. والمجهود السياسيّ الرامي إلى توحيد هذه المهن وحمايتها والدفاع عنها سيشكّل أكثر من أي وقتٍ مضى الرهان الأقوى خلال «مرحلة الما بعد».

■ **دوني مايار** □ **ترجمة: حياة لغليمي**

المصدر:

Philosophie Magazine, 2020 يونيو

تحدّيات ورهانات

التعليم عن بُعد

كيف يمكن أن يكونَ التعلُّم عن بُعد عنصراً مُهمَّاً ضمن مشروع التعلُّم مدى الحياة؟ وما هي أهم التحدّيات الاستراتيجيّة التي يفرضها؟ وأهم رهاناته الثقافيّة في ظلّ تحدّيات العصر الراهنة؟

يقول «بيل جيتس»: «إن طريق المعلومات السريع سوف يُحوِّلُ ركيزة العملية التعليميّة من المؤسَّسة إلى الفرد. كذلك سيتغيّرُ الهدف النهائي للتعلُّم من (الحصول على الشّهادة) إلى الاستمتاع بالتعلُّم على مدى سنوات العمر»[1]. من هنا، يظهر أن مسألة التكنولوجيا الحديثة ذات أهمّية قصوى، خاصّة في القرن الحادي والعشرين، وما تعرفه من ثورة الاتصال والمعلومات، بما فيه إشارة ملحة إلى مسألة التعليم عن بُعد الذي أصبح اليوم يعدُّ من أهمّ عناصر هذه الثورة، وذلك، في نقل المعارف واستخدامها وتطويعها وتوظيفها في بناء الرأسمال البشريّ، لتحقيق تنمية اقتصاديّة واجتماعيّة وعلميّة، وإتاحة بيئة جديدة في اتصال الأفراد ومختلف مصادر المعرفة في أيّ مكان تتواجدُ مثل هذه الشبكات.

من أشهر التعاريف لمفهوم التعلُّم مدى الحياة، الذي أصبح معيارياً انطلاقاً من أواخر التسعينيات، التعريف الذي صاغته اليونسكو في تقرير 1996، الموسوم بـ«التربية، فيها كنز دفين»، والمعروف أيضاً باسم تقرير دولور: «عشية القرن الحادي والعشرين، أصبحت المُهمّات الموكلة للتربية، والأشكال المختلفة التي بإمكانها اتخاذها، تشمل، من الطفولة إلى نهاية الحياة، كلّ المساعي التي تتيح لكلّ فرد الولوج إلى معرفة دينامية بالعالم وبالآخرين وبنفسه، بما يجمع في مرونة بين التعلُّمات الأربعة[2] الأساس (...) هذه الديمومة التربوية، المتصلة بامتداد الحياة والموسعة لتشمل أبعاد المجتمع، هي التي اختارت اللجنة الأوروبية أن تعرّفها، في هذا التقرير، باسم «التكوين مدة الحياة». فهي ترى فيها مفتاح الدخول إلى القرن الحادي والعشرين، وشرطاً لا مناص منه، فيما وراء التكيُّف الضروري مع متطلبات عالم الشغل، للتحكم المتواصل والمتزايد في وتائر وأزمنة الفرد البشريّ».

وقد ارتبط مفهوم التعلُّم مدى الحياة بعدّة مرجعيات غربيّة، على إثر انفجار الثورة المعلوماتية. مثل المرجعية الفرنسيّة التي تجسَّدت في قانون 1971 حول «التكوين المهني المستمر». والمرجعية السويديّة التي عمدت إلى فكرة التربية المستمرة، بصفتها فرصة ثانية في متناول الجميع. والمرجعية الألمانيّة التي زاوجت بين ثنائية التمدرس والتكوين داخل العمل. لكن تبقى المرجعية البريطانيّة من أهمّ هذه المرجعيات، من خلال «الكتاب الأبيض» (New Training Initiative) سنة 1980. وقانون (Employment and Training Act) سنة 1983، حيث تمَّ التخلص من نظام تعليميّ تقليديّ، وقيام نظام جديد هو نظام التأهيل المهني الوطني (NVQ) الذي جاء بفكرة أثرت بقوة على التعلُّم مدى الحياة في أوروبا وباقي البلدان المُتقدّمة، وهذه الفكرة مفادها وضع نظام وطنيّ موحَّد للشهادات في التكوين الأصلي والمستمر، ثم تركيز مرجعيات الكفاءات على معايير من الأداء في وضعية العمل.

تكمنُ قوة النموذج البريطانيّ، من خلال التأهيل المهني الوطني (NVQ)، في إدماجه لأوّل مرّة تكنولوجيا الإعلام والاتصال الحديثة في مسارات التعلُّم. التي تُتيحُ للعاملين والأفراد بشكل عام الحصول، وبانتظام، ووفق جدول أوروبيّ للمُصادقة، على اعتراف بالكفاءات المكتسبة على طول مسارهم المهني. وتقوم هذه الفكرة على المرونة في الشغل التي تعدُّ ضرورية في مجتمع سائر في طريق التعلُّم، كما أن المرجعيات الوطنيّة للكفاءة تضفي مرونة أيضاً منصفة على حركة وتثمين الرأسمال البشريّ في سوق الشغل.

من هنا، يتبدّى أن التعليم عن بُعد، يعدُّ حلْقةً مُهمَّة من حلقات مشروع مجتمعي هو التعلُّم مدى الحياة. وبذلك، يتطلّبُ دعم العملية التعليميّة العمل على توفير مناخ تعليميّ مناسب يستوعب الإمكانات الحديثة لأسلوب التعليم عن بُعد وتكنولوجيا الوسائط المُتعدّدة، والمعامل الافتراضيّة، والمكتبات الرّقميّة، حتى يتم مسايرة المُتغيّرات والتطوُّرات المستقبلية لمنظومة التعليم، في أفق مواكبة العصر وتحقيق التنمية الشاملة.

وعلى الرغم من التطوُّر الذي عرفه مجال التربية والتكوين، سواء على مستوى المناهج والبرامج التعليميّة أو على مستوى طرائق التعليم الجديدة، فإن التحوُّلات التي أصبح يعرفها العصر الراهن، خاصّة بعد الثورة المعلوماتية، أدت إلى أن يواجه النظام التعليميّ التقليديّ جملة من التحدّيات الكبرى، في أفق توفير فرص تعليميّة أوسع، ممّا دفع بالعديد من المؤسَّسات التعليميّة حول العالم أن تواجه هذا التحدّي



الذي أصبح يتمثَّل أساساً، وبشكلٍ جادّ، في إمكانية تطوير برامج التعليم عن بعد[3](Distance Learning).

رهانات ثقافيّة

تبعاً للتحدّيات الاستراتيجية المُلقاة على عاتق منظومة التربية والتكوين، فإنّ التّعليم عن بُعد لابُدّ أن يرتبط بجملة من الرهانات الثقافيّة، فهو امتداد للمدرسة التربويّة الوطنيّة التي تُسهم في تكوين الفرد والمُجتمع، في سياق العولمة المُتميّز بتسارع التغيُّرات والتحوُّلات. ولعلّ التطوُّر السريع للتكنولوجيا الحديثة ووسائل الإعلام والاتصال له التأثيرات المباشرة وغير المباشرة على المنظومة التعليميّة والتربويّة، ممّا قد يُسفرُ عن تداعيات على التدريس والتعليم والاندماج الاقتصاديّ والاجتماعيّ، بل على الثقافة المجتمعيّة والقيم والمواقف الفرديّة والجماعيّة.

ففي ظلِّ عالَم يتميّز بالتحوُّلات السريعة التي ارتبطت بشكلٍ أو بآخر بتكنولوجيا المعلومات ووسائل الإعلام والاتصال، في مقابلِ السرعة البطيئة التي تتطوَّر بها الثقافة المجتمعيّة. في ظلِّ هذا التناقض الظاهر، تأتي المؤسَّسة التعليميّة والتربويّة لتحقيق نوع من التوازن، حيثُ من الصعب تصوُّر نظام تعليميّ تربويّ دون قاعدةٍ ثقافيّة، مع العلم أن التكنولوجيا الجديدةَ لا تتوقّفُ عن التطوُّر، بل أكثر من هذا، لا تتوقَّفُ عنْ إنتاج وسائلها التعبيرية وأشكالها الثقافيّة الخاصّة بها، ممّا ينبغي إعادة النّظر فيها باستمرار، وتقويمها، في أفق تحديد أنماط التعامل الحكيم والعقلاني معها، من لدن المدرسة وشركائها الحقيقيين. لذلك، إنّ الجهات التي ستتفوق (مستقبلاً) على غيرها، (أي) في حقبة ما بعد عصر المعلومات، هي تلك الدول التي توخّت جانب الحكمة باستثمارها في تطوير رأسمالها الفكري»[4].

ويعدُّ الرّهان الثقافيّ من أهم الرهانات التي ينبغي الوعي بها والحرص عليها. ويتمثَّلُ في عملية تدبير (صدام الثقافات)؛ في ظلِّ التعارُض الحاصل بين ثقافة متمسكة بتاريخها وقيمها وأسسها المجتمعيّة والقوميّة، وثقافة منفتحة على بحر لا ساحل له، من المعارف والقيم الجديدة، والمتوفّرة للجميع.

وإذا كان هدف التعليم عن بُعد، باعتباره امتداداً للمدرسة، هو تحقيق الانفتاح، وبناء الثقة في الذات، والحرّيّة على الاختيار، والتكوين المستمر، بل مدى الحياة. فإنّ الثقافة في معناها العام؛ تخرُجُ إلى ما وراء المدرسة، لتشمل الشارع والأسرة، وباقي الفضاءات الأخرى المُخصّصة للفعل الثقافيّ مثل وسائل الإعلام والشبكات الاجتماعيّة، هذا بالإضافة إلى تعدُّد مُكوّنات منظومة التربية والتكوين؛ سواء أكانت مؤسّسات عموميّة أو خاصّة أو تقنيّة أو عصريّة أو عتيقة وغيرها. وهذا من طبيعة الحال، يعكس تنوُّعاً وثراءً على مستوى المضامين التربويّة والبيداغوجيّة لدى كلّ فردٍ دون غيره، وهذا التنوُّع يفضي إلى تكوينات ومسارات مختلفة، ومن هنا فالمدرسة لابد أن تقوم على إكساب الفرد بنية من القيم والمعارف التي تساعدُه على تحقيق النجاح الذاتي، مع القدرة على الاندماج في النسيج الاقتصاديّ والتماسك الاجتماعيّ.

يقولُ بيل جيتس أيضاً: «على أنه أياً كانت المشكلات التي يمكنُ أن يسببها هذا الوصول المباشر للطلاب لمعلوماتٍ غير محدودة، فإن الفوائد التي سيجلبها ستقدِّمُ ما يفوق التعويض عنها. لقد استمتعتُ شخصيّاً بالدراسة في المدرسة، لكنني مارستُ اهتماماتي الأعمق خارج الفصل الدراسيّ. وكلّ ما أستطيعه الآن هو أن أتخيّل كيف كان يمكنُ للوصول المباشر إلى هذا الكم الهائل من المعلومات أن يغيِّر تجربتي المدرسيّة الخاصّة. إن طريق المعلومات السّريع سوف يُحوِّلُ ركيزة العملية التعليميّة من المؤسَّسة إلى الفرد. كذلك، سيتغيّرُ الهدف النّهائي للتعليم من- الحصول على الشهادة- إلى الاستمتاع بالتعلُّم على مدى سنوات العمر»[5]. ■ **رشيد طلبي**

الهوامش:

1 - بيل جيتس؛ المعلوماتيّة بعد الإنترنت، طرق المستقبل. ترجمة: عبد السلام رضوان. عالم المعرفة. عدد231. مارس 1998. ص281.

2 - ويقصد هنا بالتعلمات الأربعة وفق ما جاء في التقرير: (تعلم العيش المشترك - تعلم المعرفة - تعلم الفعل - تعلم العيش).

3 - أنظر يوسف يعقوب مدن؛ التعليم المبرمج. الإطار النظريّ. مجلة التربية. عدد 8. 2002. ص64.

4 - جيف سبرينج؛ التعليم والعالم العربيّ: تحدّيات الألفية الثالثة. مركز الإمارات العربيّة للدراسات والبحوث الاستراتيجية. 2000. ص221(بتصرف).

5 - بيل جيتس؛ سابق.

إدغار موران:

ما يجب أن يتوفَّر لنا

يُلقي إدغار موران من علياء مئة سنة من الخبرة تقريباً، نظرةً واضحةً على عصرنا. التقيناه قبل الأزمةِ الصحيّة والعزل المنزليّ بفترةٍ وجيزة؛ وأطلعنا على رؤيته للعَالَم القادم وللأزمة البيئيّة. هذه العبارات هي الأكثر صلةً بالوضع الحالي.

في العشرين من عمرك، كنت قياديّاً في المُقاومة. والآن في الـ98، ما هي معاركك؟

- المعركة كلمةٌ ضخمة، أنا أفضِّل مفهوم المُقاومة. أعتبر أن هناك همجيّتين قويّتين للغاية. الأولى، نعرفها منذ بداية التاريخ البشريّ: إنه الاحتقار، والهيمنة، والتعذيب، إلخ. هذه الهمجيّة، تعود بهذا القدر أو ذاك في كافة البلدان. ليس فقط عند الإرهابيّين وغيرهم من المُتحمِّسين، ولكن أيضاً في بلدنا، وفي انغلاق الفكر تجاه الأشخاص من أصلٍ أجنبيّ، وتجاه المُهاجرين... أصبحت هذه الهمجيّة نفسيّة، بينما هي في أماكن أخرى عنيفة، وقد تصبح عندنا أيضاً عنيفة. أمّا الهمجيّة الثانية، فهي قادمة من قلب حضارتنا: إنها إطلاق العَنان للربح المُنظَّم إلى حدٍّ ما، والذي يظهر من خلال القدرة الكليّة للحساب لفهم المشاكل البشريّة. ماذا تعرف حكوماتنا عنَّا؟ الناتج الوطنيّ الخام، معدَّل النمو، العُمر المُتوقَّع، استطلاعات الرأي. إنه عهد الكَمّ! وهذا يتوافق تماماً مع عهد الربح والمصلحة الشخصيّة. باسم التنافسيّة، يثقل كاهل أولئك الذين يشتغلون في المكاتب والشركات بحملٍ ثقيل، وهو عبءٌ زائدٌ يؤدِّي إلى الإرهاق والانتحار. هذه هي الهمجيّة الثانية! نحن نعاني من المكننة، ومن تصنيع الحياة اليوميّة، اللذين نقاومهما بالطبع، في الحياةِ الأسريّة، وفي الحياةِ الحميمة، وعندما نذهب إلى السينما، وما إلى ذلك، ولكن من الواضح أننا نتعرَّض أيضاً لهذه الهمجيّة بكيفيّة حميمة.

هل هذه «الهمجيّة الأخرى» هي سبب الأزمة البيئيّة؟

- من الواضح أن هذه الهمجيّة لا تنفصل عن الأزمة البيئيّة، لأنها وُلِدَتْ من إطلاق ثلاثة محرّكات: العلم، والتكنولوجيا، والاقتصاد. هذه المُحرِّكات الثلاثة مقترنة في ما بينها، ولا واحد منها خاضع للتحكُّم. إذ يمكن مثلاً استخدام العِلم للتلاعب، وصُنع الأسلحة النوويّة، وما إلى ذلك.

كيف نشأ ضميرك البيئيّ؟

- في السبعينيّات، كُنت في كاليفورنيا في معهد سالك (Salk) للأبحاث البيولوجيّة، ودعاني أصدقائي المُختصون في علم الأحياء في بيركلي لحضور ندوةٍ حول التلوُّث في المدن، ونصحوني بقراءة «تقرير المراعي» الصادر سنة 1971. لقد دُهشت لأننا لم نفكِّر في ذلك من قَبل. هكذا استيقظ ضميري البيئيّ...

ما هو توصيفك لهذه الأزمة؟

- هذه الأزمة هي تدهور كلّ أشكال الحياة، ليس فقط شكل التنوُّع البيولوجيّ، وليس فقط شكل اجتثاث الغابات، وتلوُّث البحار، والمحيطات والأنهار... هي حقولنا الصالحة للزراعة التي تُسلَّم للزراعة الصناعيّة، والتي ساء ويسوء حالها تماماً. وهي حيوانات التربيّة الصناعيّة التي تعطينا طعاماً فاقداً للمذاق تماماً، بل ويشكّل خطورةً على صحتنا. إنّ المشكلة هائلة، وهي تتعلَّق بجميع مناحي الحياة. في مواجهة هذا الانفجار غير المُنضبط، عندما توقع دولة مثل الولايات المتحدة الأميركيّة اتفاقيات باريس- المُتواضعة للغاية- يأتي الرئيس ترامب ليتبرَّأ منها على الفور. لماذا؟ لأنّ الشركات يجب أن تستمر، وتلوِّث، إلخ. لا ترى هذه الماكينة سوى ما هو فوريّ، سوى الربح الفوريّ. العَالَم أعمى، لا يهتم الناس إلّا بمصالحهم قصيرة المدى، وهذا يؤدِّي إلى سلسلة من الكوارث.

كيف تفسّر أن الحكومات لم تفعل أي شيء، خلال أربعين أو خمسين عاماً، لحلّ الأزمة البيئيّة التي تلوح في الأفق؟

- أفسّره بكون الحضارة الغربيّة- التي كانت سائدةً حتى الآن- قائمةً، في رأيي، على «الإسلاميّة - اليهوديّة - المسيحيّة». هذه الديانات الثلاث تقوم على الكِتاب المُقدَّس كأساس. فماذا يقول الكِتابُ المُقدَّس؟ أوّلاً، خلق اللهُ الإنسانَ على صورته. الإنسان مُكوَّن إذن من ماهية إلهيّة، وليست له أي علاقة بعَالَم الحيوان. ثانياً، يعلن بولس، مؤسس المسيحيّة، قيامنا نحن البشر، ولكن دون التصريح بقيام للحيوانات: قطيعة ثانية بيننا وبين العَالَم الحيّ. في المسيحيّة، وحده فرانسوا داسيز (François d'Assises) الشجاع، مَنْ يُفكِّر قليلاً في الحيوانات، وفي الطبيعة، وأيضاً... فرانسوا، البابا الحالي، بالطبع! العنصر الثالث، قال ديكارت سنة 1637، بشكلٍ واضح للغاية، في كتابه «خطاب المنهج»: يمكن للعلم أن «يجعلنا أسياداً ومالكي الطبيعة»، معبراً عن فكرة أن مُهمَّة الإنسان هي السيطرة على العَالَم والطبيعة. وأخيراً، لم نفهم إلّا في القرن العشرين، أنّ الكونَ لم يكن مقتصراً فقط على النظام الشمسيّ، بل هو عددٌ لا يُحصى من النجوم والمجرَّات، لا يشكِّل نظامنا بينها سوى شيء بائس. لكننا عشنا في فكرة غزو الطبيعة، وتستمر هذه الفكرة في الترانسهومانزم (تخطي البشريّة)، التي تدفعنا دفعاً نحو مفهوم الخلود، إلخ. لقد أبطأ هذا الدين الثقافيّ إلى حدٍّ كبير الوعي البيئيّ. ومع ذلك، فمن الواضح أننا كائنات حيّة، وأننا مكوَّنون من خلايا، وأننا فقاريّات، وثدييات، وقرود، مع

شيء مزيد هو نمو الدماغ. وبالتالي فنحن كائنات حيّة وثقافيّة في الآن ذاته. لكن هذا لا يلج عقولنا. قد نعرف جيّداً، بفضل داروين، وبفضل كلّ اكتشافات علماء ما قبل التاريخ، أن الإنسان هو نتاج تطوُّر، لكننا ما زلنا نُفكِّر، ونُقسِّم مُقاربة الإنسان إلى قسمين، بين العلوم الإنسانيّة والعلوم البيولوجيّة.. الدماغ في العلوم البيولوجيّة، والعقل في العلوم الإنسانيّة. نحن منشطرون إلى نصفين. باختصار، تخبرنا الثقافة: «آه، نعم! المناظر الطبيعيّة جميلة، إلخ». لكن أن نقول إننا أيضاً طبيعة، وإننا نعتمد على ما يعتمد علينا، لا! هذا ما يجعل الأمر صعباً.

بعيداً عن «تفكيرك المُركَّب»، هل يمكننا القول، من خلال اللجوء إلى الكاريكاتير، إنّ أجيال «الثلاثين المجيدة» (Trente Glorieuses) هي التي نهبت الموارد الطبيعيّة أكثر من غيرها؟ وهل يجب على الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم بين 60 و 70 اليوم أن يعترفوا بذنبهم، وأن يعطوا التدخل الأولويّة، أم أنه من الصعب عليهم قطع الغصن الذي يجلسون عليه؟

- نحن جميعاً مشبعون بالسنوات الثلاثين المجيدة، وسعيها للنمو! وإلى حدود اليوم، ما زلنا نقول «النمو، النمو!». يعلم الجميع أن النمو في عالم محدود غير ممكن. لكننا نواصل، بدلاً من القول إنه يجب علينا تقليل عددٍ من الأنشطة الاقتصاديّة، وتنمية تلك التي تُجسِّد قيم التضامن والحيويّة أكثر. كل شيء مُهدَّد بخطر التفاقُم. ولكن يمكن أن تكون هناك مفاجآت. غالباً ما أستشهدُ بهولدرلين (Hölderlin) الذي يقول في قصيدته «حيث يزيد الخطر، ينمو أيضاً ما ينقذ». بالطبع، سيكون هناك عددٌ لا يُحصى من الكوارث، ولكن، كما هو الحال في «ماد ماكس» (Mad Max)، لن يتمَّ تدمير كلّ شيء - قد تكون هناك انحطاطات مروِّعة، كما حدث بالفعل في التاريخ. نحن نتجه نحو الكوارث من ناحيةٍ، ونحو نخبةٍ صغيرة من الأشخاص الأقوياء والأثرياء الذين سيعيشون في دوائر مُغلَقة ومتخطين للبشريّة، مع شقق ذكيّة، ومدن ذكيّة، وسيارات ذكيّة... وهراء خاصّ بهم!

في مذكراتك، تتذكَّر كيف كنت تتأرجح في الثلاثينيّات بين الثورة والإصلاح. اليوم، أمام هذه الأزمة البيئيّة، هل ما زلت تتأرجح؟ أم أن الثورة تبدو ضرورية في نظرك؟ إذ إننا نرى بوضوح أننا لا نتقدَّم مع الإصلاحات.

- إن الثورة، كما كنا نفهمها في الماضي، غير ممكنة بالمعنى الذي يفيد، في المقام الأول، ممارسة إكراهٍ على الأغنياء يجبرهم على شكلٍ من أشكال التقاسم، لأن ذلك أمرٌ صعبٌ للغاية بسبب التهرُّب الضريبيّ. كما أن الضرائب، بصيغتها الحالية، لا يمكنها أن تقلل من عدم المساواة. من ناحيةٍ أخرى، مع تفكُّك الأحزاب السياسيّة، واليسار على وجه الخصوص، لا توجد قوى قادرة على اقتراح رؤية سياسيّة ثوريّة. حالياً، انطلاقاً من وعي المُواطنين فقط، الذين هم- في الوقت نفسه- مُستهلِكون، يمكننا أن نقمع هذه القدرة المُطلقة للمال، التي تسيطر على جميع الوزارات. على سبيل المثال، إذا استهلك جميع المُواطنين الأطعمة التي تأتي من البستنة المحليّة والزراعة العضويّة النظيفة، فسوف يكون هناك بالضرورة انخفاضٌ في الزراعة والتعليب الصناعيّين. سيعود الناس إلى تتبيل وتخمير مواد طعامهم. وبالمثل، إذا اخترنا بوعي عدم استخدام الأشياء التي يمكن التخلص منها، والأشياء ذات التقادُم المُخطط له، فإننا نؤخِّر هنا أيضاً هذا الجنون الذي يجعلنا نغيِّر سيارتنا كلّ عامين، ونرمي شفرات حلاقتنا، ونرمي كلَّ شيء. إنه تبذير هائل. انطلاقاً من هذا، سنقلّل من قوة الإشهار الذي يريد أن يبيع لنا النشوة مع السيارات أو العطور. إذا كان هذا الوعي، وإذا توحَّدت كلُّ حركات التضامن التي تتخمَّر، وإذا وُلِدَ شكلٌ سياسيٌّ جديدٌ يسير في اتجاه «الطريق» (La Voie) (كِتاب ألَّفه إدغار موران)، يمكننا أن نأمل في التغيير. لن نقول: هذا



هو نموذج المجتمع المثاليّ. سوف نقول: هذا ما يجب أن نتجه نحوه من أجل تحوُّل تدريجيّ، والذي سيؤدِّي إلى انبثاق شيءٍ آخر. إنّ تحوُّل اليرقة إلى فراشة، كما تعلمون، لا يتمُّ على هذا النحو، فهو يستغرق وقتاً، ويحصل عبر قدر من المُعاناة. لكن الشروط، والإعدادات لم يتم استيفاؤها بعد. أنا أقدِّم الإعدادات.

كان «التحوُّل التدريجيّ» هو عقيدتنا عند إنشاء مجلّة كايزن، لكن هذا يضع المسؤوليّة على الأفراد. بيد أن هناك أيضاً رجل السياسة الذي يجب أن يتحمَّل مسؤوليّاته، وقوة اللوبيّات التي تبطئ الوعي بالقضايا المُلحة...

- أجل، يجب أن ننشئ منظَّمةً سياسيّة جديدة، ويجب أن نعيد العمل الذي قام به كارل ماركس في زمنه، والذي كان رؤيةً للعَالَم، ورؤيةً للإنسان، ورؤيةً للتاريخ. إذا لم تتوفَّر لك رؤية للإنسان والتاريخ والعالم والمعرفة، فماذا يمكنك أن تفعل؟ ينبغي إعادة هذا العمل. كان ماركس بالفعل، وقد أعطى الكثير من الأشياء. بدوري، هذا ما أحاول القيام به بمنهجي وبرؤيتي. أمّا بالنسبة للوبيّات، فهي بالطبع قويّة، لقد رأينا ذلك مع مادة «غليفوزات» (glyphosate)، أو المُنتجات الصيدلانيّة، ولكن إذا مُورِسَتْ سُلطة المُواطنين، فسوف تتراجع اللوبيّات أيضاً.

■ **حوار: باسكال غريبوفال وإنجريد بيلول □ ترجمة: عبدالرحيم نورالدين**

المصدر:
مجلّة كايزن Kaizen- عدد 50 ، مايو ويونيو 2020.

بيونغ تشول هان..

مآل الطقوس الجماعيّة

يُعَدُّ الفيلسوفُ الألمانيّ، ذو الأصل الكوريّ الجنوبيّ، «بيونغ تشول هان» (مواليد 1959- بسيئول)، الأستاذ بجامعة الفنون ببرلين، من أشهر المُفكّرين والفلاسفة العالميّين في السنوات العشر الأخيرة، بفضل دراساته ومقالاته المُثيرة التي تحظى بتداول كبير بين قرّاء اليوم، ومنها: (مجتمع التعب)، و(احتضار الإيروس)، و(مجتمع الشفافيّة) و(ماهية السلطة). و(طوبولوجيا العنف)، وغيرها. وهي أعمال يستعرض فيها «بيونغ شول هان» رؤيته النقديّة الاجتماعيّة للنظام الرأسماليّ المُعاصِر، ولتداعيات الليبراليّة الجديدة في مظاهرها وتجليّاتها المُختلفة.

في كتابكم الأخير، تُعرِّفون «الطقوس» بأنها ممارسات رمزيّة تساهم في تشكيل جماعة، دون أن يكون هناك بالضرورة اتصالٌ بين أفرادها. بالمقابل، ترون بأنّ المُجتمعات المُعاصِرة، وعلى الرغم من شِدّة الاتصال فيما بين أفرادها، فهي لا تؤلِّف جماعة. كيف تتصوَّرون مجتمعاً بلا تواصل؟ الأمثلة التي تقدّمونها تنتمي إلى الماضي، أو تُحيلنا على جماعات قرويّة صغيرة، وتصرّون على أن الليبراليّة الجديدة هي سبب هذا التدمير لكتلة الجماعة. فهل يعني هذا أنّ الليبراليّة، في مراحلها السابِقة، كانت أكثر انفتاحاً على الطقوس؟ أهناك تعارُض بين الحداثة وبين الجماعة، أم أنّ عدم التوافق لا يحصل سوى بين الرأسماليّة وبين الجماعة؟

- اختفاء الطقوس في الوقت الحاضر، علامة على زوال الجماعة؛ فثورةُ الاتّصال الناجمة عن الطفرة الرقميّة الحاليّة، وإنْ جعلتنا أكثر «اتصالاً» فيما بيننا، إلّا أنها لم تجعلنا أكثر ارتباطاً ولا أكثر اقتراباً بعضنا من بعض. لقد قضت وسائل التواصل الاجتماعيّ الحديثة، على البُعد الاجتماعيّ في عمليات الاتصال بين الأفراد، لأنها جعلت من «الإيغو» مركزاً ومداراً لاهتماماتها. فعلى الرغم من ثورة الاتصال الرقميّ الحاليّة، يزداد الشعور لدينا بالوحدة وبالعُزلة. اليوم، أصبحنا مدعوّين في كلِّ مرّة إلى الإفصاح عن آرائنا وحاجاتنا ورغباتنا واختياراتنا، بل حتى إلى سرد فصول حياتنا الشخصيّة. كلُّ واحدٍ منّا يُعيد تقديم وتمثيل ذاته. كلّنا يمارس عشق وعبادة أناه. لذلك قلتُ في كتابي، إنه إذا كانت الطقوسُ تُسهم في إنتاج الجماعة، ولو بدون اتصال فيما بين أفرادها، فإننا اليوم، نعيش في مجتمع يسوده الاتصال دون أن يؤلِّف أفرادُه لُحمةً جماعيّة منصهرة. لم نعد اليوم نولي اهتماماً كبيراً بالأنشطة والمُمارسات الجماعيّة. أصبحنا نفضِّل اللحظات الفرديّة. يجب أن نتحرَّر من الوهم الذي يدفعنا نحوه مجتمع الاستهلاك، الذي يزعم أن السعادة تكمن في التلبية المُستمرة لرغباتنا ونزواتنا الشخصيّة. إنّ المُمارسات الجماعيّة لا علاقة لها بالرغبات الفرديّة؛ ففي لعبة جماعيّة مثلاً، لا يجد المُشارِك نفسه مشدوداً إليها بدافع رغبة ذاتيّة، وإنما بحافز الشغف بقواعد اللعبة. ولا يعني هذا أني أدعو للعودة إلى الماضي، وإنما أطالب بابتكار أشكالٍ جديدة من الأنشطة والمُمارسات التي تتجاوز «الإيغو»، وتتعدَّى مطمح الرغبة والاستهلاك. وتؤدّي في نهاية الأمر إلى خلق الجماعة. وبهذا المعنى، فإنّ كتابي يمضي في اتجاه مجتمع المُستقبل. لقد أغفلنا حقيقةً مُهمَّة، وهي أن الجماعة مصدر للسعادة. لقد صرنا اليوم نحدِّد معنى الحرّيّة من منظورٍ فرديّ، مع العلم أنّ الأصل المُعجميّ لكلمة (Freiheit) في اللغة الألمانيّة، يعني (أن نكون مع الأصدقاء)، فثمَّة علاقةٌ دلاليّةٌ بين الحرّيّة وبين الصداقة. وما الحرّيّة في نهاية المطاف سوى مظهر من مظاهر العلاقات الجماعيّة المُتكامِلة. من هنا يمكننا تحديد الحرّيّة من منظورٍ جماعيّ كذلك.

وصفكم لعَالَم اليوم وقد ازداد ابتعاداً عن الطقوس، يتعارض مع الموقف الذي يرى أنّ الرأسماليّة جعلت المُجتمعات المُعاصِرة أكثر احتفاءً بالشعائريّة وبالطقوس. من هذا المنظور الذي تنتقدونه، فإن سلوك الاستهلاك يحمل في طيّاته أبعاداً طقوسيّة قويّة، بل نقول تعبُّديّة في أقصى تقدير؛ فالأسواقُ التجاريّة الكبرى، والملاعب الرياضيّة الضخمة، هي بمثابة معابد بالنسبة لإنسان اليوم. لماذا لا تجيزون تفسير المُمارسات الرأسماليّة كشكلٍ من أشكال المُمارسة الطقوسيّة؟

الأشياء بطريقةٍ مختلفة. نستهلكها إلى حدّ الاستنزاف والتدمير، بينما في الطقوس الجماعيّة، نباشرها بكامل الرفق كما لو أنها صديقة لنا. تتميَّز الطقوس عموماً بخاصيّة التكرار، لكنه تكرار حيويّ نشط، ولا علاقة له بالتكرار الأوتوماتيكيّ أو البيروقراطيّ الرتيب. نحن اليوم في ركضٍ دائم خلف حوافز ومشاعر وتجارب جديدة. ومعها، نغفل تماماً عن متعة فنّ التكرار. إنّ كلّ جديد سرعان ما يؤول إلى الابتذال ليتحوَّل إلى مللٍ وضجر، إنها بضاعة كُلَّما استهلكناها، إلّا وزادت من تأجيج رغبتنا في استهلاكٍ جديد. ومن أجل الهروب من الرتابة والفراغ، نجد أنفسنا في بحثٍ مستمرّ عن حوافز، ومشاعر، وتجارب جديدة، إنّ الإحساس بالفراغ هو ما يُحرِّك الاتصال والاستهلاك. وما الحياة «المُكثفة» التي يدّعيها النظام الليبراليّ، سوى «تكثيف» للاستهلاك، لا أقلّ ولا أكثر. هناك أنماطٌ من الرتابة والتكرار هي ما تُحقِّق هذه «الكثافة» المنشودة؛ فأنا مثلاً أعشق «سيباستيان باخ»، وقمت بعزف مقطوعته الرائعة (تنويعات غولدبيرغ) آلاف المرَّات، وفي كلّ مرّة، كنت أخوض تجربة سعادة مختلفة، لا أحتاج معها إلى شيءٍ جديد. فأنا أعشق الإعادات، وأعشق معها طقوس الرتابة.

هناك فكرة لافتة في كتابكم تذهبون فيها إلى أنّ الطقوس، تؤدِّي إلى تمثّل القيم الجماعيّة جسديّاً. وهي فكرة تبدو لي قريبة مما قاله «باسكال» ذات يوم: (إذا لم تكن مؤمناً، فاركع على ركبتيك، وتصرَّف كما لو أنك سوف تؤمن، ثمّ يأتيك الإيمان من تلقاء ذاته). بالمقابل، ترون بأنّنا نعيش اليوم داخل مجتمعات تحكمها الرغبات، ويطبعها ميل نرجسيّ عميق نحو التفرُّد.

- الطقوسُ ترسِّخ الجماعة في الجسد، وتجعلنا أكثر إحساساً بها. فخلال أزمة الكورونا الحاليّة تحديداً، حيث صار كلّ شيء يجري عبر الوسائل الرقميّة، افتقدنا كثيراً إلى القرب الجسديّ. صحيح أنّنا جميعاً مرتبطون رقميّاً، لكن ينقصنا ذلك الارتباط الفيزيقيّ الذي يُجسّد الجماعة ماديّاً. فالجسدُ المُفرد الذي نقوم بتمرينه معزولاً داخل صالات الرياضة، يظلُّ مفتقداً لهذا البُعد الجماعيّ (...)، أمّا الطقوسُ الجماعيّة، فتحوِّل الجسد إلى مسرح لعرض أسرار ونبوءات وأحلام الجماعة. لقد ولَّدت الليبراليّة الجديدة نمطاً من ثقافة التفرُّد يجعل من «الإيغو» مركزاً لكلِّ شيء. وهذه الثقافة قد ساهمت في إضعاف التوجُّه نحو بقية أشكال التفاعُل الجمعيّ والاحتفاء الطقوسيّ.

ألا ترون بأن دعوتكم للعودة إلى الطقوس وإلى الجماعة، تلتقي مع توجُّهات أنصار اليمين الراديكاليّ؟ ما الفرق بين تصوُّركم حول «الجماعة»، وبين الفكر الطائفيّ الذي يتبنّاه اليمين الصاعد المُتطرِّف؟

- لا تتحدَّد الجماعة دائماً بمعيار رفضها للآخر؛ فهي قد تكون أكثر انفتاحاً وقبولاً للأغيار. الجماعات التي يرتبط بها اليمينيّون تفتقد إلى المضمون، لذلك فهي تبحث لنفسها عن معنى عبر إقصائها للآخر المُختلف عنها. إنها جماعات يسكنها الخوف وتغذِّيها الكراهية.

في المُقدِّمة، تعلنون بصراحة أنّ هذا العمل ليس كتاباً نوسطالجيّاً، لكنكم تلجأون باستمرار إلى عقد مُقارَنات ترجِّح كفّة الماضي على الحاضر. ففي الفصل المُخصَّص للحرب مثلاً، تدافعون باستماتة عن القيم الحربيّة القديمة مقابل نظيراتها في الحروب الآليّة المُعاصِرة.. ألا تقدِّمون بذلك تصوُّراً مثاليّاً للحروب القديمة؟ فعلى امتداد التاريخ البشريّ، لا نعدم سلاسل طويلة من المذابح الإنسانيّة الفظيعة. إنّ التقتيل غير المُقنَّن ولا المُبرَّر، في نهاية المطاف، ليس اختراعاً رأسماليّاً.

- لا بدّ من الإشارة أولاً إلى أن الثقافة الإنسانيّة في طريقها إلى إلغاء



بيونغ تشول هان ▲

- لا أدعم الأطروحة التي ترى الرأسماليّة ديناً أو عقيدة. فمحلاتُ التسوُّق التجاريّ تختلف كلَّ الاختلاف عن دور العِبادة: في الأسواق التجاريّة، كما في الرأسماليّة عموماً، تهيمن أنواع خاصة من الرغبات، تحوم كلها حول «الإيغو»؛ والرغبة الذاتيّة صوت الروح، كما يقول الفيلسوف الفرنسيّ «نيكولاس مالبرونش»، بينما داخل المعابد، يسود نوع مختلف تماماً من الرغبات، إذ تتجه العناية إلى أشياء لا تُدرَك بالأنا. الطقوسُ تُبعدنا عن أنواتنا، بينما يقوِّي الاستهلاك هوسنا بها (...) نحن اليوم، نتعامل مع

الطقوس والشعائر الجماعيّة؛ فتحوُّل الإنتاج والمردوديّة إلى قيم مُطلَقة، قد ساهم في تدمير القيم الجماعيّة. ففي قيم الفروسيّة الأوروبيّة خلال القرون الوسطى مثلاً، لم يكن الهدفُ الأساسيّ من المُواجهة الحربيّة هو قتل الخصم، وإنما كانت هناك أشياء أكثر أهمّيّة كالشرف والكرامة، بينما في حروب «الدرونات» المُعاصِرة، أصبحت تصفية الخصم، باعتباره مجرماً، هي الهدف الأول والأخير للاقتتال. وبعد إنجاز مُهمَّة القتل بنجاح، يُمنح ربابنة «الدرونات» بطاقة تنقيط تثبت عدد القتلى الذين أسقطوهم. وهذا يعني أنّه حتى في حالة القتل، فإنّ المردوديّة هي الأهمّ. وهذا - في نظري- أمرٌ قذرٌ ومشينٌ. لا أريد بهذا الكلام القول إن الحروب القديمة كانت أفضل من الحاليّة. ما أريد التنبيه إليه هو أنّ كلَّ شيءٍ أضحى اليوم خاضعاً لمعيار المردوديّة والإنتاج، ليس فقط في الحروب، بل حتى في ممارسة الحياة ككل.

تقيمون في كتابِكم ربطاً وثيقاً بين ازدهار البايانات الضخمة (البيغ داتا)، وبين التطوُّر الحاصل في تصوُّرنا للمعرفة، التي صرنا نفهمها على أنها شيءٌ يحصل بطريقةٍ ميكانيكيّة، لتنتهوا إلى خلاصة مفادها أنّ التحوُّل «البياناتيّ» الحاليّ، يناظر التحوُّل «الأنثروبولوجيّ» الذي شهدته أوروبا في عصر الأنوار. فهل يعني هذا أنّ «البياناتيّة» هي نهاية مسار حتميّ تمتدّ جذوره إلى عصر الحداثة؟

- «البياناتيّة» أسلوب داعر في المعرفة، لأنه ببساطة يُلغي الفكر. لا يوجد فكر يقوم على البيانات. العمليّات الحسابيّة والرياضيّة وحدها تقوم على البيانات. المعرفة ذات طبيعة شبقيّة، لذلك كان الفيلسوف الألمانيّ «هايدغر» يشبّهها بالإله «إيروس»، الذي تداعب أطرافَه رفرفةُ جناحيه كلّما تقدَّم خطوةً جديدة في تفكير يغريه بالمُغامَرة نحو عَالَمٍ مجهول. الشفافية هي أيضاً ادّعاء خادع؛ فكما يقول «بيتر هاندكه» في بعض تدويناته: (مَنْ قال إنّ العَالَمَ أصبح مكشوفاً؟)؛ فالعَالَم أكثر غموضاً ممّا نتصوَّر.

لا شكّ أنّ لوباء «كوفيد- 19» انعكاسات كبيرة، ليس على المجال الصحيّ والاقتصاديّ فحسب، وإنما على وجودنا الجماعيّ المُشترك كذلك. فخلال بضعة أيام فقط، يطفو على السطح من جديد مفهوم «البيوسياسة». فإلى أيّ حدٍّ ترون أن هذا الاتصال الفاقد للتواصل الذي يميِّز- في نظركم- مجتمعات اليوم، قد أرخى بظلاله على الطريقة التي نحيا بها الأزمة الوبائيّة الحاليّة؟

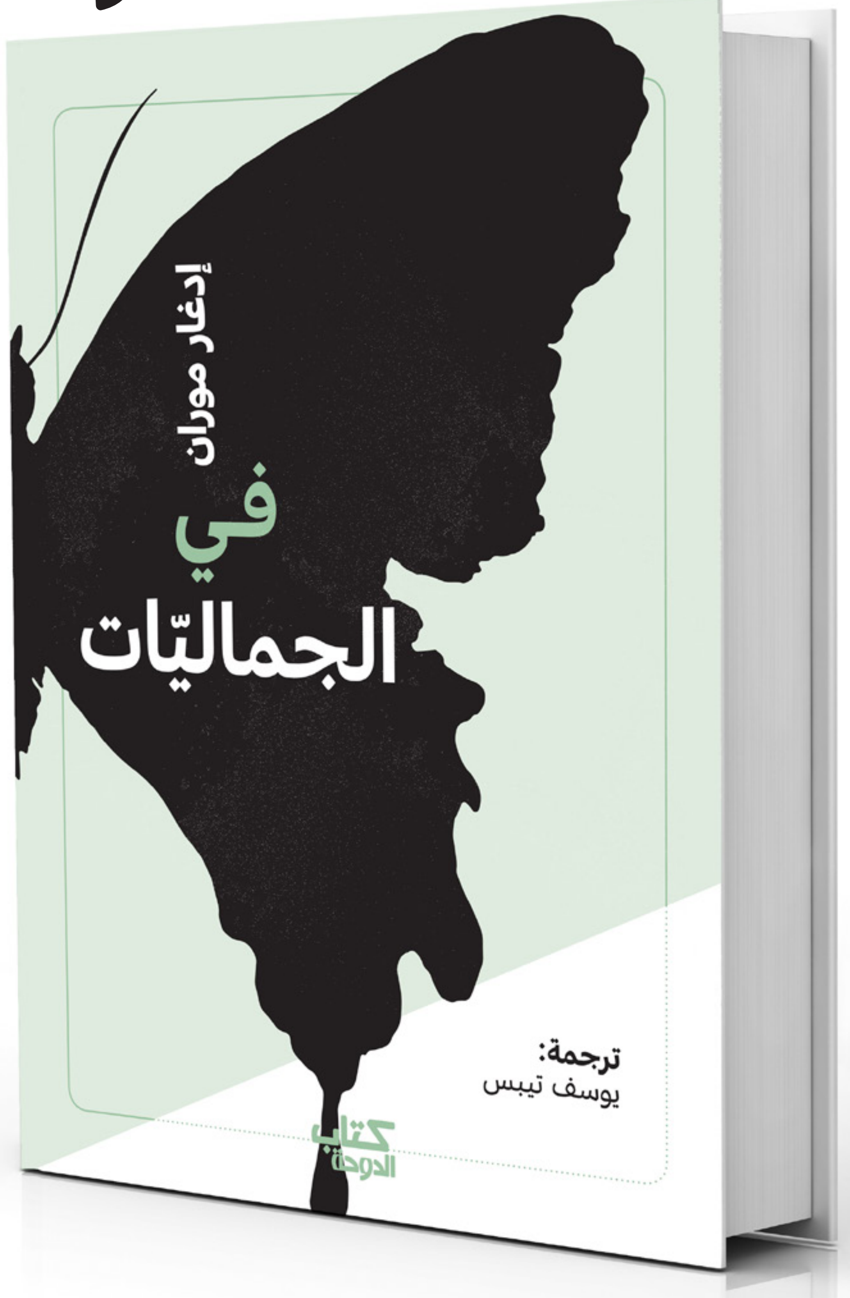
- أزمة الكورونا قد قضت نهائيّاً على الطقوس والشعائر الجماعيّة. فلم نعد قادرين حتى على مدّ الأيادي للمُصافَحة. المسافة الاجتماعيّة تدمِّر كلّ إمكانية للتقارُب الجسديّ. لقد أحالت الجَائِحة الناس إلى مجتمعاتٍ معزولة فاقدة للحسّ الجماعيّ. صحيح أنّ ارتباطنا الرقميّ، لم يُفقدنا اتصال بعضنا ببعض، لكنه اتصال يخلو من كلّ عمقٍ جماعيّ يحقِّق ارتياحنا وسعادتنا. لقد أجبر الفيروس الناس على العُزلَة، بل أنّه ضاعف من وحدتهم التي هي من سمات مجتمعات العصر. الكورونا ساهمت في اختفاء الطقوس الجماعيّة، وبعد زوال الجَائِحة، أتوقع أن نعمل على إعادة استكشافها مرّةً أخرى.

هل تعتقدون أنّ الوباء الحاليّ يشكِّل منعطفاً تاريخيّاً شبيهاً بأزمة 2008، وبالتالي سوف تترتّب عنه تحوُّلات سياسيّة بعيدة المدى؟ إذا كان الأمر كذلك، فأيّ نوعٍ من التحوُّلات الاجتماعيّة ترون أنّ أزمة الكورونا ستفرزها لاحقاً؟

- أزمة الكورونا ستجعلنا نتجه نحو نظام المُراقبة «البيوسياسيّة». الوباء كشف إحدى نقاط الضعف الكبيرة داخل المنظومة الرأسماليّة. وربّما أمكن القول إنّ «البيوسياسة» الرقميّة، التي جعلت الأفراد تحت رحمة الرقابة الشاملة، تكفي لجعل النظام الرأسماليّ غير مُحصَّن أمام ضربات الفيروس؛ فنظامُ المراقبة البيوسياسيّ، يؤشر إلى نهاية الليبراليّة. وبهذا المعنى، فالليبراليّة لم تكن سوى حلقة قصيرة ضمن سلسلة طويلة من التحوُّلات. لا أتوقَّع أن تفلح المُراقبة البيوسياسيّة في القضاء على الفيروس. فالأوبئة هي نتاج التدخُل العنيف للإنسان ضدّ نظام بيئيٍّ هشّ. إنّ عواقب التغيُّر المناخيّ سوف تكون أسوأ من الجَوائِح؛ فالاعتداءات التي يمارسها الإنسانُ على الطبيعة، سوف تعود عليه بكوارث وويلات أشدّ هولاً وبلاءً. لقد أصبح الكائن البشريّ مُهدّداً أكثر من أي زمنٍ آخر.

■ **حوار: سيزار ريندويليس □ ترجمة: رشيد الأشقر**

المصدر:
يوميّة (الباييس) الإسبانيّة، 17 مايو/ أيار 2020


كتاب الدوحة
إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

الحداثة وما بعد الحداثة

العزل الوبائي

عاد الوباء إلينا من عالم قديم، بعدما اعتقدنا أن بعض مظاهر الوجود في العالم القديم قد اختفت عن الأرض كلّياً. وبما أن العزلة المفروضة، اليوم، هي أحد مظاهره الجديدة فيحقّ لنا أن نتساءل: هل ستصبح هذه العزلة ممارسة اجتماعية خاصّة بالجانب المظلم والمأساوي لعصر ما بعد الوباء؟ هل تتحوَّل هذه العزلة بالنسبة لجيلنا إلى أسلوب حياة خاصّة بما يمكن أن نطلق عليه (عالم ما بعد - بعد حداثي)؟ فبماذا تختلف عزلتنا عن صومعة الراهب، واستوديو الفنَّان، وتشرّد المصلحين، وتفرّد الفلاسفة؟

العزلة مفهوم رائع ومتجدِّد، فهو يتراوح بين عظمة المفكّر المستوحد ونشوة القديس الصوفي. وقد تجول بوذا وحده في الغابة مثل وحيد القرن، كما يقول جيل فرونسدال، قبل تأسيسه لتواصل اجتماعي.

يقول فيكتور هوغو في قصيدته «La Fin de Satan» إن: «الجحيم كلّه موجود في كلمة واحدة: العزلة»، لكنه يعترف فيما بعد فيقول إن: «العزلة جيّدة للعقول العظيمة، ولكنها سيئة للعقول الصغيرة. إنها تزعج العقول لأنها لا تضيء».

ومع ذلك، لم يكن هوغو قادراً على الذهاب إلى أبعد حدّ في حياته الخاصّة، على خلاف ما حدث مع شعراء البحيرات الرومانتيكيين الإنجليز مثل: كولريدج الذي قدّس الوحدة، وويليام وردزورث الذي كانت العزلة بالنسبة له «نعيماً» يملأ القلب بالفرح. ولا تشبه وحدته وحدة مونتين التي ألهمته التأمُّلات، ولا وحدة نيتشة التي ألهمته ما وراء الخير والشر، كما أنه قصر كثيراً عن وحدة هايدغر حين قضى آخر أيامه في الغابة السوداء، فقال: «الطبيعة شفاء، والغابة السوداء- وحدها- هي التي تُلهمني».

أما نحن؟ فما هي عزلتنا مع (كوفيد- 19)؟

يستبنى عصر الحداثة في تحقيقه لأهدافه في الرفاه، والتقدم الاجتماعي، والأهلية السياسية على تمكّنه من تقويض وهزيمة ثلاثة أعداء رافقت البشرية منذ وجودها على الأرض، وهم: الوباء، والمجاعة، والحروب. ولكن بعد أن انتصر عصر الحداثة على أعدائه الثلاثة، جاءنا عصر ما بعد الحداثة بثلاثة أعداء، أيضاً، وهم: الضجر، والقلق، والعزلة. ومع أننا أصبحنا نموت من التخمة أكثر من المجاعة، ومن الشيخوخة بمعدل أكثر من الموت بالأمراض المعدية؛ وأصبح المنتحرون من الضجر وأمراض العصر أكثر من عدد الجنود الذين يموتون في الحروب، كما يقول يوفال نوح هراري، ولكننا اليوم مع (كوفيد- 19) فيمكننا أن نقول إن العزل الوبائي وفرض هذه الوحدة، أو العزلة القسرية، قد جمع أعداء البشرية في عصر الحداثة مع أعداء البشرية في عصر ما بعد الحداثة.

اللعب مع الموت

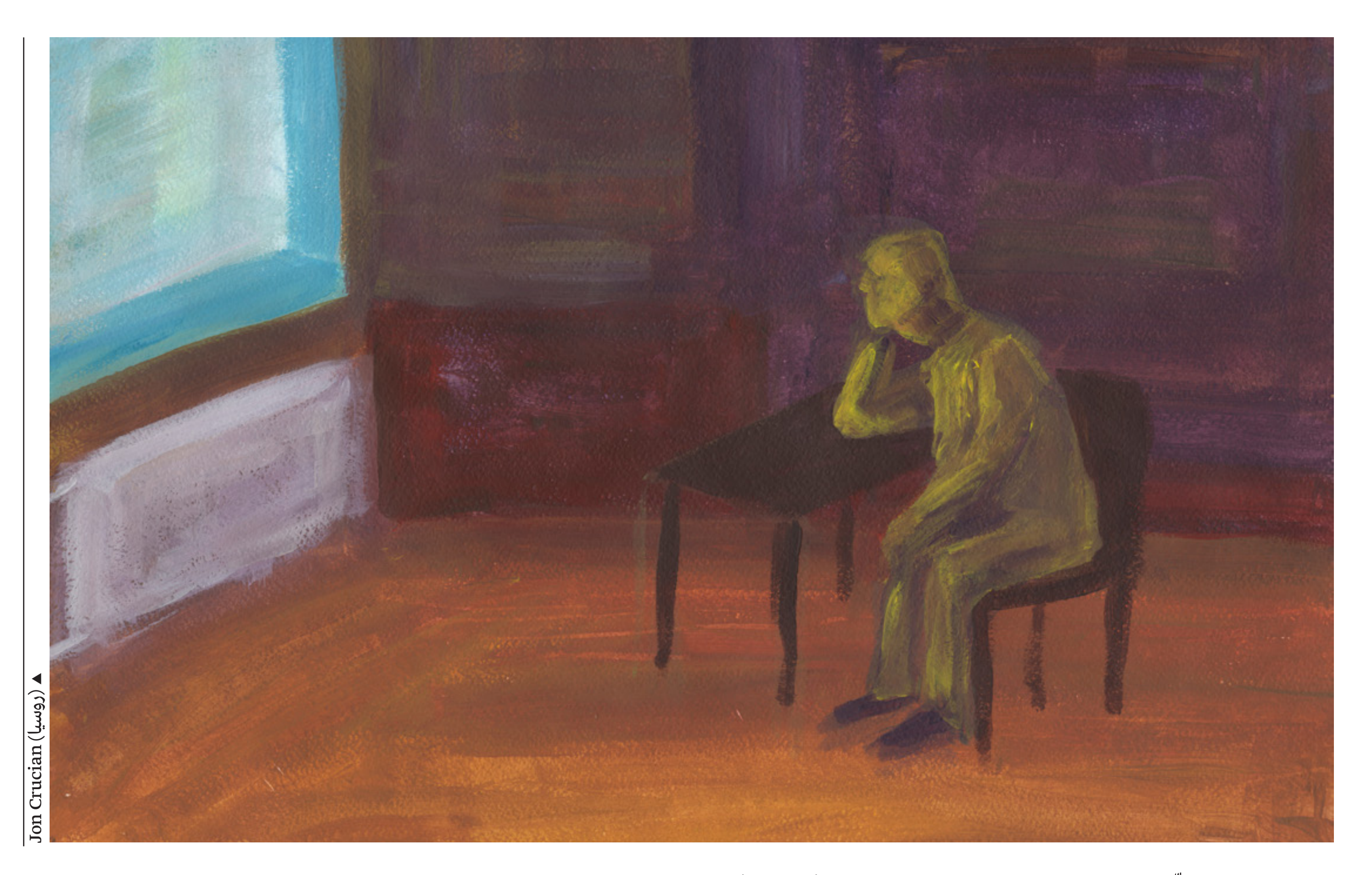
الوباء ليس جديداً على البشرية فقد عانت منه طويلاً، فهي لم تتهدَّد بحروب أقسى وأوجع من الأوبئة والأمراض المعدية، وغالباً ما تضرب هذه الأوبئة المدن التجارية الكبرى بسبب نشاطها الذي يقوم على تدفق التجار والحجاج، فإن حدث (كوفيد- 19) بأوهان الصينية؛ فذلك لأنها مدينة صناعية، بينما في العصور القديمة كانت أثينا هي عاصمة الأوبئة بلا منازع، وفي العصور الوسطى كانت فلورنسا في إيطاليا.

ومن أكثر الأوبئة قسوة في التاريخ هو الطاعون الأسود الذي اندلع في العام 1330 في مكان ما في شرق آسيا أو آسيا الوسطى، وانتشر عبر جيش من الفئران والبراغيث بسرعة في جميع أنحاء العالم، وفي أقلّ من عشرين عاماً وصل هذا المرض إلى شواطئ المحيط الأطلسي. وقد توفي بسببه ما بين 75 و200 مليون شخص، أكثر من ربع سكّان أوراسيا. وفي إنجلترا، توفي أربعة من كلّ عشرة أشخاص، وهبط عدد السكّان من 3.7 مليون إلى 2.2 مليون، وفقدت فلورنسا نصف سكانها البالغ عددهم 100.000 نسمة، ولكن من زمن، أصبحت الأمراض المعدية تُكافَح في مكانها ذاته، حتى خُيّل لنا أنها تنتمي إلى العالم القديم، وأن الحداثة قد قضت على هذا العدو، وحذفته من أجندتنا تماماً.

الإعدام جوعاً

أمّا المجاعة فهي الأخرى قد نسيناها، بينما كان معظم البشر، في التاريخ القديم، يموتون من الجوع.

الجوع هو من أسوأ أنواع الإعدام في التاريخ، لأنه يقوم على عذاب مبرح طويل، وهلاك بدني موجع بشكل قاس، ومن يقرأ مذكرات الصينيين في سنوات القحط، والتي تجعل الأمّ تأكل أبناءها كما صوّرها الروائي الصيني مو يان في روايته الرائعة «لعبة الموت والحياة»، يدرك قسوة هذه الفكرة، ولنتخيل أن تفوتك وجبة واحدة من الطعام،



Jon Crucian (روسيا) ◄

فتشعر بهبوط كلّ طاقتك الحيوية، ثم وجبتان، ثم عليك أن تنام وأنت لم تأكل. وقد جربتُ هذا الشعور، على الصعيد الشخصي، أيام كنتُ جندياً في الحرب، فعندما تطول المعارك، وتنقطع الأرزاق، تصبح اللحظات التي يعيشها الجندي رزينة بشكلٍ مذلّ ومهين. فالصوم بسبب شحّ الخبز يدفعك إلى أكل الحجر، وهو أقسى من الموت وعذابه أكبر عذاب.

ومع أن الخوف من الجوع قد غادرنا، الآن، ولكن ما أن تفتح كتاب التاريخ حتى تجده مملوءاً بأخبار مرعبة عن السكّان الجائعين أو المدفوعين للهلاك بسبب الجوع. فقد كان يموت أكثر من عشرة بالمئة من سكّان الكرة الأرضية بالمجاعة سنوياً حتى وقت قريب. وقد حدثت المجاعة في كلّ العالم، ولم تكن مقتصرة على آسيا وإفريقيا، بل حتى أوروبا، ففي فرنسا عام 1694، وقبلها بعام مات نصف السكّان من الجوع في أستونيا، ثم في أسكتلندا، وفي العام 1698، قضت المجاعة على عشرين بالمئة من السكّان في فنلندا، وفي العام 1680، اجتاحت المجاعة كلّ شمال أوروبا في القرن السابع عشر.

أخطار بلا أخطار

لقد كان انتصار عصر الحداثة، في الواقع، كاسحاً، ويروي ستفان زفايغ في مذكراته الرائعة «عالم الأمس» كيف اختفى المشوهون، وذوو العاهات، ومرضى الغدة الدرقية الذين كانوا يملأون شوارع أوروبا بلمح البصر في بداية القرن العشرين، فقد انتصر العلم بشكلٍ كاسح، وانتشرت النظافة، وعمّ الرفاه الاجتماعي الطبقات الفقيرة، وحصلت تطوُّرات هائلة على جميع الصعد، إذن نحن أمام معجزات كبيرة كان عالم الأمس يفتقدها، ومن الحري أن البشرية لا تسعى إلّا إلى بلوغ السعادة الأرضية المطلقة، لكن النتائج تقول عكس هذا تماماً، فقد ظهرت، مع خمسينيات وستينيات القرن العشرين، حقيقة جديدة؛ وهي ثلاثة أسئلة فلسفية تخصّ الوجود: الضجر، والقلق، والوحدة.

ففي الوقت الذي كانت تنشغل فيه الفلسفات القديمة في قهر الطبيعة من أجل الوصول إلى الرفاه والسعادة الإنسانية، أفاق عصر ما بعد الحداثة على الأمراض النفسية والفكرية المرافقة لهذا الكفاح ولهذه المسيرة والتي جعلت البشرية أسيرة، مرّة أخرى، لليأس الذي يقود إلى التطرف الفردي. في الواقع إن علامات هذا التطرّف الفردي هو الانتحار، والإرهاب، والجنون. هذه الأشياء الثلاثة هي من لوازم عصر ما بعد الحداثة الذي نعيش فيه اليوم. ويكفي أن ننظر إلى الفلسفات بعد منتصف القرن العشرين حتى نجدها حافلة بمفاهيم الضجر، والوحدة، والقلق، وتركيز السياسة على الإرهاب، لكن ما هو مستجد- فعلاً- هو عودتنا إلى الوباء، أو عودة الوباء إلينا، وهو من العالم القديم حتى كدنا نصدق أن بعض مظاهر الوجود في العالم القديم قد اختفت عن الأرض كلّياً. وبما أن العزلة المفروضة - اليوم- هي أحد مظاهره الجديدة فيحق لنا أن نتساءل: هل ستصبح هذه العزلة ممارسة اجتماعية خاصّة بالجانب المظلم والمأساوي لعصر ما بعد الوباء؟ هل تتحوَّل هذه العزلة بالنسبة لجيلنا إلى أسلوب حياة خاصّة بما يمكن أن نطلق عليه عالم ما بعد-بعد حداثي؟ فبماذا تختلف عزلتنا عن صومعة الراهب، واستوديو الفنَّان، وتشرّد المصلحين، وتفرّد الفلاسفة؟.

أعتقد أن الأمر لن ينتهي بمشكلة عارضة خاصّة بوباء جاء وسيزول حتماً، ولكن هذه الإجراءات التي حدثت هي إجراءات تنتمي إلى ما يطلق عليه ألتوسير بـ«تكنولوجيا السلطة» وهي الإجراءات والممارسات الأيديولوجية التي تشكِّل قائمة الممنوعات، وهي نوع من القمع الثقافي يفيد في تشكيل الكتل البشرية والسيطرة عليها. هذا العزل ليس ممارسة طبية وحسب، إنما يتعداها إلى ممارسة ثقافية لها علاقة بالسيطرة على الأفراد، ولها علاقة حتمية بالماهية السياسية لثقافتنا المعاصرة. ■ **علي بدر**

مقاومة الحجْر سمحت باستمرار الحياة

الملل المنتج والضجر الخلاق

«الثرثار الذي تتمثَّل متعته الأسمى في التحدّث من فوق منصة أو منبر، يغامر، تماماً، بأن يصبح مجنوناً مسعوراً في جزيرة روبنسون» كما يقول «شارل بودلير» معقباً على الصحافي الذي ذكّره بأن الوحدة مؤذية للإنسان. اعتبر صاحب «سأم باريس» أن الصحافي ليس له الحقّ في أن يوجه الاتهام إلى عشاق الوحدة، ويعتبر أن الذين «يسارعون إلى نسيان أنفسهم في الحشود هم خائفون لا ريب من العجز عن تحمّل أنفسهم بأنفسهم» أناس تعوّدوا على تبذير وجودهم في الأسواق، وأصواتهم في الهتاف، وهم الأغلبية التي لا تشعر بوجودها إلّا عبر الحشود، ويصوّرون ذلك النزوع إلى القطيع في كلمات أخرى أكثر أناقة، وغموضاً، وتضليلاً كالمدنية والاجتماعية.

يدفعنا الملل إلى إعادة اكتشاف الذات، ويحدث ذلك في البداية بالصدفة؛ عندما نتخلص، بالإكراه، من مشاغلنا اليومية وعاداتنا، فالحجْر الصحي كما الإكراهات الأخرى كالاعتقال، والمرض، والحصار، يفرض علينا في البداية شللاً ما عبر تثبيت الحركة، وسرعان ما يتحوَّل ذلك العجز إلى فضاء جديد لإنتاج الحركة، قد تكون حركة جديدة لم نتصور أننا قادرون عليها، أو حركة مؤجلة، كانت تنتظر هذا الفضاء الجديد لكي تخرج وتتحقَّق.

فالعجز الذي ضرب جسد الرسامة المكسيكية «فريدا كالو»، مثلاً، إثر حادث السير الذي تعرَّضت له، والذي أقعدها في السرير أشهر دون حراك، هو الذي وقف وراء عبقريتها في الرسم، لا لتوفر الوقت فقط لكي ترسم، إنما في اختيار توجهها في رسم الأوتوبورتريه ذات الطابع التعبيري السوريالي، على الرغم من رفضها وصف أعمالها بالسوريالية.

وكذلك الأمر حدث للصحافي الفرنسي «جان دومينيك بوبي» صاحب كتاب «بذلة الغوص والفراشة» الذي كان يحلم بكتابة رواية، ولكنه لم يستطع، وعندما أصيب بـ«متلازمة المنحبس»، وشُل جسده بالكامل، كتب الكتاب برمش عينه اليسرى، وهو العضو الوحيد الذي ظلّ متحرّكاً. وذلك ما حدث مع «فرانز كافكا»، ومع «مارسيل بروست»، وأبي القاسم الشابي، و«أنطون تشيخوف»، وكلّ المصابين بأمراض مزمنة (السُلّ، ضيق التنفس، الالتهاب الكبدي، الربو) كانت تفرض عليهم عزلة وقتية أو دائمة، استطاعوا ترويضها من أجل خلق حياة مختلفة، صنعت بدورها إبداعاً خالداً، تغمره خصوصية كبيرة.

أمّا في الحجْر السجني، فلنا في «كارلوس ليسكانو» مثال دال على انقلاب العين إثر الملل والضجر في سجون أميركا اللاتينية، وكيف حوّل السجن والتعذيب نظرته للعالم ولذاته وللسجان، نفسه، في كتابه السيري الموسوم بـ«عربة المجانين»، أو كتابه عن الكتابة والكاتب الموسوم بـ«الكاتب والآخر».

والملاحظ عبر تاريخ الحجْر بأنواعه، ومن ضمنه الحجْر الصحي، الذي عاشته وتعيشه البشرية سنة 2020، هو هذا الطابع الأوتوبيوغرافي للإنتاج، عامّة، حيث يسعى الفرد في الحجْر إلى التعبير عن وجوده من خلال مهاراته ومواهبه الفردية، وهو بذلك يحاول مقاومة الملل والضجر الذي يشعر به في وحدته من ناحية، وإثبات أهمِّيته في العالم، وحاجة العالم إليه من ناحية ثانية، ويروج ذلك من خلال عرض تلك المواهب والمهارات للناس عبر شبكات التواصل الاجتماعي، واليوتيوب، أو بقية المنصات الإعلامية إن كان ذلك بالكتابة أو الصورة أو الفيديو.

بادر الإيطاليون، في هذا الحجْر، بمساءات الغناء من النوافذ؛ لمقاومة الملل، كما نقلت لنا الشاشات تحدي رجال الأمن للملل والضجر بالرقص والغناء، ومساهمة الفنَّانين في حفلات مجانية من شرفاتهم ومن بيوتهم في فرنسا، وغيرها من عواصم العالم؛ لإسعاد الناس، وإطلاق المثقَّفين للمبادرات الافتراضية؛ للتواصل مع العالم المُعطّل داخل البيوت.

كما تابعنا ازدهار فن كتابة «اليوميات» في كلّ أنحاء العالم، وهو الجنس الكتابي الحميم والمرافق- دائماً- للنكبات الفردية والجماعية عبر التاريخ. فهو «كورديلو» المسافر في البحر، أو في البر، أو في الوقت. حيث يصبح تسجيل اللحظة المملة والثقيلة هو الحركة، وهو الفعل المضاد لانعدامها، فاليومية هنا لا تسجل الحركة في المكان، بل الحركة في الذهن؛ لتنقل لنا كلّ الانفعالات التي تمرّ بها الذات الكاتبة من الملل إلى الخوف إلى الرعب إلى اليأس.

كلّ تلك الأشكال من المقاومة لواقع الحجْر سمح باستمرار الحياة على نحو ما، وأكّد مقولة «لارس سفندسن» بأن «الوحْدَة أفضل الأوقات التي نقضيها، فالانعزال يخبرنا الكثير عن أنفسنا، وعن مكاننا في هذا العالم».

لم يهتم الإعلام بما أحدثه الملل والضجر من آثار سلبية في الناس عامّة، وفي المبدعين خاصّة. ويبدو أننا لن نحصي خسائرنا إلّا بعد وقت طويل، فالعالم- الآن- يُحصي عدد الموتى، ولا شيء يعلو على



فريدا كالو▲

صوت الموت وسيرته، فلا يمكن أن ننتبه لحالات الجنون التي حدثت، ولا للاضطرابات النفسية والعصبية، غير أن بعض ما تسرب في الصحافة العالمية، والفرنسية خاصّة، كان يشير إلى تنامي العنف الأسري، والعنف ضدّ المرأة تحديداً. كما بدأت أخبار الانتحارات تصلنا من الصحافة العربيّة والعالميّة؛ على الرغم من أن الأخبار الأولى تُنْسِبها إلى الفقر والحاجة، ولكنّ الحياة علمتنا أن الجوع نادر ما يدفع الإنسان إلى وضع حدّ لحياته، فما السبب وراء انتحار هؤلاء إذا لم يكن الملل والضجر والكآبة؟.

يذكّرنا الانتحار بسبب الضجر بالكاتب الأميركي «ديفيد فوستر والاس» الذي قاده الملل والضجر إلى الاكتئاب، ومنه إلى الانتحار، فأنهى حياته سنة 2008. نقرأ ذلك الإحساس بالملل والضجر في خطبته الشهيرة التي ألقاها في حفل بكلية «كينيون»، سنة 2005، وقد نُشِرت الكلمة إثر انتحاره عن ستة وأربعين عاماً، تحت عنوان «عن الحياة والعمل وحب الملل» حيث يصف افتراض يوم عادي، أنهاه شخص ما في العمل، ونَسِي ألا شيء في البيت ليأكله، فاضطر إلى الخروج من جديد؛ بحثاً عن أي طعام، فتعترضه كلّ أشكال التعطيل، ممّا يدمّره نفسياً، ويحوّله إلى وحش جريح، يشعر بالقهر والظلم، وينقلب العالم، كلّه، في عينيه إلى جحيم. يقول، في ترجمة لأحمد الشافعي، «سوف يبدو جليّاً للعالم كلّه، وكأن كلّ الناس تعترض طريقي، ومن يكون هؤلاء المعترضون طريقي؟ وانظر كم هم مقرفون، وكم هم أغبياء، وكم هم بقر، وكم هم موتى العيون، وغير إنسانيين في طابور الدفع، أو ما أشد وقاحتهم وإثارتهم للضيق أولئك الذين يتكلّمون في الهواتف المحمولة رافعين أصواتهم، وهم وقوف في منتصف الطابور، فانظروا كم هو ظالم ذلك كلّه: لقد قضيت اليوم كلّه، أعمل بجد، وأنا- الآن- ميت من الجوع ومرهق، وليس بوسعي مجرَّد الرجوع إلى البيت؛ لآكل وأرتاح...».

وها هو «فرناندو بيسوا» في يوميّاته، ترجمة المهدي خريف، يتحدَّث عن وحدته في عدم قدرته على التخلص من وجوده الميتافيزيقي: «أنا، اليوم، أكثر وحدة ممّا كنت، معزول أكثر ممّا كنت، شيئاً فشيئاً، تتفكك كلّ روابطي تلقائياً. عما قريب سأبقى وحيداً تماماً. أسوأ آلامي يكمن في عدم قدرتي، أبداً، على نسيان حضوري الميتافيزيقي في الحياة. هنا مكمن خجلي المتعالي الذي يُفرغ جميع حركاتي، وينزع، عن جميع عباراتي، روح البساطة والانفعال المباشر. بيني وبين العالم ضبابة تمنعني من رؤية الأشياء كما هي في حقيقتها، كما هي بالنسبة إلى الآخرين. هذا ما أحس. سأعاني، ما حييت، جحيم كوني إيّاي...».

ولكن تبقى العزلة والعزل مفاهيم ملتبسة وغامضة بحسب تصوراتنا لها، وتربية مفهومها عندنا، فهل العزل مع أناس حميميين كالزوج والأبناء، على سبيل المثال لا الحصر، دائماً، هو عزل مقابل الوجود بين الحشود؟ ألا نهرع للحشود- أحياناً- لكي نكون في عزلة، حيث تجعلنا كثرة الأصوات في الرأس لا نسمع أحداً؛ لذلك يخلق الفنَّانون والكتَّاب أعمالهم في المقاهي الضاجة بالأصوات. ووفقاً لذلك، تنقلب مقولة الملل والضجر ومصادرها الرئيسة، هل نَمِلّ من الكثرة أم من العدم؟ متى يمكننا أن نقول عن ذلك الشعور إنه ملل وضجر؟ أليس الملل باعثاً للحياة- أيضاً- في دائريتها وتكرارها حيث يعيش الإنسان سلسلة من الارتدادات والانفعالات التي خبرها، واختراقه بجديد غير مألوف هو الخطر الوحيد الذي يتهدَّده حيث تقف مناعته عاجزة عن صدّه، وتقف ملكاته عاجزة عن حلّ شفرته؟ هكذا عاش «سيوران» المتشائم دون أن ينتحر، وهكذا عاش «شوبنهاور»، ملك التشاؤم، دون أن يضع حدّاً لحياته. فما الذي سينتجه الكائن الملول الضجر- اليوم- بسبب هذه الجائحة؟ وأي صورة سيكون عليها وهو يواجه العالم الخارجي إذا ما انتهت الجائحة يوماً ما؟ هل سيركض نحو البحر مردداً أغنية فيروز المتفائلة: «شايف البحر شو كبير ...كبر البحر بحبك»، أم سيهرع إلى البحر كما هرع «كينكاس» بطل «ميتتان لرجل واحد» للبرازيلي «جورج أمادو» ليدفن نفسه في الماء صائحاً: «سأدفن كما أشتهي»؟. ■ **كمال الرياحي**

خافيير برنييه:

«أن تعيش، هو أن تكون متنقِّلاً»

هل أرادَ الجغرافيّ خافيير برنييه، مدير مختبرِ الوساطة بجامعة السوربون، أنْ يُربكنا بكلماتِه «أن تعيش هو أن تكون متنقِّلاً»؟ في هذه المُقابَلة، نستوضح من المُفكِّر والمُتخصِّص في علوم الجغرافيا، هذه العبارة وأهم أفكاره، ونحن نستعد للخروج من فترةِ الحَجْرِ المنزليّ.

«أن تعيش هو أن تكون متنقِّلاً». هكذا تقدِّم نفسك في الصفحة الرئيسيّة لموقعك. هل يُعَدُّ ذلك شكلاً من أشكال الاستفزاز، لكلّ مَنْ يحاول استكشاف عملك كجغرافيّ في فترةِ الحَجْرِ المنزليّ من مارس/آذار إلى أبريل/نيسان 2020؟

- إنّ طرح السؤال بهذه الطريقة يكشف عن الأسئلة الاجتماعيّة والسياسيّة التي تدور اليوم حول حركتنا، التي أصبحت أكثر إلحاحاً بالفعل في فترةِ الحَجْرِ المنزليّ. أصبح «الانتباهُ لكلّ ما يتحرَّك» عقيدةً جديدةً في سياق يتميَّز بوفرةِ الخطاباتِ عن القيم على نطاقٍ واسع وفي المُناقشات. إنها مقارنةٌ إلى حَدٍّ ما بين فرط حركة العَالَم في عالَم قبل الجَائحة وتوقّفها بعد الكورونا. انقلابٌ للقيم سنقبل به، ونتعايش معه في المُستقبل، إن لم يكن كذلك الآن، في ظلِّ خطابات تحميل المسؤوليّات وتحديد أولويّات المُمارسات.

إذا لم يكن كلّ شيء بنفسِ القدر والأهمِّيّة، لا تزال هناك رغبةٌ في تسريع الخطواتِ مع كلّ المخاطر التي ينطوي عليها ذلك. أولاً، لأن التنقُّل يجعل العالم، كما فهمه الفيلسوف ديموقريطس «عالمنا موجود، لأنّ كلَّ شيء فيه يدور». ثم، بالنسبة للعلوم الاجتماعيّة، فإن العيشَ ليس مرادفاً للإقامة. إنها جميع أساليب الوجود في العالم وممارستها، والعيش وإيجاد مكانة هناك، مع الآخر والآخرين. إذا كان الحَجْرُ المنزليّ قد ألزمنا الإقامة في البيوت، فإن العائق أمام «العيش» كان جزئيّاً، وقبل كلّ شيء مؤقَّتاً. كان تعليقاً مؤقَّتاً، وليس انقطاعاً أو تعطيلاً كليّاً.

«أن تعيش هو أن تكون متنقِّلاً» تشبه اللافتة التي تعكس عملي كجغرافيّ. لا يقتصر التنقّل على الانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)، بل يشير إلى الروابط، وأحياناً الأشكال المُعقَّدة للغاية من تحديد وإعادة تحديد مساحات عيشنا والتبادُلات في ما بيننا. إن المرور والعبور والتجوال والتحرُّك والمشي كلّها أعمال تؤدِّي إلى التنقُّل والانتقال والعبور... ولا يمكن أن تكون متطابقةً، لذلك تهمّني، وبشكلٍ خاص، الطريقة التي يؤسِّس بواسطتها الأفرادُ المُتنقِّلون في فضاءٍ ما المُجتمعاتِ. يتعلَّق الأمر هنا بالسعي إلى فهم عالَم متشابِك من العلاقات.

أنت تشرف على تخصُّص الماجستير في النقل والتنقّل في جامعة السوربون. كيف يتخصَّص الجغرافيّ في مثل هذه العلوم؟

- يقوم ماجستير النقل واللوجستيّات والأقاليم والبيئة (TLTE) بتدريب الطلاب على مدار الخمسين عاماً الماضية في مجالات النقل والخدمات اللوجستيّة والتنقُّل والتبادُل. إنه مجال يقع في صميم عمل الجهازِ الإنتاجيّ، ولكن أيضاً الاضطرابات المُجتمعيّة. خلال فترة الحَجْرِ الصحيّ، رأينا أهمِّيّة تجسيد اللوجستيّات في حين شهدت عمليّة رقمنة التبادُلات تسارعاً سيحدِّد المُستقبل طابعه الذي لا رجعة فيه تقريباً. ولأنه قائم على الاحترافيّة، فإنّ هذا المجال سيمكِّن الجغرافيّين من التخصُّص في أدوات وأساليب الفاعلين في هذه التحوُّلات.

ترتبط أعمالك العلميّة إلى حدٍّ كبير بالجبال، ولا سيما مسألة العبور. كيف تفسِّر أنّ راؤول بلانشارد، أحد مؤسِّسي ما يمكن تسميته بجغرافيّة الجبال، كان يفضّل النقوش والتضاريس بدلاً من الوديان؟ لأنه في النهاية، يمكن اعتبار الجبال مناظر طبيعيّة، ولكن بالنسبة للجغرافيّين، فهي أماكن نمشي فيها دائماً. هل هي فرصة لتقويض فكرة «العوائق» التي تلتصق بالجبال؟

- إن مسألة المرور عبر الجبال، ومن خلالها وخارجها، هي بالفعل مسألةٌ قديمة للغاية. منذ بداية القرن العشرين على وجهِ الخصوص، هناك شكلٌ من أشكالِ الحتميّة الذي يربطها بصورة العقبات والحواجز. كان يتمُّ اعتبار جبال الهيمالايا والقوقاز أحياناً على أنها «حدود طبيعيّة» حالت دون انتشار بعض الأوبئة... لم تصمد هذه الأفكار لفترةٍ طويلة أمام التحليل. من القائد حنبعل وأفياله إلى الجيوش النابليونيّة، ومن ملاحم الطريق إلى التطوُّر الحالي للأنفاق الأساسيّة الكبيرة مثل غوتهارد، كانت جبال



الألب، على سبيل المثال، مناطق عبور وحركة تنقّل مكثّفة لفترةٍ طويلة. ستساهم أعمال راؤول بلانشارد، وخاصة كتابه «جبال الألب الغربيّة» (1938 - 1953)، في تعريف جديد للمُرتفعات. ومن المفارقة... سيضع هذا الأخير الحواجز والوديان كخطوطٍ مرجعيّة جديدة. وقد أصبحت بالفعل مسارات مرور رئيسيّة، ومن الدلالة بمكان أنّ المُصطلح في علم الجيومورفولوجيا، «علم جبال الألب»، أصبح يستخدم تدريجيّاً لوصف توسُّع المناطق الحضريّة وعمليّات الانتقال بين جنيف وفالنس...

ضمن الأماكن التي يتمُّ زيارتها خلال الإجازات، تظلّ الجبال وجهات رئيسيّة. كيف تفسِّرون هذا الانبهار بالقمم؟ هل الرؤى العلويّة مُهمَّةٌ للغاية في الرؤى البشريّة للفضاء؟

- لقد أظهرت العديد من الدراساتِ الاستقصائيّة الأخيرة أن الجبال، ضمن الحدود الوطنيّة، مقدَّر لها أن تصبح وجهةً مفضلةً للمُصطافين هذا العام. إنّ هذا المنعكس لما بعد أزمة الصِّحة ليس جديداً ولا مفاجئاً، طالما أن صورة هذه الأماكن مرتبطة بالنقاء والصِّحة. ومع ذلك، تتعرَّض البيئات الجبليّة للتلوث شأنها شأن السهول. هل يجب أن نتذكَّر أيضاً أنه من بين المجموعات الفرنسيّة الأولى التي انتشر فيها فيروس السارس - كوفيد 2، نجد مقاطعتي «Contamines-Montjoie» و«La Balme-de-Sillingy» الجبليّتين في إقليم هاوت سافوي...

بالعودة إلى موضوع مُهمّ جداً لديك: فكرة «العبور». هل أن نظرةً خاصّة إلى علاقاتنا بالفضاء جعلت هذا العمل البشريّ على خشونته، والذي يتميَّز بطول المسافات، يتطلَّب جرعةً لا بأس بها من الخيال ليبلغ نهاية رحلته؟

- إنّ الأشكال المُختلفة للمعابِر، بغض النظر عن المقاييس المُتصوَّرة، تمثّل مادةً مختارة لتطوير البحث في الجغرافيا، سواء تعلّق الأمر بعبور «مسافات كبيرة»، أو الأنشطة السياحيّة أو الرياضيّة، أو حتى التنقُّلات الحضريّة، كميّة التكوينات يمكن دراستها. إنها من أشكال الاتصال التي تعني الكثير عن المُجتمعات والأفراد.

وباستخدام تعبير بيير مين دي بيران، يجب التأكيد على مقدار «الجهد الذي يخلق العائق». لا يُعَدُّ عبور الشارع عملاً تافهاً كما يبدو على سبيل المثال... ولا كذلك عبور الفضاء الداخليّ أثناء فترة الحَجْرِ المنزليّ. هذه الخريطة التي أعدَّها الفنَّان كيرا تيل حول التنقُّل من المنزل إلى العمل في زمن فيروس كورونا تمثّل أحد التعبيرات الرسوميّة، على غرار خريطة المترو، لشبكات التنقُّل داخل المنزل. لقد أتاحت تنقُّلاتهم اختراع «المنزل» أو إعادة اختراعه مؤقَّتاً...

مختبرك الجديد يُسمَّى «الوساطة - علوم المكان، علوم الروابط». أنت تعتبر أن ما يُسمَّى بجغرافيا «علم الروابط» تخصُّصاً جديداً، أليس كذلك؟

- لقد ظهر بالفعل مختبر أبحاث جديد هذا العام في جامعة السوربون. يجمع حوالي 30 معلم باحث ونحو خمسين طالب دكتوراه. تشير التسمية إلى أكثر أشكال الشبكات تنوُّعاً واتساعاً. بالرجوع إلى أصل الكلمة (الوساطة)، Médiations، نجد أن صداها يتردَّد عبر جميع الدوائر وفي جميع البيئات ومكانة المرأة والرجل في تنظيم المجتمعات. المُعاملات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، والبحث عن حلول للصراعات المُتعلِّقة بمُخططات التهيئة، والمناظر الطبيعيّة التي تمَّ إنشاؤها، والتفاوض بشأنها، وتصنيفاتها، ومسمياتها، والمُمارسات التكيفيّة أو العدوانيّة المُتعلِّقة بها، والتبادُلات والاتصالات... كلّها موضوعات للنقاش بين الأعضاء.

أبعد من الانسجام بين الارتباط والمكان، هناك الرغبة في الإصرار على الأبعاد العلائقيّة للجغرافيا. منذ بداية الأزمة الصحيّة، ظهر عددٌ كبيرٌ من المقالاتِ حول ملف «تأمُّلات في السارس - كوفيد 2 في فضاء المُجتمع».

في باب «لا شيء على الإطلاق»، الذي كتبته مع أوليفييه لازاروتي وجاك ليفي على موقع Espaces Temps، أنتم تعكفون على دراسةِ العَالَم كما هو. في أبريل/نيسان 2020، اشتركت في التوقيع على «التعايش مع الكورونا. السعادة الحقيقيّة، تبدأ الآن؟».. كيف يمكننا دحض الأفكار المُسلَّمة؟ حتى نكتشف، في ما يشبه الرهان، وجهة نظر الجغرافيّ الذي يأخذك إلى حيث لم يخطر على بالِ أحد؟

- في عام 2018، أطلق ثلاثتنا إصداراً شهريّاً يُسمَّى «Riens du tout»، بالشراكة مع مجلّة «Espacestemps.net» وفي علاقة بالموقع الأم «choros.place». وكان قسماً دقيقاً جدّاً ويمكن النفاذ إليه، وهو يدعو، عند التطرُّق لحدثٍ صغير أو حقيقة تبدو ضئيلةَ الأهمِّيّة، للتساؤل، باستخدام جميع الموارد المعرفيّة المُفيدة، عن مدى اعتبارها حقيقة اجتماعيّة إجماليّة. هذا اللاشيء يمكن أن يصبح شيئاً، إذا كنا نرغب في فهمه، وربطناه بالكلّ. وفي الأخير نتبيَّن أن هذا «الشيء» الصغير ليس صغيراً بهذا الحجم.

في أبريل/نيسان 2020، في قلب فترة الحَجْرِ المنزليّ، اخترنا الاختباء وراء كِتاب جان جاك روسو: «أحلام المُشاة الانفراديّة، 1776 - 1778»، وكذلك «المشي الخامس، إقامة في جزيرة سانت بيير من 12 سبتمبر إلى 25 أكتوبر 1765». العيش في العالم بسعادة: غالباً ما ارتبطت هذه الفكرة بالحركة. يُقدِّم المُؤلِّف هنا شهادة عن تجربته في الحَجْرِ الذاتيّ. لكن دون أن يغفل عن صدى تسلسل الحَجْر المنزليّ الأخير...

■ حوار: جيل فومي □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:
Libération.fr
2 يونيو 2020

بصمات

غالب هلسا

« إنتاج غالب هلسا شهادة على مرحلة خصبة في الثقافة العربيّة برمتها، مرحلة تبلور آليات الحساسية الجديدة، لتعميق أواصر العلاقة بين المثقّف والناس من ناحية، ولطرح الطهارة الثقافية وأخلاقيات الكتابة، وشرف ممارستها من ناحية أخرى »


Jon Crucian
(روسيا)

الثورة والأنموذج ومرثية العمر الجميل

كان غالب هلسا بحقّ رمزاً من رموز الحلم الستيني بالثورة والمستقبل الجديد، وتجسيداً لمسيرته التي مرّت بالسجون العربيّة في عمّان، وبغداد، والقاهرة دون أن يفقد صلابته أو يتخلّى عن رغبته في الوصول إلى الوطن الحر، والشعب السعيد. وعبّر عن نفسه بالشعر والنثر على السواء..



صبري حافظ

هذه آخر الأرض، لم يبقَ إلا الفراق
سأسوي هنا لك قبراً،
وأجعل شاهده مزقة من لوائك،
ثم أقول سلاما
زمن الغزوات مضى، والرفاق
ذهبوا، ورجعنا يتامى.

كانت هذه الأبيات من قصيدة أحمد حجازي «مرثية للعمر الجميل» تتردّد في داخلي كلّما أمسكت القلم للكتابة عن غالب هلسا منذ أن بلغني نبأ رحيله المباغت، ذات صباح شتوي قاس، فاستعصت علي الكلمات. فمرثية حجازي، التي كتبها عقب موت عبدالناصر، هي مرثية هذا الحلم الشعبي الكبير الذي لما اغتالته يد الغدر اغتالت معه روح جيل بأكمله، وحكمت عليه بالغم والهم والتشتت والضياع. كانت تلك الأبيات تجيئني كلّما استعصت علي الكلمات، وأحسست، حقّاً، بمرارة اليتم، كلما تناقص عدد رفاق الرحلة الأماجد وأبناء الجيل الذي ظلّت كوكبة منه قابضة على الجمر برغم كلّ الظروف. فمن أين يُنتِج القلم، والأمر لا يتعلق هنا برثاء كاتب كغيره من الكتاب، أو حتى بنعي صديق عزيز يؤلمني رحيله، فقد علمني تساقط أعلام جيلنا غيلة الصبر على الشدائد منذ أن ساخت في الصمت أقدام محي الدين محمد، والتهمت حياةَ يحى الطاهر عبدالله سيارةٌ طائشة، وفتَّ المرض العضال في جسد وحيد النقاش ثم أمل دنقل، ومات عبدالجليل حسن في أرض غريبة بعد أن ألجمت السبعينيات قلمه الحاد الجسور. وإنما يتصل الأمر، هنا، برثاء الذات، لأن غالب هلسا جزء عزيز من رحلة مرحلة التكوين وجسارة التجربة مع الوعي ومع الحلم بالتغيير، وبنعي مرحلة كاملة من العمر كان غالب هلسا يمثِّل أجمل وأنبل ما فيها. ويجسد بالقول وبالفعل معاً كلّ طموحاتها الزاهية التي تألّقت في فورة الحلم في الستينيات، ثم تحوّلت إلى معاناة مقبضة عندما تكسرت قوادم الأحلام على وقع الهزيمة المزلزلة التي لم تكتمل فصولها إلّا بارتفاع أعلام العدو في أهم حاضرتين عربيتين، تشكلان مركز الثقل الثقافي العربي برمته: في القاهرة بالتطبيع، وفي بيروت بالاجتياح الدامي الذي كرّس فصول المهانة العربيّة، وبلغ بالتقوض غايته. وقد ظلّت المعاناة مستقرة في قلب كلّ من عاش أحلام الستينيات المترعة بالأمل كدملة خبيثة تنزّ ألماً وصديداً، وتسمم الجسد والروح حتى عصفت بالقلب المفعم بالحياة وهو لم يعرف بعد:

من تُرى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغني الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعي أن حلم المغني تجسد فيه
هل خدعتُ بملكك حتى حسبتُك صاحبي المنتظر
أم خدعت بأغنيتي، وانتظرت الذي وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معاً بسراب الزمان الجميل.

كان غالب هلسا بحقّ رمزاً من رموز هذا الحلم الستيني بالثورة والمستقبل الجديد، وتجسيداً لمسيرته التي مرّت بالسجون العربيّة في عمّان، وبغداد، والقاهرة دون أن يفقد صلابته أو يتخلّى عن رغبته في الوصول إلى الوطن الحر، والشعب السعيد. وعبّر عن نفسه بالشعر والنثر على السواء على صفحات مجلّة (الآداب) منذ مطلع الستينيات؛ حيث كانت تلتقي فيها الأقلام العربيّة مجتاحة الحدود المفتعلة بين أجزاء الأمة الواحدة؛ ضاربة عرض الحائط بكلّ المخططات التي شاءت لهذه الأمة أن تتمزَّق أو تظلّ أسيرة للتخلف. كانت شخصية غالب هلسا هي المعادل العصري لشخصية جمال الدين الأفغاني الذي قرأنا أنه وفد على قاهرة في القرن الماضي فألهم جيلاً بأكمله، وأنه كان يوزع السعوط بيمناه والثورة بيسراه في مقهى «ماتاتيا» في النصف الثاني من القرن الماضي، ولكن بعد أن استوعبت تلك الشخصية النادرة مسيرة قرن كامل من التنوير والتثوير، تغير فيه الخطاب السياسي والفكري، وتبدَّلت فيه طبيعة الرؤى والاستقطابات الطبقية والاجتماعية، وتخلقت فيه خريطة جديدة للتكتلات والتحالفات، وبعد أن تخطت حاجز العمر وحاجز الزمن.

لكن الفرق بين غالب هلسا وجمال الدين الأفغاني ليس فارق مرحلة فحسب، ولكنه فارق في المنهج كذلك. فقد كان غالب هلسا متعدّد المواهب، كان مفكّراً (كتب العالم مادة وحركة) وناقداً (له مجموعة كبيرة متناثرة من الدراسات النقدية اللامعة)، ومترجماً (ترجم جماليات المكان، ورواية سالينجر الشهيرة)، ومبدعاً ألَّف العديد من القصّ والروايات، وقبل هذا وبعده صانعاً للرؤى، ومؤسّساً للمنطلقات الجديدة. فقد تحوّلت شقته الصغيرة، بشارع التحرير في الدقي، إلى جامعة شهدت العديد من حلقات الدرس والتفكير، قلّ أن تجد نظيراً لها في أي جامعة عربية. وتحوّل شخصه النبيل إلى بؤرة تتجمع حولها مجموعة واسعة من الاتجاهات الفكرية والأدبية من (أبو المعاطي أبو النجا)، وفاروق شوشة، ووحيد النقاش، وبهاء طاهر، وحتى صلاح عيسى، وطارق البشري، وعبدالرحمن الأبنودي، وسيد حجاب، مروراً بما يمكن تسميتهم بالجماعة العربية من حسين الحلاق، وخالد الساكت، وعبدالله المسعود. وبرغم كثرة معارفه وتعدد علاقاته ظلّ هناك عامل واحد مشترك في كلّ تلك العلاقات وهو النقاء، والانحياز للذين يحترمون شرف الكلمة.

كان غالب من جيلنا، ولكنه خاض قبلنا تجربة السجن، وحوّل قبلنا تجربة الحلم العربي المشترك إلى واقع مُمض، لم تنجح شراسته في اجتثاث الحلم أو النيل من تألقه. وسرعان ما أصبح غالب هلسا أحد قسمات قاهرة الستينيات الفوارة بالأحلام، وفد إليها في الخمسينيات طالباً لدراسة الصحافة، وثائراً ضاق به فضاء الأردن الخانق وفضاء العراق الملكي الرجعي، ولم يستوعبه إلّا مناخ القاهرة الرحب؛ عندما كانت تلك المدينة العريقة قاهرة بحق، تياهة بعروبتها، فخورة بقوميتها، معتزة بحلمها واجترائها على كلّ المحرمات السياسية التي فرضتها، آنذاك، السطوة الاستعمارية القديمة على العالم الذي يسمونه ثالثاً.

كانت قاهرة تلك الأيام واحدة من عواصم التحرر في العالم، تنبض بالثورة على كلّ القيود، وتنفض عنها مواضعات عالم الاستعمار القديم، بل وتقود معركة التحريض الدولية على التخلص منه، وتمد يدها بالعون والمساندة والتأييد لكلّ من يريد أن يطيح به. وتتطلّع بثقة وعزم إلى مستقبل بدا، وقتها، مفعماً بالأمل الوضيء وقابلاً للتحقق. وعندما يتم التأريخ الحقيقي لتلك المرحلة الهامة في الثقافة العربيّة سندرك حقّاً كم كان تأثير هذا الشاب الهادئ المفعم بالثورة والحياة، والذي لم يعرف دعة الاستقرار الخامل أو الهدوء السقيم، على المشهد الثقافي المصري والعربي برمته.

فلم يتعامل غالب هلسا، من البداية، مع القاهرة كمدينة جاء للدراسة فيها، وإنما كمدينة جاء للحياة فيها كمواطن عربي، يتبنى همومها، وينشغل بهاجس الثورة والتقدم فيها، ويندلح في مسارب تيارات ثقافتها التحتية، يتشرب عبيرها، ويستوعب إيقاعاتها حتى أصبح من العسير علينا تصنيفه في زمن التشتت والفرقة والتجزئة هذا. فإذا كان غالب هلسا أردني المولد، فإنه مصري التكوين والثقافة والإسهام الأدبي، كما يشهد، على ذلك، عالمه الروائي والقصصي الذي انفتح على الفضاء العربي الرحب، ولكن ظلّ نبضه مصرياً حتى النخاع، وظلّت ملامح القاهرة منطبعة على تكوين شخصياته وعلى تضاريس أمكنته وعلى خرائط تواريخه. فالصوت القصصي الأساسي والمسيطر على كلّ صغيرة، وكبيرة في عالمه، بل والمحدد لمنظور الرؤية الذي يشمل كلّ التفاصيل هو صوت طالع من قلب تلك المدينة التي اختارها، لأنه يعرف حقيقة دورها وقدرها معاً. هذا الصوت القاهري الذي لا يقل قاهرية عن صوت نجيب محفوظ ابن القاهرة ومؤرِّخها الروائي، ظلّ منطبعاً على كلّ شخصيات عالمه القصصي، حتى تلك الوافدة إليها من خارجها كما هو الحال مع غالب نفسه. تعذبها مسألة الشد والجذب بين قاهرة الحلم والثورة والماضي الجميل، وقاهرة التناقضات الغريبة التي دفعت شاعراً ستينيا آخر، هو الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور الذي اغتالته مواضعات الهزيمة، وقهر الهوان إلى تجسيد هذا كلّه في تغنيه بها:

لقاك يا مدينتي حجي ومبكايا
لقاك يا مدينتي أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتي، عرفت أنني غللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدتها خضرة أيامي
أهواك يا مدينتي
أهواك رغم أنني أُنكرتُ في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك.

لكن غالب هلسا الذي طرده عسس الغدر والخيانة عن القاهرة التي أحبها، وخلّد الكثير من لحظاتها وتضاريسها وهواجسها في العالم الثري الذي تخلقت ملامحه على مدى سبع روايات، ومجموعتين من القصص القصيرة، لم تخلُ أحدها من عبق أيامها، لم يستطع أن يعود إلى قاهرته التي عشقها، ولو كي يشرد في أبوابها، أو حتى ليشرب من عذابها؛ لأن مواضعات الفرقة والتجزئة فرضت عليه أن يحمل جوازاً



لـم يختـره، وأن يُسـتخدم هـذا الجـواز العربـي لمـرارة المفارقـة ضـده، فيعـود إليهـا الخونـة والأعـداء؛ بينما تصدّ عن أبوابها عشـاقها الحقيقيين. فقد كان غالـب هلسـا، عند لقائي الأخير به في ملتقى القصّة الخليجي، في الكويـت، عـام 1988، وقبـل عـام مـن رحيلـه، مشـتاقاً إلى العـودة إلى قاهرتـه، مليئـاً بذكرياتـه الحلـوة فيهـا، وبإحساسـه بالتحقـق فـي قلـب حركتها الأدبيـة. كان لقاؤنا هـذا بعـد غيـاب سـنوات مـن التشـريد فرّقت أبنـاء رحلـة العمـر والتجربـة الواحـدة، حيـث كان التشـتيت واحـداً مـن سـبل الإجهـاز العديـدة على قـوة هذا الجيـل، والعصف بفعاليتـه في زمن التراجـع والتـردي. ولـم أكـن أعـرف أن هـذا اللقـاء الـذي دام لأسـبوع مـن السـهر المسـتمر، هـو لقاؤنـا الأخيـر، وأننـي سـأجلس، هنـا، فـي مدينـة غريبـة أخـرى أتلقـى فيهـا نبـأ موتـه، وأذرف مـع الدمع كلمـات الرثـاء حزنـاً عليـه؛ لأن فـي أعناقنـا جميعـاً، هـؤلاء الذيـن عرفـوا غالـب عـن قـرب، دينـاً للذيـن لـم يسـعدهم الحـظ بمعرفتـه. فمـن واجبنـا أن نتيـح للذيـن وفـدوا إلـى سـاحة الكتابـة، ودخلـوا خريطـة الحيـاة الأدبيـة فـي القاهـرة بعـد غيابـه عنهـا أن نحفـر فـي ذاكرتهـم صـورة لهـذا الكاتـب الكبيـر الـذي عشـق تلـك المدينـة، وجعلهـا حياتـه بالرغـم مـن كل الصعـاب، والـذي تفـوق مشـاركته فـي صياغـة عقلهـا الحقيقـي إسـهام الكثيريـن.

ولقد عرفت غالـب هلسـا منذ مطلع السـتينيات، وعشـت معه كل سـنواتها العامـرة بمـا فـي ذلـك تجربـة سـجنه الأولـى بالقاهـرة فـي العـام 1966، وقـرأت كلّ مـا كتـب فـي القاهـرة، وكثيـر ممـا نشـره بعـد خروجـه مـن القاهـرة، كان قـد كتبـه فيهـا ومعظـم مـا كتبـه بعـد ذلـك، وتابعـتُ عـن كثـب أخبـاره برغـم أن السـنوات الأخيـرة قـد فرقـت بيننـا. ولهـذا سـأكتفي هنـا بتقديـم صـورة سـريعة لغالـب حتـى يعرفـه القـرّاء الذيـن لـم تتـح لهـم الظـروف الاقتـراب منـه، وحتـى يدركوا فداحة الخسـارة: خسـارتنا جميعاً.

ولـد غالـب هلسـا فـي مدينـة مأدبـا فـي الأردن، عـام 1932، وتوفـي فـي دمشـق فـي 18 ديسـمبر/كانون الأول 1989، وبيـن التاريخيـن عـاش غالب واحـدة مـن أكثـر الحيـوات خصوبـة واشـتباكاً بتاريـخ المنطقـة الفكـري والأدبي. فقـد قـرر، مـن البدايـة، وهـو لا يـزال طالبـاً فـي مدرسـة المطران الثانويـة فـي عمّـان، ألا يكتفـي بالمشـاهدة كمـا يفعـل الكثيـرون، وعمـد إلـى المشـاركة الفعّالـة التـي أوقعتـه فـي براثـن الملاحقـة والسـجن. ففـرّ إلـى العـراق، لكـن اتصالـه هنـاك بثـواره مـا لبـث أن أوقعـه فـي نفـس الأنشـوطة، فرحـل إلـى بيـروت ثـم إلـى القاهـرة التـي أكمـل فيهـا دراسـته الجامعيـة، وتخـرج مـن قسـم الصحافـة بالجامعـة الأميركيـة فيهـا، ثـم عمـل فـي عـدد مـن وكالات الأنبـاء. وعندمـا عرفتـه، عـام 1962، فـي نـدوة الناقـد الكبيـر أنـور المعـداوي بالدقـي، كان يعمـل فـي وكالـة أنبـاء الصيـن الشـعبية، وحتـى صاحـب النـدوة هـذا الأبـيّ الجسـور الـذي ترفّـع عـن الصغائـر، واحتمـى وراء كبريائـه سـرعان مـا خطفتـه يـد المـوت.

أمـا نجـوم تلـك النـدوة، مـن أبنـاء جيلنـا، الذيـن مـلأوا سـماء السـتينيات بالرؤى الجديدة، والكتابات الجسـورة المغيرة، فما أن جاءت السـبعينيات حتـى انفـض شـملهم بعـد أن عصفـت بهـم ضرباتهـا القاصمـة: محـي الديـن محمـد كان أول مـن خـاض تجربـة المنفـى الاختيـاري الكامـل، وكـفَّ كليـة عـن الكتابـة، وعبدالجليـل حسـن مضـى هـو الآخـر بعـد أن انقطـع كليـة عـن المشـاركة فـي سـاحة الثقافـة منـذ ضربـة السـبعينيات، وأمـل دنقـل سـقط تحـت كلاكل المـرض القاصمـة، وكذلـك صـلاح عبدالصبـور الـذي كان يأتـي لِمامـا، أمـا أبوالمعاطـي أبـو النجـا، ومحمـد عفيفـي مطـر فقـد لجـآ لحضـن المنفـى العربـي، بينمـا سـافر بهـاء طاهـر، وصبحـي شـفيق

لمنفى أوروبي، وبقي سليمان فياض، وعبدالمحسن بدر، ونفر قليل معهم يخوضون حرباً جسورة بعد أن انفض الجمع.
كنا نلتقي، مساء الخميس، في ندوة المعداوي في الدقي، ويتردّد عدد منّا في ضحى الجمعة على ندوة نجيب محفوظ، ونجتمع في أوقات الظهر الحارة في فيء مقهى إيزافيتش، نسد الأود بسندويتشات فوله الشهيرة، ونواصل الجدل حول الحلم بمستقبل أفضل، وحول أوفق السبل لتحقيق هذا الحلم القريب العصي. وتلتقي كلماتنا واجتهاداتنا جميعاً لبلورة رؤى جديدة في الفكر والأدب، على السواء، على صفحات مجلة (الآداب)، وعلى صفحات (المجلة) التي كان يرأس تحريرها يحيى حقي، ويشارك فيها أنور المعداوي نفسه، وفي صفحة (المساء) الثقافية التي كان يشرف عليها عبدالفتاح الجمل، ويحيلها بحساسيته المرهفة إلى ساحة تعجّ بالحياة والإبداع.
وكان غالب من أكثرنا تفرداً، ليس، فقط، لأنه كان يجيد الإنجليزية، ويقرأ بها، في وقت لم تتح فيه تلك الإجادة لعدد كبير منا، ولا لأن قراءته المستمرة فيها أتاحت له أن يقدّم عدداً متميّزاً من الكتب والدراسات، ولكن - أيضاً - لأنه كان قد خاض منذ بواكير حياته تجربة سياسية غنية، وعاش بسبب هذه التجربة كثيراً من الأفكار والحيوات التي كانت لا تزال مجرَّد تصوّرات نظرية بالنسبة للكثيرين منّا؛ لذلك عندما نشر دراسته الهامة «الثورة والأنموذج»، في عددين من مجلة (الآداب)، كانت تلك الدراسة بمثابة البيان الفكري لهذا الجيل، الذي كان في تبنيه لفكر الثورة القومية العربيّة الاشتراكية أكثر وعياً من الداعين لها والمستفيدين من مدّها، وأكثر قدرة على رؤية مهاوي التجربة الناصرية وسلبياتها، وأشدّ حرصاً على إيجابياتها.
فقد كانت تلك الدراسة، بل وكثير من الكتابات التي نشرها هذا الجيل في (الآداب)، وفي (المجلة) من نوع رؤى زرقاء اليمامة التحذيرية التي بكى الراحل أمل دنقل، بين يديها، حينما تحقَّقت أبشع نبوءاتها، وفات أوان التحذير. وقد أحسّ بعض أبناء هذا الجيل باقتراب الخطر، وارتفعت صرخاتهم التحذيرية حادة، في بعض الوقت، حتى أقلقت حدّتها حادي الثورة نفسها. ووجدنا أنفسنا جميعاً، في صبيحة يوم خريفي من العام 1966، في سجن القلعة، وكان معنا غالب هلسا. لم يسأله أحد عن جواز سفره في تلك الأيام، ولا فكّر النظام الناصري في أنه ليس مصرياً، ولا حاول غالب هلسا نفسه أن يستغل هذا التميز ليخرج وحده من السجن، وأن يغادر بسبب هذا التميز مصر، وإنما فضّل أن يُسجن في مصر مع رفاق الحلم الواحد والمسيرة المشتركة، وأن يتحمل بنبل وشجاعة مرارة التجربة، في الوقت الذي آثر فيه بعض «المصريين»، الذين يتمتعون بصفحات أكبر صحفها، الآن، خيانة الفكر والرفقة والمبدأ، وواصلوا بعدها حتى خيانة الوطن ذاته، ومع ذلك عاد أمثال هؤلاء الخونة إلى مصر لا لسبب إلا لأنهم يحملون جواز سفر يتنكر لهم، وينكرهم لو نطق، بينما امتنعت القاهرة على غالب حتى في أيامه الأخيرة، أليست هذه من آيات الزمن الرديء الذي لم يحتمله قلب هذا المناضل الكبير، فكفّ ذات صباح دمشقي كئيب عن الخفقان.
فقد كان غالب هلسا يؤمن بأنه جزء من الحركة الثقافية العربيّة في مصر، ومن هنا فإن المشاركة في قلب قضاياها والنزول إلى خضم معاركها أمر طبيعي بالنسبة له. وهذا هو ما فعله في العراق الذي قضى فيه عدة أعوام بعدما طُرد من القاهرة في سبتمبر/أيلول 1976، وفي بيروت التي ذهب إليها بعدما ترك العراق، وفي قلب المعركة الفلسطينية التي انخرط فيها منذ أن أُجبر على مغادرة القاهرة عنوة، واُستخدم الجواز ضده تعلّة لعقابه الأفدح بالطرد من الوطن الذي تبنّى معاركه وقضاياه، لكن مشاركة غالب هلسا لم تكن مشاركة مناضل سياسي فحسب، وإنما مشاركة كاتب ومفكّر ومثقَّف بالدرجة الأولى، خاض منذ بدايات حياته الأدبية معركة لا تقل أهمّية عن الكثير من المعارك السياسية التي انخرط فيها، بل وتتسق كلية معها، لأن إيمانه بطهارة الكتابة لا يقل عن طهرانيته الثورية نقاء وأصالة، وهي معركة تغيير الكتابة العربيّة، وإرساء جماليات أدبية جديدة. فقد كانت مواهب غالب الأدبية المتعدّدة في الكتابة النقدية والقصصية والروائية تتجه كلّها نحو عملية تغيير الحساسية الأدبية، وتغيير مفهوم هذا الجيل لجماليات الإبداع. وعندما ظهرت مجموعة غالب القصصية الأولى (وديع والقديسة ميلادة وآخرون)، عام 1986، تجلّت فيها بوضوح ملامح تلك الحساسية الجديدة.
ومنذ صفحاتها الأولى، أثارت المجموعة قضية التعبير الأدبي، وقدَّمت حلولاً جديدة، غيّرت طبيعة الخطاب القصصي ذاته، من خلال منهج تعبيري يكتسب قيمته وأهمّيته إذا ما تمت موضعته في السياق القصصي الأدبي الذي ظهر فيه. فقد كانت القصّة العربيّة في مصر، وفي غير مصر قد وقعت في براثن منهج تعبيري يعتمد على السرد، وينحو إلى تقديم الخلاصات الوعظية للأحداث، دون تجسيدها في حضور قادر على منح مختلف الجزئيات فيضاً من الدلالات والإيحاءات. وكان الحديث عن الشخصية؛ أخلاقها، وطباعها، وصفاتها هو المنهج الأثير في تناولها، دون الكشف عن حقيقتها عبر المواقف والأحداث، وبعيداً عن الاستقصاءات والتهويمات الاستنتاجية. ومن هنا انصب اهتمام معظم كتَّاب القصّة حتى ذلك الوقت على اعتصار مغزى التجربة التي يعبّرون عنها، لا على تقديم تلك التجربة في حضورها الطاغي المؤثّر، أو تجسيد قدرتها على الإفضاء بما تريد أن تقدمه دون تدخل من الكاتب أو تعليق منه. وقد ساهم هذا المنهج التعبيري الخاطئ في حشو القصّة بفيض من التأمُّلات والاسترسالات أو التحليلات النثرية السقيمة حول أسباب الأحداث ودوافع الشخصيات.
من الضيق بآليات هذا المنهج القديم في صياغة البنية القصصية، انطلقت تجربة غالب هلسا الجديدة في مجموعته الأولى، لتؤسس عدداً من القواعد المغايرة للكتابة، في محاولة واعية منه لتحرير القصّة المصرية من عثراتها المزمنة، حتى تتمكن من التحليق في آفاق الفنّ الرحيبة. كان غالب هلسا، الناقد الحساس للأعمال الأدبية، قد نبّه في كثير من مقالاته اللامعة في (الآداب) إلى أهمّية التخلص من كلّ تلك الأساليب القصصية القديمة، وجاء مع مجموعته الجديدة أوان تقديم النموذج الناصع للأساليب الجديدة التي اعتمد منهج غالب فيها على الاهتمام بالخط المباشر بين العين والموضوع، وبين الموضوع والقارئ، حيث يصبح دور الفنَّان هو دور العين الحساسة الفاهمة الذكية التي تسجل ما تراه، دون أن تُجمّله أو تشوهه، دون أن تضيف إليه من حضورها الثقيل، أو أن تتكهّن بما في داخله، وإنما تقدّمه وحده من خلال أكثر زواياه قدرة على الإفصاح، وأقدرها على أن تضيء في أعماق القارئ إمكانية اكتشاف نفسه وواقعه بصورة أعمق.
فالخارج في أسلوب غالب هلسا التعبيري هو المفتاح الوحيد للداخل، وهو أوفق الأساليب في الوصول إلى جوهره بعيداً عن التكهنات الضحلة أو الأحاسيس المبهمة. هذا الأسلوب الفنّي هو الذي قدّمت مجموعة غالب الأولى (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) ملامحه باقتدار ومهارة، منذ فترة باكرة في تاريخ هذا المنهج الجديد في القصّ. فبالرغم من تأخر صدور هذه المجموعة حتى عام 1968، فإن أحدث قصصها كُتبت عام 1962، وبعضها يرجع إلى العام 1956. وقد أدّى تأخر نشر هذه القصص في مجموعة، إلى ظهور مجموعات قبلها تتضمن قصصاً عديدة، تعتنق هذا المنهج التعبيري في القصّ، وإن كان معظمها قد تأثّر بشكل أو بآخر بأعمال غالب هلسا وبأفكاره.
وبالإضافة إلى هذا المنهج التعبيري الذي نجد تجلياته في كثير من كتابات أبناء هذا الجيل اللامعة وخاصّة لدى سليمان فياض، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، فإن مجموعة غالب الأولى تلك طرحت منهجاً آخر سرعان ما أثرى القصّة المصرية والعربيّة من بعدها، وهو اللجوء إلى الموروث الشعبي كوسيلة للتعبير عن الشخصيات الأمية. فالقصص الثلاث التي تتناول موضوع المثقَّف

المغترب في هذه المجموعة وهي (عيد ميلاد) و(الغريب) و(العودة) لم تستعمل الموروث الشعبي، ولا حتى حومت بالقرب منه. أمّا القصتان اللتان تتحدَّثان عن عالم القرية، وعما يدور فيه، وهما: (البشعة) و(وديع والقديسة ميلادة وآخرون) فقد لجأتا إلى استخدام الشعائر الشعبية للتعبير عمّا يدور في أعماق الشخصية، وصياغة ملامح موقفها المتميّز من العالم. فالموروث الشعبي ليس مجرَّد الشكل الخارجي للشعائر الاجتماعية، ولكنه بالدرجة الأولى محتواها، والمبلور لرؤية ممارسيها ولموقفهم من العالم.

إنه المخزون الثقافي المتوارث ببساطة وبلا كهنوت عبر الأجيال. فالشعائر العديدة التي تضعها الموروثات الشعبية للكثير من المواقف الاجتماعية والتي يتغلغل معظمها في الوجدان القومي إلى مسافات سحيقة تمتد لعشرات القرون، هي صياغة شفرية لمجموعة من الرؤى والقيم القادرة على بلورة ملامح الشخصية الإنسانية في العمل الفنّي. فهي لا تمنح الشخصية مذاقها الفريد وأصالتها، ولا تمدّ جذورها بعمق في تربة الواقع فحسب، ولكنها تصوغ معها الكثير من التفاصيل الدقيقة الراسمة للوحة المجتمعية العريضة، والناقلة لشتى مكونات الوجدان الاجتماعي ومعتقداته.

وقد استطاع غالب هلسا منذ مجموعته الأولى تلك أن يستخدم الموروث الشعبي باعتباره مجموعة من الأنساق الشفرية التي تتخلق عبرها لغة بالغة الثراء، يستطيع النصّ القصصي استخدامها ببراعة. ولا يتعارض اللجوء إلى هذه الشفرة الثرية مع منهج غالب هلسا الأثير في التعبير القصصي، لأن أغلب الموروثات الشعبية أشياء متجسّدة، وليست مجرَّدة، أفعال وأشكال إجرائية لا ذهنية، وهي مصاغة من الصور الأقرب إلى الطبيعة الشعرية، منها إلى النثر العادي. وقد وضع غالب هلسا يده على مفاتيح التعامل القصصي مع هذا المخزون المعرفي الهام، مما فتح الباب أمام استقصاءات بارعة في هذا المجال في أعمال عدد كبير من كتاب الستينيات مثل: سليمان فياض، ويحيى الطاهر عبدالله، وعبدالحكيم قاسم، ومحمد البساطي، ومحمد مستجاب وغيرهم.

وعلاوة على هاتين الإضافتين طرحت مجموعة غالب الأولى تلك قضية هامة أخرى، لا شكّ في أهمّيتها البالغة في تشكيل ملامح الحساسية الأدبية الجديدة، وهي قضية الإيقاع. فقد كشفت قصص هذه المجموعة عن أن إيقاع القصّ هو العنصر الفاعل في تخليق العلاقات التحتية في النصّ القصصي والقادرة على بلورة بنية قصصية مُحكمة. ولذلك اهتمت مجموعة غالب بالإيقاع، وبكلّ العناصر المشاركة في صياغته، من طريقة تركيب الجملة، واختيار الألفاظ ذات الجرس الموحي، والاهتمام بوصف الطبيعة، وهو شيء غير التسخير الساذج لها بالصورة التي أصبح فيها هذا الوصف مقتضباً، وفي صلب الموضوع. ويمكن أن يتضح هذا الإيقاع الذي يهتمّ الكاتب بإبرازه منذ السطور الأولى في أي قصّة من قصصها. فلو أخذنا، مثلاً، قصّة «البشَعَة»، والتي أصبحت من كلاسيكيات القصّة العربيّة القصيرة، سنجد أن سطورها الأولى تخلق ملامح الإيقاع الذي تتماسك به بنية العمل كله. إذ نقرأ:

«أخذت الدار تعتم شيئاً فشيئاً. وتسللت الظلمة من مخازن الحبوب والتبن القصية، ثم تمدّدت على السقف. من كوة في الجدار الغربي كان يمتد حبل من الضوء، ويستقر على ظهر أحد الجالسين مكوناً دائرة مرتعشة، في داخله تتراقص آلاف الذرات. وأصوات الرجال تتزاحم في غمرة من الجُمل القصيرة السريعة. انزلق قرص الشمس وراء التلال، ولم يبقَ منه إلّا جزء صغير ضاحك، ثم سقط، فجأة، وأخذت السماء تفقد زرقتها اللامعة المخلخلة. تكوّنت غيوم وردية جعلت السماء شديدة الاتساع، ثم بدت نجمة الغروب شاحبة مرتجفة. ومن الشرق، من جوف الانحدار الصحراوي، أخذ ظلام رمادي يزحف نحو القرية. انفتح حبل النور الممتد من الكوة، وسقط الظلام على الدار مصمتاً ثقيلاً. ومع انبعاث النور من المصباح المغبش، انتهت تلك الطقوس التي ترافق انقضاء النهار».

في هذه البداية القصصية الجميلة التي توشك أن تكون لوحة متحركة، لا يحدد غالب هلسا طبيعة العالم الذي يتناوله، أو الموضوع الذي يعالجه فحسب، وإنما يرينا، ولا يخبرنا، العالم في تألّقه، ونصاعته، وقد شفّ عن الكثير من المعاني والدلالات الموحية. وأصبح الإيقاع هنا، هذا الإيقاع البطيء الواثق العادي الذي يصوغ قوانينه، هو الخيط الذي يُسلك الكاتب فيه كلّ الجزئيات، ويحمل تنويعات اللون والظلمة، بمجموعة من الرؤى والمعاني التي تتكشف عنها القصّة بالتدريج.

وقد ترسَّخت ملامح هذا المنهج المتميّز في الكتابة القصصية في روايته الأولى (الضحك) في العام 1970، ومجموعته الثانية (زنوج وبدو وفلاحون) في العام 1972، ثم تتابعت، بعد ذلك، رواياته (الخماسين) في العام 1975، و(السؤال) في العام 1979، و(البكاء على الأطلال) في العام 1980، و(ثلاثة وجوه لبغداد) في العام 1984، و(سلطانة) في العام 1987، و(الروائيون) في العام 1988. وباستثناء (سلطانة) التي تنتج من ذاكرة الطفولة في الأردن، وإلى حد ما (ثلاثة وجوه لبغداد) التي يمكن اعتبارها جزءاً من تجربة أدب الخروج المصري الذي يتعامل مع تجربة المصري في المنافي العربيّة، كتب غالب بقية أعماله الأخرى في مصر، وعن مصر، فأصبحت جزءاً من تجربة الكتابة العربيّة الجديدة في مصر، برغم بعده القسري عنها. فعالم غالب هلسا القصصي ينحت قسماته من أديم الواقع المصري، ويسجل بعداً هاماً في التجربة المصرية في الستينيات، قَلَّ أن نجد له نظيراً في أي من الأعمال التي كتبها أبناء جيله.

ففي أعمال غالب القصصية التسعة، يؤسّس هذا الكاتب الكبير ملامح تلك الحساسية الجديدة التي تعيد رسم قسمات العلاقة بين النصّ والواقع على أساس جديد. لا ينهض على المحاكاة المبتذلة للواقع، ولا على النقل عنه، وإنما يعمد إلى إعادة خلق علاقاته، وجوهر تركيبته الاجتماعية والفكرية، وإخضاع هذا كله لأيديولوجية النصّ التي تتسلل في كلّ ثناياه، كاشفة من خلال التجاور بين التفاصيل والجزئيات عن حقيقة البنية الأساسية فيه، ومقدمة من خلال تقنية النصّ، وتشابك العلاقات بين الأحداث والشخصيات، نصّاً مُضمراً، يتميّز بالثراء الدلالي والاستعاري، بينما يبدو وكأن النصّ السطحي يتسم بمضاهاة الواقع، ويعكس شتى تفاصيله.

هذا الالتباس بين التوازي والمضاهاة نابع من استخدام غالب الحاذق للزمن في النصّ القصصي، فالكتابة عنده ليست كتابة للزمن، ولكنها كتابة في الزمن، والحدث عنده لا يستهدف استحضار الحدث على الورق، وإنما كتابته أثناء حدوثه، بالصورة التي تصبح الكتابة معها حدثاً وفعلاً، لا تسجيلاً لهما. من خلال هذا الحضور الحاد يطرح غالب الكتابة في وجه الموت، وفي وجه القمع، وفي وجه السُّلطة الغاشمة؛ لأن غالب مشغول، منذ اللحظة الأولى، وعلى مدّ آلاف الصفحات التي كتبها، بالعلاقة بين المثقَّف والسُّلطة من ناحية، وبين المثقَّف والناس من ناحية ثانية، وبين المثقَّف وهموم الكتابة من ناحية ثالثة. هذه المحاور الثلاثة هي التي استأثرت بالاهتمام الرئيسي في عالمه الأدبي، وهي التي جعلت إنتاجه شهادة على مرحلة خصبة في الثقافة العربيّة برمتها، مرحلة تبلور آليات الحساسية الجديدة، لتعميق أواصر العلاقة بين المثقَّف والناس من ناحية، ولطرح الطهارة الثقافية، وأخلاقية الكتابة، وشرف الممارسة في وجه السلطة من ناحية أخرى. فالحساسية الجديدة في الكتابة ليست لها جمالياتها الجديدة، فحسب، ولكنها تنطوي في داخل بنية نصوصها ذاتها على أخلاقياتها الجديدة، كذلك، التي لا تتسامح مع ابتذال الكتابة، ولا تتهاون مع صلابتها البنائية والدلالية على السواء. ومن هنا، حملت كتابات غالب هلسا من الحسّ بالمسؤولية الثورية، ما حملته ممارساته النضالية التي سعَت إلى أن تُرسخ مكانة المثقَّف، وأن تعيد للناس ثقتهم فيه، في زمن تكاثر فيه الزيف، واختلط فيه الحابل بالنابل.

استعادة بعد ثلاثين عاماً من الغياب

عقود ثلاثة انقضت منذ رحيل الكاتب والروائي الأردني الكبير غالب هلسا الذي ولد ومات في اليوم نفسه (18 ديسمبر/كانون أول 1932 - 18 ديسمبر/كانون أول 1989)، وقد غادر بلده عام 1956، مُلاحقاً لكونه عضواً في الحزب الشيوعي الأردني، وعاد إليه في كفن بعد وفاته بأزمة قلبية في العاصمة السورية دمشق. وما بين ذلك الخروج، وتلك العودة المأساوية تنقّل غالب بين عواصم عربية عديدة، بين بيروت وبغداد والقاهرة ودمشق، حيث كان، على الدوام، جزءاً من الحركة الثقافية والجدل المحتدم في حياة كل عاصمة عاش فيها، بغض النظر عن طول الإقامة أو قصرها، لكن إقامته في القاهرة كانت الأطول، والأكثر تأثيراً في تجربته الإبداعية وتكوينه الثقافي، وكذلك في الموضوعات التي شكّلت محور انشغالاته الأدبية والفلسفية والسياسية.



فخري صالح

لم يكن غالب هلسا روائياً أو كاتب قصّة قصيرة فقط، بل كان من ذلك النوع من المثقّفين العرب العضويين، المنشغلين بالسياسة والثقافة والفكر، يساجلُ في تلك الصيغ المختلفة من رؤية العالم، طامحاً إلى تحديث المجتمعات العربيّة، لا إلى تحديث الثقافة، أو تطوير الأشكال الإبداعية فقط، بل إلى تطوير الرؤى النظرية التي نفسّر بها حركة المجتمعات، والثقافة، والسياسة، والفكر في الآن نفسه. انطلاقاً من هذه الرؤية، أنجز غالب في العمر القصير، نسبياً، الذي عاشه، أعمالاً في الرواية، والقصّة القصيرة، والنقد الأدبي، والفلسفة والفكر، والترجمة، ومقالات كثيرة في السجال السياسي، جاعلاً من الأشكال المتعدّدة للكتابة طُرقاً مختلفة للنظر إلى الوجود الإنساني، مُقلّباً هذا الوجود على وجوهه المتعدّدة من خلال السرد، والفكر، وقراءة التجارب الثقافية والفكرية للشعوب والمجتمعات الأخرى، ساعياً إلى فهم الإنسان العربي، والمجتمعات العربيّة. فإلى جانب رواياته ومجموعتيه القصصيتين، كتب غالب عن «العالم مادة وحركة» (في محاولة ماركسية مادية لفهم بعض مفكّري المعتزلة)، و«الجهل في معركة الحضارة» (في رد على كتاب للمفكّر الإسلامي الفلسطيني منير شفيق)، و«قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينه»، كما ترجم «الحروب الصليبية» للروائي الإسرائيلي عاموس عوز، و«الحارس في حقل الشوفان» للروائي الأميركي جي. دي. سالينجر، و«جماليات المكان» للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار. وهو ما يدلُّ على تعدد انشغالاته وطاقته الفكرية والإبداعية التي جعلته واحداً من الكُتّاب المؤثّرين في الثقافة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين يستحقون مواصلة النظر في منجزهم الإبداعي والنقدي والفكري.

لكن الملمح الأساسي في تجربة غالب هو أن عالمه الروائي ينتسب إلى مصر أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأردن؛ لأسباب تتصل بشخصياته الروائية والجغرافيا التخيلية التي تتحرَّك في فضائها تلك الشخصيات، فهو في معظم أعماله الروائية يتحرَّك ضمن الفضاء السياسي والاجتماعي المصري لقاهرة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. لا يشذ عن ذلك من أعماله القصصية والروائية إلا مجموعتاه القصصيتان «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» (1968، وبعض قصص هذه المجموعة تتخذ من القاهرة فضاءً لأحداثها) و«زنوج وبدو وفلاحون» (1976) وروايته «سلطانة» (1987). أمّا في باقي أعماله الروائية فإنه يكتب عن القاهرة، ويبني من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمَّشين في معظم الأحيان، ومن نقاشات اليسار المصري وانشقاقاته، عالمه السردي،

مازجـاً ذلـك كلّـه بتذكـرات شـخصية «غالـب»، أو «خالـد»، الـذي عـادة مـا يأخـذ دور الـراوي فـي الروايـات، وتتصفـى، مـن خلالـه، الـرؤى التـي تحملهـا الشـخصيات؛ كمـا أن هـذه الشـخصية تُذكرنـا، مـن حيـن لآخـر، بماضيهـا أو طفولتهـا البعيـدة فـي مسـقط رأس غالـب هلسـا، وبلدتـه مَعِيـن، أو مـكان دراسـته الإعداديـة والثانوية في مدينة مَأدَبا، ومدرسـة المطـران بعمّان.

مـن هنـا يبـدو غالـب مسـكوناً بالحيـاة الثقافيـة والسياسـية المصريـة، فـي فتـرة مُعقَّـدة مـن تاريخ العلاقـة بيـن اليسـار المصـري والحكـم الناصـري، فـي خمسـينيات القـرن الماضي وسـتينياته. وتتصـل الجغرافيـا التخيليـة لرواياتـه وقصصـه بتلـك الحقبـة الزمنيـة التي عمـل خلالهـا فـي كلّ مـن وكالـة أنبـاء الصيـن الجديـدة، ثـم وكالة أنبـاء ألمانيـا الديموقراطية لفتـرة تتجـاوز السـتة عشـر عامـاً، مشـاركاً بفاعليـة فـي الحيـاة الثقافيـة المصريـة إلـى أن أُبعِـد مـن القاهـرة بأمـر مـن السـادات، عـام 1978، مغـادراً إلـى بغـداد، ثـم إلـى بيـروت، عـام 1979، ومـن ثـمَّ إلـى دمشـق بعـد الحصـار الإسـرائيلي لبيـروت عام 1982. ولعلّ اتصالـه الحميميّ بالبيئة المصرية، وصعـود اسـمه كروائـي وناقـد علـى صفحـات مجـلات اليسـار المصـري وصحفـه، جعـل هويّته الجغرافية ملتبسـة بالنسـبة للعديـد مـن النُقَّـاد والباحثيـن. فهو كان مصريَّ اللهجة، ظلّ يتحـدَّث بهـا أينمـا ذهـب بعـد إبعـاده مـن مصـر مازجـاً تلـك اللهجـة مـن حيـن لآخـر بلهجـات العواصـم التي سـكنها. كما ظـلّ يختـزن العوالـم القاهرية ليعيد إنتاجها فـي رواياته التي كتبهـا، لاحقـاً، غيـرَ قادر علـى التخلص من مخزون السـنوات الاثنتين والعشـرين التي عاشـها في القاهرة. ويمكن أن نلحظ ذلـك فـي أعمالـه الروائيـة الأولـى التـي كتبهـا فـي القاهـرة: «الضحك» (1970)، و«الخماسين» (1975) و«السؤال» (1979)، و«البـكاء علـى الأطـلال» (1980)، وحتـى فـي عمليـن أخيريـن «ثلاثـة وجـوه لبغـداد» (1984)، و«الروائيـون» (1988) التـي ينتحـر فيهـا بطلـه غالـب ممـروراً، معتـزلاً العالـم، وشـاعراً بالخـراب الـذي يسـكن التاريـخ.





لكـن الحنيـن الجـارف إلـى مسـقط الـرأس تجلَّـى فـي بعـض أعمـال هلسـا الروائيـة علـى هيئة تذكـر جانبي، أحيانـاً، أو من خـلال إفـراد روايـة كاملـة «سـلطانة»، التـي يسـتعيد الكاتـب فيهـا ذكريـات الطفولـة البعيـدة، معيـداً تتبـع خطـى بطلـه فـي طفولتـه وصبـاه، مـا يجعـل «سـلطانة» قريبـة مـن روايات التكويـن والتعلّـم، ويجعلنـا نعيـد النظـر إلى أعمالـه الروائية الأولـى علـى ضـوء هـذه الروايـة المميّـزة لغـة وشـخصيات وطرائـق حكـي، واصليـن عالـم «سـلطانة» بتلـك التذكـرات الجانبيـة التـي نعثـر عليهـا فـي قصصـه ورواياتـه الأخـرى.

مـن هنـا يبـدو مـن الصعـب انتـزاع غالـب مـن حنينـه الطفولي إلـى مسـقط رأسـه، وتغليـب مرحلـة الشـباب والنضـج علـى خلفيـة نمـوه الثقافـي والأدبـي. وقـد بـرزت مرحلـة الطفولـة والصبـا فـي أعمالـه الأخيـرة كنـوع مـن الاسـتعادة الحميمية لذكريـات الطفولـة التـي غيّبهـا النسـيان. ومـن ثـمَّ فقـد فتـح خزائـن ذاكرتـه، وأعـاد عجـن هـذه الذكريـات مـع أحلامـه واسـتيهاماته وطريقـة نظرتـه إلـى مسـقط رأسـه وسـنوات تكونـه.

ولعـل كتابـة غالـب لـ«سـلطانة»، بوصفهـا الروايـة الوحيـدة المكتوبـة ضمـن جغرافيـا أردنيـة، هـو مـا أعـاده إلـى مسـقط رأسـه إبداعيـاً، إلـى حـد أنهـا ذكّرتنـا بـ«زنـوج وبـدو وفلاحـون» التـي كانـت عمـلاً قصصيـاً روائيـاً، نهـل مـن بيئـة سياسـية واجتماعيـة غيـر البيئـة القاهريـة، لكـن رحيـل غالـب، فـي نهايـة ثمانينيـات القـرن الماضـي، جعـل مـن «سـلطانة» روايـة وحيـدة منقطعـة السـياق، تقريبـاً، عـن أعمالـه الروائيـة الأخـرى، وهـي الروايـة التـي شـكّلت مـع «زنـوج وبـدو وفلاحـون» نوعـاً مـن الثنائيـة السـردية الضديـة حيـث تُعيـد «سـلطانة» تأمّـل الطفولـة البكـر، والعالـم الفردوسـي، فيمـا تصـور «زنـوج وبـدو وفلاحـون» قسـوة العلاقـات الاجتماعيـة التـي تربـط البـدو بأهالـي القـرى، وتقيـم تراتبيـة معقّـدة بيـن المكونـات السياسـية والاجتماعيـة والديموغرافيـة للدولـة الأردنيـة الحديثـة.

يمكـن النظـر إلـى أعمـال غالـب الروائيـة، اسـتناداً إلـى هـذه الخلفيـة، بوصفهـا توتـراً بيـن الفضـاء المدينـي الصاخـب المعقّـد، والمـكان الريفـي البسـيط الـذي يرتبـط بالحلـم الفردوسـي، وحضـن الأم، والشـعور بالحمايـة الـذي افتقـده الـراوي فـي أعمـال غالـب، التـي تتخـذ مـن المدينـة فضـاء لحركـة شـخصياتها. ويتجلّـى هـذا التوتـر، الـذي يتخـذ هيئـة قـوس مشـدود علـى مدار السّـرد في معظـم روايـات الكاتب، فـي الحضور الوافـر للأحلام، وأحلام اليقظة بصورة أساسـية، التـي تقطـع سـياق السـرد، وتعيـد الروايـة فـي العـادة إلـى الطفولـة وفردوسـها الريفـي المفقـود. بهـذا المعنـى تُمثّـل المدينـة، فـي عالـم هلسـا، كيانـاً مهـدّداً باعثـاً علـى الرعـب، وعـدم الاسـتقرار، وافتقـاد الطمأنينة، أيـاً كانت هـذه المدينة: القاهـرة، أو عمّـان أو بغـداد. وهـذا مـا يفسّـر وفـرة الأحـلام وأحـلام اليقظـة التـي تعيـد الـراوي، فـي العديـد مـن روايـات هلسـا، إلـى مسـقط الـرأس، وفـردوس الأمومـة المفقـود.

لتوضيـح الرؤيـة السـابقة سـآخذ عمليـن روائييـن لغالـب هلسـا همـا، «الضحـك»، وهـي أولـى رواياتـه، و«البـكاء علـى الأطـلال»، وهـي مـن بيـن أعمالـه التـي نشـرها فـي بدايـة الثمانينيـات مـن القـرن الماضـي، وإن كانـت مكتوبـة فـي القاهـرة فـي فتـرة سـابقة عـام 1975، لنـرى صيغـة التوتـر فـي كلّ مـن الروايتيـن بيـن فضـاء القاهـرة، وأحـلام الـراوي، وتذكُّراتـه لطفولتـه، ومطلـع شـبابه.

يبـدأ الفصـل الأول مـن «الضحـك»، وعنوانـه «جنـة اليقيـن» الـذي يوحـي بمفارقـة ضديـة، بوصـف لحالـة الـراوي بعـد أن أقـام علاقـة مـع بغـيّ. كلّ مـا فـي هـذا الفصـل مـن الروايـة يوحي بالشـعور بالدنـس والقذارة، وامتـزاج الروائح العطرية بروائـح العـرق والجسـد الآثـم، بالحنيـن إلـى النظافـة وبراءة الطبيعـة، يختلـط ذلـك كلـه بالإحسـاس بوجـود خطـر قريب يتربّـص بالـراوي دون أن يكـون واعيـاً لـه، وبحلم يعيـد تركيب الخطـر والإحسـاس بـه.

ومـع أننـا لا نسـتطيع تحديـد مـكان الحلـم، إذ إن الـراوي يشـاهد فيـه منظـراً مـن قريتِـه مسـقطِ رأسـه، حيـث يتحـدّث عـن أكـوام مـن الحجـارة التي تتكـدّس كتلال صغيـرة، ويحلم أنـه يسـير في شـوارع مسـقوفة تشـبه الأنفـاق، إلاّ أننـا نتبين، فـي نهايـة الفصـل، أنـه «كان يركـض فـي شـوارع القاهـرة»، التـي «كانـت خاليـة واسـعة»، و«عماراتهـا كتـلاً صمـاء كبيـرة قـد مـلأ الظـلام فجواتهـا»، لينتهـي إلى غرفـة تحقيـق، يُحاكَـم فيهـا بارتـكاب جريمـة لـم يقترفهـا.

يبـدو هـذا الفصـل إرهاصـاً وتكثيفـاً لمـا سـيحدث فـي باقـي فصـول الروايـة. إن الـراوي، وهـو عضـوٌ فـي حـزب يسـاري، يشـعر بالخطيئـة والدنـس والقـذارة فـي المدينـة، مطلـق مدينـة، التـي تمثّـل الرذيلـة، وانحـدار القيـم، والتحلـل والتلاشـي، والإحسـاس بالبـرد بمعنـاه الفيزيقـي والرمـزي.



لا تُخَفف، من ذلك الإحساس، الآمالُ الكبيرة التي يتشبث بها المثقَّفون الذين يظهرون في خلفية الرواية، أو علاقةُ الحب العميقة التي تقوم بين الراوي ونادية، أو الروحُ الرفاقية التي تنشأ بين المشاركين في معسكر تدريب المتطوعين الذين يرغبون بالدفاع عن المدينة؛ إذا ما هاجمتها إسرائيل. إن المدينة، التي يتنقَّل الراوي في شوارعها، وبين مقاهيها وفنادقها، تظل كياناً مهدّداً بارداً مصمتاً، يتراءى للراوي في أحلامه الهذيانيَّة المتكررة على مدار فصول الرواية.

في مقابل مدينة القاهرة، تبدو مدينة مسقط الرأس مثالاً لمدينة المنفى، مدينة البوليس والبغاء والزيف، حيث المال سيد الموقف، والرجال والنساء يبيعون أنفسهم من أجل النفوذ والمال. إنّ الراوي، الغريب عن البلدة، يحاول كتابة تاريخها، والكشف عن «أكاذيب مثقّفيها وادعائهم، ورعب نسائها، وجشع تجارها بكروشهم الكبيرة، وقاماتهم القزمة، ووجوههم المترهلة البيضاء، وأصواتهم النسائية... والحقد الذي يملأ قلوب صغار موظفيها». ويحكي الراوي أنه أتى إلى البلدة مقيّد اليدين، في إحدى عربات البوليس؛ ليُنفَّذ به حكم الإقامة الجبرية بعيداً عن قريته، بتهمة الإخلال بالأمن حيث يجد نفسه شاهداً على وحشة المدينة، وقبحها، وموت البراءة فيها، واهتراء نسيجها الاجتماعي الذي يتشكَّل من قادمين من القرى والمدن المجاورة، ومن شخصيات إنجليزية، لا منتمية، آتية لتجرب حظها في هذه المدينة الطالعة على أطراف الصحراء الشامية.

القرية مسقط الرأس هي المكان الذي يعادل الإحساس بالبراءة واليقين حيث يستعيد الراوي، في مواضع قليلة من الرواية، حنينه إلى «البلدة الصغيرة التائهة بين الجبال»، و«الشوق إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين.. إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت، ولا يعرف القلق»، وكذلك عندما يستعيد صور الأرض المشمسة، ومشهد الحصّادين الذين يتناولون طعامهم وقت الظهيرة، والنساء وهن يتحلّقن حول أباريق القهوة المُرَّة...

وإذا انتقلنا إلى «البكاء على الأطلال» فسنجد أنها تعتمد أسلوب المعارضة Pastiche، وهي تقنية أساسية، تنبني فصول العمل الروائي حولها، وتبدو المادة التاريخية المقتبسة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، موضوعاً للمعارضة في موضع معيّن من الرواية، وللمحاكاة الساخرة كذلك، ولتأمّل الحالة الشخصية للراوي في ضوء تلك الحكايات التاريخية المقتبسة في مواضع أخرى.

وبغضِّ النظر عن درجة معقوليَّة استخدام هذه التقنية الأسلوبية في بناء العمل الروائي، ومدى إسهامها في توضيح معنى العمل وتكثيف الدلالة، فإن «البكاء على الأطلال» هي محاولةٌ لإضاءة نصّ روائي حداثي، يعتمد، بصورة أساسية، الحلمَ، وحلمَ اليقظة بصورة لا تخطئها العين، عبر معارضته حلمَ اليقظة وهلوسات الراوي الحسيَّة الشهوانيَّة التي يجتمع فيها الهلعُ الشديد من فكرة الموت مع الإحساس ببرد العالم والحنين إلى الطفولة، بمادة تراثية تدور حول الشهوة العارمة، والمثال الحسيِّ التراثي المُجسد في حكاية عائشة بنت طلحة مع من أحبوها وتزوجوها، حسب ما يروي أبو الفرج الأصفهاني في «الأغاني».

لكن هذه المعارضة لا تكتمل إلّا في إطار بعث حلم يقظة يتكوَّن من زمن الطفولة، وتذكر الراوي مشهداً مستلاً من ماضيه في القرية، ليشكِّلَ هذا المشهد فعلَ تحفيز للعمل الروائي، ويُعيد الراوي، بالاستناد إليه، تركيبَ المادة السردية ويتمكّن، من ثمَّ، من تأويل حاضره، وسقوطه في يأس شامل، وعلاقات جسدية متعثّرة، وفقدانه القدرةَ على الاحتفاظ بمن يحب، ويمثّل له الشفاء من السقوط في العدميَّة الحسية والروحية، في آن معاً، في جو مدينة كبيرة لا تبالي بسكّانها.

من رواية اليقظة إلى رواية الأفول

قاده اتساقه الفكري إلى دراسات نقدية عن نكوص المثقَّفين وزئبقية مواقفهم، بقدر ما دفعه ارتباطه بالمعيش إلى نقد الروائيين: إبراهيم جبرا، وحنّا مينة. لم يكن ينقُد كارهاً، وهو البريء الذي لا يعرف الكراهية، إنما كان ينقُد مخلصاً للحياة ولأفكاره، ولمعنى الرواية.



فيصل دراج

بعد أن أنجز هلسا أعمالاً روائية متميّزة، احتضنت «الضحك، والخماسين، وثلاثة وجوه لبغداد»، استعاد شبابه الأوّل والزمن الذي سبقه في روايته الأكثر اكتمالاً: «سلطانة»، حيث تحضر الطفولة، والصبا، وأطياف غائمة وأخرى أكثر وضوحاً. كما لو كان ادّخر خبرة كتابية؛ لتنقل مرحلة أثيرة لديه.

تدور «سلطانة» حول امرأة أشبه بالحلم، تسير ناظرة إلى السماء، تُلزم الناظر إليها بتجربة عشق فريدة، تلازمه حياته كلّها. جمع الروائي بين زمن البراءة الأولى، الذي يتطيّر من الدنس، والأنثى الأصل ذات الجمال النموذجي، الذي يمسّه الزمن ولا يغيّر فيه شيئاً حال عاشقها الذي يمرّ على مدن عديدة، ويستبقي عشقه بلا تبديل. ومع أن صورة المعشوقة يمكن أن تغفو، فهي تستيقظ بلا نقص، كلما لمح «أسيرها» قامة، وكأنها التبست بموقع الطفولة، والميلاد، والدفء الأمومي، وفضول التعرّف على العالم.

أنتج هلسا في «سلطانة» أنثى ملتبسة، حملت رغبات الطفل الذي كانه، وأحلام الشاب الذي سيكونه، وصور بلدته «معين» التي كانت مفعمة بالنقاء ذات مرّة. أدرج الروائي في «حكايته الكبرى» تصوّراً رومانسياً؛ يمزج الأنثى والأصل بسحر غامض لا يزول، وتصوّراً واقعياً عرفها واستنشق اسمها، وسار وراءها في أكثر من مكان ومدينة. وواقع الأمر أن الأنثى الفريدة تنوس بين الفتاة الرهيفة الأركان، وشخصية الأمّ التي تقبع في اللاوعي أمّاً وأنثى معاً، بل أن «سلطانة»، في وجهيها المتعارضين المتكاملين، هي التي وضعت، في روايات غالب هلسا، حضوراً أنثوياً دائماً، يواجه به المغترب اغترابه، ويتكئ عليه الروائي المغترب؛ ليتحمّل الغربة وشقاء الوجود. يصف السارد المرأة التي أرضعته أثناء مرض أمّه: «آمنة في الذاكرة، صاغت رؤيتي للنساء، وأعادت إنتاجها في كلّ مرحلة من مراحل العمر. هي وسلطانة حلم القرية الشبقي السريّ، الملعون، الفاجع، الممنوح، والمستحيل معاً..».

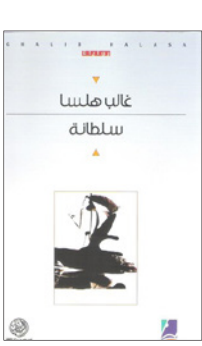
تعيّن «سلطانة»، في حضورها المهيمن المستمر، ساردَها، أي غالب هلسا، شخصية رومانسية تتوالد منها أنثى متعالية، وفضاءً كثيفاً يجمع بين الذكر والأنثى والسياسة، يتكشف، دائماً، في شخصيات مشتقة منه، كما هو الحال في «نادية» الرهيفة المتمردة في رواية غالب الأولى: الضحك. ومع أن في الإنسان الرومانسي ميلاً إلى «ابتداع شخوصه» كي تكون صورة عنه، فإن «سلطانة» قلبت الصيغة، وعيّنت ذاتها صانعة لغالب إنساناً وروائياً معاً.

ولعلّ العلاقة الغامضة الواضحة بين غالب وأنثاه القروية الجميلة هي التي قرَّرت «الاغتراب» موضوعاً مستمراً في رواياته جميعاً، سواء كان ذلك في «الضحك، وثلاثة وجوه لبغداد»، أو في عمله الصغير الكبير «الخماسين» الذي رجم القهر البوليسي، واستنجد بالسماء سائلاً الرحمة. والاغتراب، نظرياً، أن ينقسم الإنسان وأن يكون نصفه خارجه، وأن ينتظر لحظة لا تناقض فيها، تُعيد إليه طبيعته الأولى. وطبيعة غالب الأولى نقاء الريف، ودفء الأمّ، والكتب المتحاورة التي تحدثت عن العاشقة الخائبة «مدام بوفاري، ومرتفعات وذرنج في حديثها الواسع عن الحب الآسر، والشر، وآلام فيرتر التي تمزج الحب بالعذاب»، كما جاء في رواية «سلطانة».

تتراءى «سلطانة» مجازاً جمالياً دينامياً يخترق الأزمنة، ملبيّاً رغبات فردية توحد بين الأنا والمجموع. لن تكون أنثى غالب، والحالة هذه، إلا ثورة عارمة مشتهاة، تحقق العدل والحرّية، تشتعل وتخبو وتقترب وتبتعد وتظل، دائماً، ماثلة في الأفق. ولن تكون إلّا الرواية التي حلُم بكتابتها، وهو المثقَّف النقي الحالم بعالم لا اغتراب فيه. فكلّ مثقَّف ينزع إلى العدل يحمل في أعماقه رواية، يكبتها وتظل غائبة، أو يُفرج عنها وتُصبح قابلة للقراءة.

إذا كان في المثقَّف الحالم رواية تؤرقه، ففي المثقَّف الذي غادره الحلم رؤية أخرى تشيّع أحلامه. لذا تناول غالب في آخر رواياته: «الروائيون» 1989 أحلاماً أصابها العطب قبل أن تعصف بها الريح. عاد إلى «قاهرة» ما قبل حرب يونيو/







حزيران 1967 وبعدها. كان الكاتب، في زمن الكتابة في أواخر كهولته، ورغبات الشباب كساها الرماد. عاد إلى الماضي، وترك الحاضر المكشوف التداعي، وسرد حكاية عن ماضٍ مريض، تأجّل الإعلان عنه، حتى سقط عارياً.

بعيداً عن «سلطانة» التي جمالها يوقظ الوجود، وضع غالب في «الروائيون» موتاً صريحاً وخطاباً أيديولوجياً، له شكل الحكاية. سرد مآل نخبة «ثورية» مصرية، لم تعرف الفرق بين الشعارات البسيطة وإمكانيات العدالة المعقّدة. بنى فضاءً روائياً قاتماً يُعبّر عن غروب فترة بدت مشرقة، ويُعبّر، أكثر، عن عالم الروائي الذهني في مدينة دمشق، التي لا يعرفها، وتختلف عن مدينة عشقها طيلة حياته هي: القاهرة. ولمّا كانت «سلطانة» مقياس الأزمنة السعيدة، استعاض عنها في «الروائيون» بأنثى تغايرها شكلاً وسلوكاً، فيها خفة تقترب من الانحلال. يغيب، في الفضاء القاتم، حضور «الأم»، ولا تتبقى منها إلّا إشارات سريعة ماضية: «منذ زمن بعيد لم يعد يتذكّرها، فما الذي جاء بها صارمة، تحمل إليه اللوم والإدانة؟». يشهد حضور الأمّ الرحيمة على سوء الأزمنة، ويعلن لومها عن زمن لم يشأ ابنها الوصول إليه. تتراءى في «الروائيون» سيرة ذاتية منقوصة مليئة بالشجن. فبعد البلدة الأردنية البعيدة التي شاهدت طفولته، تحضر مدينة كأنها منفى، وبعد الأنثى التي تغسل الروح تأتي أخرى لا ملامح لها، بقدر ما يغيب زمن الفضول المعرفي الذي يسائل العالم، وتهيمن تساؤلات ذاتية تطرد اليقين، ولا تقول شيئاً عن المستقبل.

في زمن «سلطانة» كان غالب يلغي المسافة بين البطل الروائي ورسالة المثقّف التي تلازمه، وفي زمن الكهولة المتأخّرة غدا المثقّف، صاحب الرسالة، كالوجود كلّه، موضوعاً للمساءلة، أخفق الأول في رسالته، وبدا الثاني شاحباً ماسخ الطعم. لا غرابة أن تصيّر روايته الأخيرة شهادة على مساره ومسار جيل أخطأ ما أراده. ولهذا أنتج، متقصداً، شكلاً فنّيّاً مخلخلاً يتراءى فيه ضياع الحقيقة. اكتفى الروائي، وهو يعاين شخصيات يكتسحها التداعي، بوصف الشخصيات من خارجها، عاشت حالمة، وعرفت السجن، ثم سقطت في الهزيمة.

منذ بداياته الروائية جعل هلسا من الحياة اليومية بطلاً روائياً، وصاغ حواراته قريباً من المعيش المباشر بعيداً عن القاموسي الجامد. جمع بين ما عاش وما كتب، وأعفى اسمه، في معظم رواياته، لبطله الروائي مؤكّداً أنه يكتب عن ذاته، وهو يكتب عن الحياة، ويسرد وجوه الحياة، ويكون حاضراً فيها. ولعل هذا التصوّر، الذي حافظ عليه طويلاً، هو ما يجعل من موت البطل في «الروائيون» إعلاناً واعياً، أو بلا وعي عن العالم الداخلي لغالب في عامه الأخير، ذلك أنه رحل، وبلا مقدِّمات كبيرة، بعد أن أنهى كتابة روايته، المشار إليها، بزمن قصير. تردّد كثيراً، كما يعرف أصدقاؤه في اختيار نهايتها، التي جاءت قاتمة على أية حال، يتوّجها موت لا هروب منه.

لم يتخذّ غالب هلسا من كتابة الرواية مهنةً، أو عملاً منظّماً لا بدّ منه، بقدر ما اختارها نهجاً في الحياة. يطوّرها بثقافته المتطورة، ويتطوّر معها موحداً، بلا انقسام، بين الإنسان العفوي الذي كانه والمحتفظ ببراءة لا تغيب، والمثقَّف المنغمس بالشأن العام والمتابع لحياة البشر، والروائي الذي يجمع مواده السردية من حياته مع آخرين، ويُرسل بها إلى مُتخيّل خصيب، يتحاور فيه المرجعان الداخلي والخارجي. وكان الناقد الأدبي الثقافي المعتمد على معارف راسخة تمتد من الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي إلى روايات فوكنر، وكتابات الألماني ثيودور أدورنو الذي بدأ في قراءته في الطور الأخير من حياته.

قاده اتساقه الفكري إلى دراسات نقدية عن نكوص المثقّفين وزئبقية مواقفهم، بقدر ما دفعه ارتباطه بالمعيش إلى نقد الروائيين: إبراهيم جبرا، وحنّا مينة. لم يكن ينقد كارهاً، وهو البريء الذي لا يعرف الكراهية، إنما كان ينقد مخلصاً للحياة ولأفكاره، ولمعنى الرواية.

إشارات:

- غالب هلسا: «سلطانة»، الأعمال الروائية الكاملة، المجلد الثاني، عمّان، دار أزمنة، 2003.
- غالب هلسا: «الروائيون» عمّان، دار أزمنة، 2002.

الكتابة بالحُلم

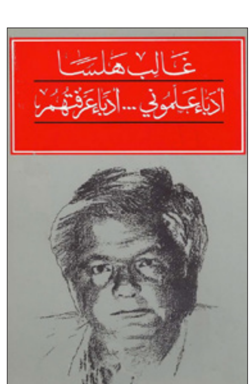
مارس غالب هلسا الكتابة، بوصفها مُقاومةً غيرَ منفصلةٍ عن حُلم شاسع، مِن مواقعَ مُختلفة، واحتفظ لتحقّقاتها، حتى في صُورتها الصحافيّة والسياسيّة، بسنَدها المعرفيّ والفكريّ. ذلك أنّ غالب هلسا لم يكُن يتردّد حتى في تناوُله لموضوعاته السياسيّة عن إدماج صَوت الفلسفة والفكر والأدب في استجلاء المعنى وبناء الموقف. ومن ثمّ، تتطلّبُ قراءةُ أعماله ودراستُها الحفرَ، في تعدّدها وتنوّعها، عن الخيوط التي تُعيدُ بناءَ الحُلم الذي صبَا إليه، انطلاقاً من إضاءةِ ما يَصلُ الكلمة بالفِعل عنده، وما يَصلُ الفكر والنقد والإبداع بالحياة في أشدّ تفاصيلها تعقّداً.

مِنَ الحُلم جاءَ غالب هلسا إلى الكتابة، التي انجذبَ، مُنذ الطفولة، إلى أسرارها. ما دوّنَهُ في هذا الانجذاب الطفوليّ الأوّل، الذي يَحتفظُ، دوماً، بغُموضه في حياةِ كلّ كاتب، كان مُستمَدّاً مِمّا رآه في الحُلم قبْل أنْ يَمزجَهُ، في البدْء، برَغبات الطفولة، وبما أمْلتْهُ، في وقت لاحق، مَرجعيّاتُه ومُنطلقاتُهُ الفكريّة ومُيولاتهُ السياسيّة، التي جعَلت الحُلمَ يَكبرُ ويتشعّبُ، ويأخذُ بُعدَه المعرفيّ والفكريّ والإبداعيّ، ويتلوّنُ بملامح تفاعُله مع تعقيدات الحياة، كما جعلتْ هذا الحُلمَ يُضمرُ خيْباته باعتبارها جُزءاً مِن الحياة العربيّة التي انخرطَ غالب هلسا في قضاياها المصيريّة؛ نضالاً وكتابةً، مُنذ خمسينيّات القرن الماضي إلى نهاية الثمانينيّات التي فيها كانت وفاته.

لقد ظلّ الحُلم، حتّى وهو يَبتعدُ عن صُورته الطفوليّة الأولى التي قادَت غالب هلسا إلى الكتابة، نواةً صُلبةً في كلّ أعماله، وفي تصوّره، بوَجه عامّ، للكتابة بوَصفها مُقاوَمةً مِن أجْل الحُلم. لذلك تنطوي صلةُ الكتابة بالحُلم، في مُمارَسة غالب هلسا الأولى للكتابة، على قوّتها التأويليّة، وعلى ما تُهيّئهُ مِن مُصاحبَةٍ لحُلم الكتابة، وهو يَتشكّلُ لديه ويَنمو ويتشعّبُ وَفق الأسُس الفكريّة والنَقديّة والإبداعيّة والسياسيّة التي صارَت الرّوافدَ الرئيسَة لتجربةِ غالب هلسا الكتابيّة. في النصّ الأوّل المُعنوَن «الزير سالم»، من كتاب «أدباء علّموني.. أدباء عرفتهم» لغالب هلسا المنشور بَعد مَوته، بمُبادرة مِن ناهض حتر الذي جمعَ الكتابَ وحقّقه، يقول غالب هلسا وهو يُشدّدُ على مَصدر الانبثاق الأوّل للكتابة: «بدأتُ مُمارَسة الكتابة وأنا صغيرٌ جدّاً. لا أذكرُ السّنّ بالتحديد، قد تكونُ العاشرة. كنتُ أستيقظُ مُبكّراً جدّاً، قبْل استيقاظ التلاميذ في المَدرسة الداخليّة، وأجلسُ لأكتُبَ أحلامي. كانَت أحلاماً جَميلة، ولكنّني وأنا في داخلها، كنتُ أعرفُ أنّني أحلمُ».

لم تكُن الكتابةُ في انبثاقها الأوّل، وهي تتّخذُ مِن الحُلم مادّةً لها، سوى تمديدٍ له، لأنّ غالب هلسا الطّفل لم يكُن يَفصلُ الكتابةَ عن الحُلم الذي قادَهُ إليها. إنّه أمرٌ شديدُ الدّلالة أنْ تتحقّقَ الكتابة، مُنذ صُورتها الأولى في مُمارَسة هذا الكاتب، مِن قلب التداخُل بين الرّؤى والحُروف، وأن تعملَ، في هذا التحقّق، على توسيع الحُلم، الذي غدا لهُ، لاحقاً، معنى آخَر بَعد أنْ صارَ ما يُشكّلهُ مُستمَدّاً، لدى غالب هلسا، مِن الوقائع الملموسة والصراعات المُعقّدة، ومِن انشغال وُجوديّ بالتغيير وبالتصدّي لِما يَعوقُ الحياة الحُرّة. لقد كان الحُلمُ، وهو ينفصلُ عن مَصدره الأوّل، يتلوّنُ بمُوَجّهات كتابات غالب هلسا وبنضاله من أجل القضيّة الفلسطينيّة التي جعلها أسَّ هذا الحُلم ومدارَه. إنّ ما لهُ اعتبار، في الإمكان القرائيّ الذي تُهيّئُهُ الطفولةُ لتأويل تشعُّبات المَسار الذي شهِدَتهُ حياةُ غالب هلسا، هو أنّ الوَشيجة التي تحقّقَت، في البدْء، بين الحُلم والكتابة بنَتْ، بمَعنى ما، جانباً مِنْ تصوّره للكتابة التي مارَسَها، في مُختلف أطوار هذا المَسار، بوَصفها حُلماً وبناءً لحُلم في الآن ذاته، ما جعلَ الحُلمَ، وهو يَتمدَّدُ في الكتابة وبها، يَتوسَّعُ مُنفصِلاً عن صُورته الأولى، ومُتعدِّداً، في الآن ذاته، مِن حيث دلالته.

لم يكُن تَمكينُ الحُلم مِن الامتداد، عبْر ما تُتيحُهُ الكتابةُ، مُنفصلاً عن الوَجه الآخَر للحُلم، أي عن الخيال، الذي هيّأتْهُ القراءةُ لغالب هلسا في سنّ مُبكّرة. لقد كان خيالُ القراءة في هذه السّنّ، وتشعّباتُ هذا الخيال اعتماداً على ما تُغذّيه الطفولةُ، لقاءً بين الكتابة والقراءة مِن مَوقعِ الحُلم، ذلك أنّ القراءةَ مكّنَتْ هي- أيضاً- مِنْ تمديدِ الحُلم،



عبْر ما أتاحتْهُ لغالب هلسا الطفل مِن خيالٍ وتمثّلات واستيهامات. فرُؤى المنام، التي تسلّلَت إلى الكتابة الأولى وشكّلَتْ بَذرةَ مُمارَستِها عند غالب هلسا، تشابَكت مع شُخوص مقروءاته الأولى، التي انفتحَ فيها، مِن بَين ما انفتحَ عليه في الوقت ذاته الذي انجذبَ فيه إلى الكتابة، على روايات الكاتب الفرنسيّ «موريس لوبلان - Maurice leblanc» مُبدع شخصيّة «أرسين لوبين - Arsène lupin»، وعلى روايات «روبير لويس ستيفنسن»، وحكايات «ألف ليلة وليلة». هكذا اضطلعَت القراءةُ، التي باشرَها غالب هلسا هي- أيضاً- في سنّ مُبكرة، بتأمين امتدادِ الحُلم وَفق ما تَهَبُهُ القراءةُ في الطفولة مِن أخْيلةٍ شبيهةٍ بما يَحصلُ في المنام، ووفق ما يُتيحُهُ هذا المقروءُ القائمُ أساساً على الخيال والإمكان والاحتمال. ثمّة في لقاء غالب هلسا الأوّل مع الكتابة والقراءة، تشابكٌ دالٌّ بين الحُلم والخَيال، على نحو مكّنَهُ فيما بَعد مِن تحصين رُؤيته للواقع مِن كلّ تضييق، بل إنّ التشعّبَ الذي شهدَهُ هذا التشابُك مُضيءٌ لقُدرةِ غالب هلسا على الجَمْع بين النضال والكتابة دون أن يُحوِّلَ الثانية إلى مُجرّد أداة، إذ ظلّ، في الغالب العامّ، يُحصِّنها بمُتطلّباتها المعرفيّة، وبما يَستلزمهُ سُؤالُ الشّكل فيها من أساس نظريّ، وبما يَحتاجهُ النقد الذي يُغذّيها مِنْ خلفيّة فكريّة؛ فليس سَهلاً، من الناحية المعرفيّة والإبداعيّة، على أيّ كاتب أنْ يُؤاخي بين النضال والكتابة ويؤالفَ بينهما، دون أن تتحوّلَ الثانية، في مُنجزه، إلى مُجرّد أداة.

إنّ ملامحَ التكوين الثقافيّ الأوّل في طفولة غالب هلسا يَسمحُ باستثمار أمرَيْن في تأويل مَساره؛ وهو نفسه كان يُولي طفولةَ الكتّاب أهمّية في القراءات التي أنجزَها عن بَعضهم، ويُولي- أيضاً- طفولتَهُ الشخصيّة اهتماماً بالغاً انطلاقاً مِنْ حرصه على استحضارها في تأمّلاته وفي رواياته. أوّل هذيْن الأمرَيْن، المَجيء إلى الكتابة من الحُلم، أي المَجيء إليها من منطقة لا حَدَّ لاتّساعها، على نحو منذور لأنْ يَجعلَ مَنْ كانَ الحُلمُ نواةَ كتابته طَموحاً ومُتطلّباً، ويجعل، في الآن ذاته، علاقتَهُ بالواقع دائمةَ التوتّر والمُساءلة، ومحكومة، في الآن ذاته، بالرّغبة في الاستشراف والتغيير، وهو ما انطوَت عليه، بوَجه عامّ، حياةُ غالب هلسا وكتاباتُه وسجالاته. ثاني الأمرين، قراءةُ الخيال الإبداعيّ على أنّه واقعٌ حيّ والتفاعُل معه، في القراءة الطفوليّة، على أنّهُ فعلاً كذلك، وقد حكى غالب هلسا، لمّا استحضرَ قراءاته الطفوليّة الأولى، في بداية كتابه «أُدباء علّموني.. أُدباء عرفتهم»، أنّهُ لمْ يَستَوعب إطلاقاً أن تكون شخصيّة «أرسين لوبين» خياليّة، بَعد أنْ تماهَى مع مُغامَراتها. لقد أتاحَت لهُ هذه القراءة الطفوليّة رُؤيةً حيَويّةً كان لها امتدادُها الخفيّ في مُقاربَته للأشياء، وهي الرؤية التي تحقّقَت له مِنْ طريقةِ فَهْمه الأوّل لسيرة «الزير سالم» ولحكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ فهمَها انطلاقاً ممّا كان يَعيشهُ في حياته اليوميّة، أي انطلاقاً من واقعه؛ بما هيّأ لهُ التفاعُلَ مع الشخوص بانفصالٍ تامّ عن السياق التاريخيّ، على نحوٍ لا يُمْكنُ إلّا أنْ يقودَ إلى خَلْطِ الأزْمنة والأمكنة، ويَمنحَ الخيالَ اتساعاً يجعلُ التاريخَ حاضراً في اليَوميّ.

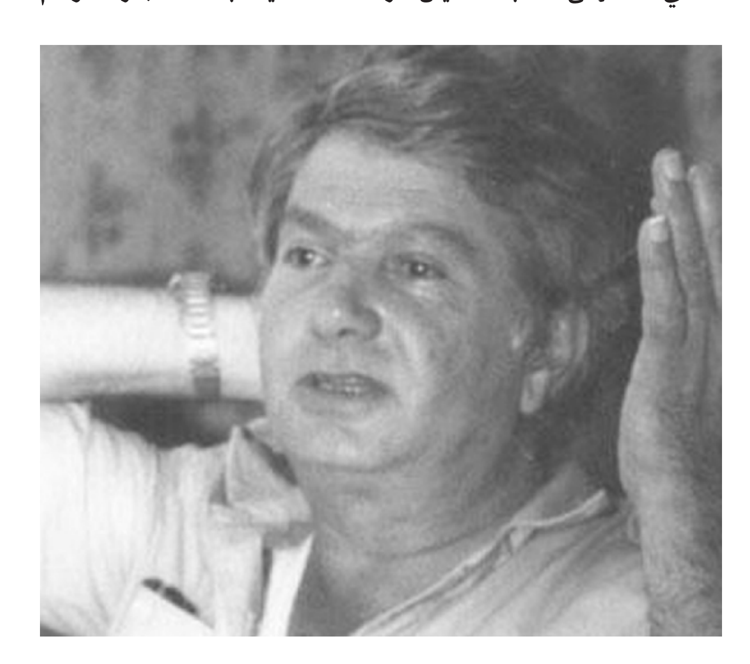
لعلَّ هذا التشبُّعَ الأوّل بالخيال، والتماهي معه على أنّه واقعٌ حيّ، هو ما احتفظَ بوَجه خاصّ لعلاقةِ الكتابة الإبداعيّة بمَوضوعاتها، في مسار غالب هلسا، بالانفتاح الذي أمّنَ للخيال حصّتَهُ في فهْم الواقع مِن أمكنة مُختلفة، وإلّا لِمَ انشدّ غالب هلسا إلى الكتابة الروائيّة؟. يقولُ عن قراءاته الطفوليّة التي كانت تتمُّ دُون التقيُّد

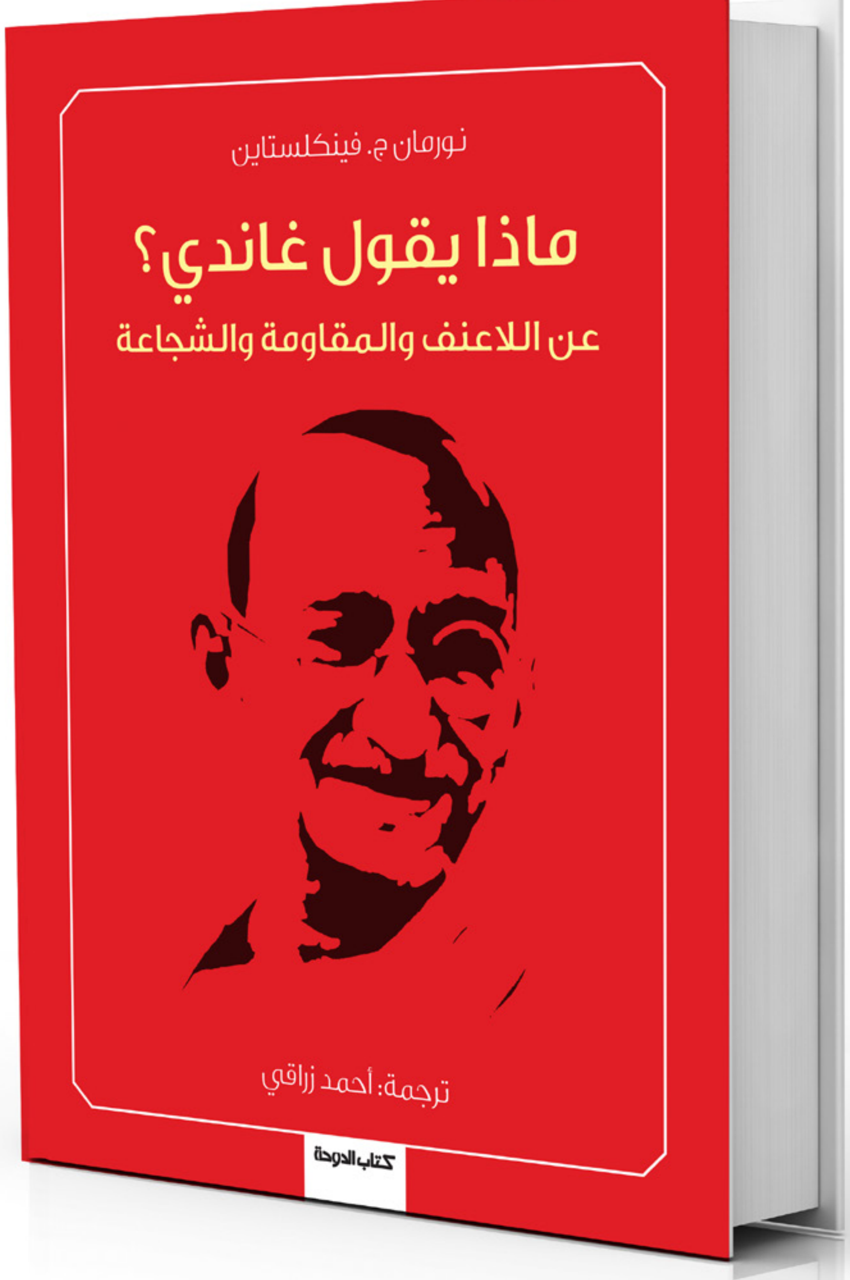
بسياق الأحداث والوقائع: «رُبّما كانت تلك ميزةُ فُقدان السياق التاريخيّ؛ إذ يَنطلقُ الخيالُ دُون حُدود، ونعيش التاريخَ بكلّ تحيّزاته ومآسيه كأنّهُ تحقّقَ «الآن وهُنا»». لابدّ من التشديد على حيَويّة هذه الطريقة الأولى في اللقاء المُبكّر مع القراءة لدى كاتب صارَ السياق التاريخيّ، لاحقاً، مفهوماً مَركزيّاً في قراءاته ودراساته وتآويله، انسجاماً مع مرجعيته التي أمْلَت عليه أنْ يُوليَ اهتماماً منهجيّاً للسياق التاريخيّ والاجتماعيّ، وأن يستندَ إلى مفهوم الصراع الطبقيّ في تفسير الظواهر. لقد كانت القراءةُ من خارج السياق، التي ترتّبَت على خيال الطفولة وعلى نمط النصوص التي تَهيّأ للطفل الاطّلاع عليها، تحصيناً صامتاً للقراءات والدراسات اللاحقة، وهي تتّخذُ من السياق مفهوماً رَئيساً في التحليل والتأويل، مِن كلّ ضيق أو انغلاق. تحصينٌ يَصعبُ تحديدُ تجلّياته في كتابة غالب هلسا، غير أنّ قارئ أعماله باختلاف حُقولها المعرفيّة يلمسُ ظلالَ هذا التحصين سارياً في كتابةٍ لم تتخلّ عن إدماج السؤال في تآويلها وعن الاستناد إلى المعرفة، إدراكاً منها باتّساع الاحتمال وبنسبيّة الأشياء. وقد أشار غالب هلسا نفسهُ إلى أنّ التداخل بين الواقعيّ والخياليّ لازَمَ رُؤيتَهُ للوقائع والأحداث، إذ يقول في سياق حديثه، ضمن نصّ «الزير سالم»، عن هذا التداخل الذي تحقّقَ له في قراءته الطفوليّة: «مُنذ تلك اللحظة وحتّى الآن وأنا أعيش ذلك اللَّبْس بين الواقع وإمكاناته الخياليّة. الواقع يُخفي سرّاً على الدوام، وهو ما يَجعلهُ مُتأهّباً، في كلّ لحظة، لأنْ يكشفَ عن عالمه السّريّ الغرائبيّ».

كان الحُلمُ الذي قادَ غالب هلسا إلى الكتابة حيَويّاً، وهو يتغذّى في البَدء بالخيال القرائيّ، لكنّه لم يبْقَ حُلماً طفوليّاً، إذ أخذ، فيما بَعد، مَنحيين مُتداخلين. في المَنحى الأوّل، عملَ غالب هلسا على أنْ يجعلَ الحُلمَ خليقاً بالانتساب إلى الكتابة، وحَرِصَ، في المَنحى الثاني، على أن يَستنبتَ الوشائجَ التي تَصِلُ الحُلمَ بالرّؤية التي تبنّاها، وَفق قناعاته الفكريّة والسياسيّة، في التحليل والمُساءلة والاستشراف. كان غالب هلسا واعياً أنّ الانتسابَ إلى الكتابة لا ينفصلُ إطلاقاً عن إدمان القراءة، لأنّ بها يتّسِعُ هذا الحُلمُ، وبها يُسائلُ دلالتَه ويُجدّدُها على مُستويَيْن؛ مُستوى جعْل الحُلم في الكتابة ذا سَنَدٍ معرفيّ، أي مُرتبطاً بما أرْسَتْهُ الكتاباتُ التي راهنَتْ على الحُلم، ومُستوى بناءِ الحُلم اعتماداً على تحليل علميّ للواقع، وعلى مُساءلةٍ مُتجدّدة لسَيرورة الأحداث العالميّة والعربيّة. بشأن المُستوى الأوّل، مثلاً، يقولُ غالب هلسا في سياق حديثه عن تشعُّب عوالم حُلمه الأوّل الذي قادَه إلى الكتابة: «حين قرأتُ كافكا، فيما بَعد، انفجرَت عوالمُ الحُلم في داخلي، ولهذا كنتُ أفهمُ جيّداً عبارة ألبير كامو: «كافكا دائماً بإزائي». هكذا صارَ الحُلمُ في الكتابة، مثلما صارَت الكتابةُ بالحُلم، جُزءاً من حُلم أكبر؛ هو السّعي إلى امتلاك تقنيات الكتابة الأدبيّة، والتمرُّس على عناصر بناء الشكل الكتابيّ، والتمكّن من الصّوغ الجَماليّ. وهو ما أدركهُ غالب هلسا، من داخل انشغاله بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة، وحرَصَ على تعلّمه وتَطويره. تبدّى هذا الحرص من مقروئه، بوَجه عامّ، وهو ما صرّحَ به لمّا تساءلَ عن الغاية من حديثه عمّن علّمهُ مِنَ الأدباء الأجانب والعرب، إذ أجاب بما يُفيدُ وعيَهُ بمُتطلّبات الكتابة، وبمُتطلّبات الرُّؤية التي تَبنيها الكتابة، قائلاً: «لقد علّموني كيف أرَى العالمَ مِنْ حولي بشكل جديد، وكيف أضَعهُ في سياق العمل الروائيّ، بمعنى أنّني لولاهم لمَا أصبحتُ كاتباً». بقراءة أعمال هؤلاء الأدباء، تحقّق حُلمُ الكتابة بَعد أنْ كانت الكتابة، في البَدء، مُحاولةً لتمديد حُلم المنام. فحُلمُ الكتابة تسنّى لغالب هلسا، كما يُصرّحُ هو نفسهُ، في حديثه عن الأدباء الأجانب والعَرب في الكتاب المُشار إليه سابقاً، ممّا تعلّمَهُ من «هيمينغواي»، بشأن علاقة الأدب بالواقع، وبشأن مُتطلّبات البناء الروائيّ، وأهمّية تكثيف اللغة عبْر الإيجاز والتركيز، وممّا تعلّمَهُ مِن «دوس باسوس»، على مُستوى الشكل الكتابيّ، ومن «فوكنر» في استعادةِ الحياة الخاصّة، وإعادة صَوغ تجارب الطفولة. غير أنّ هذا المَنحى في الكتابة، الذي يفرضُ الالتزامَ بتقنيات بناء الشكل، لم يكُن ليُشفي، تماماً، حاجة غالب هلسا إلى تصريف مواقفه ورُؤاه المُستمدّة من نضاله العمليّ، ومن انخراطه في الثورة الفلسطينيّة. لذلك ظلّت كتاباتهُ السياسيّة والصحافيّة تُحقّقُ لهُ ما لا يَتمُّ بالوَتيرة ذاتها في الكتابة الإبداعيّة، التي يَحتفظ زمنُها وعناصرُ بنائها على ما تختلفُ به هذه الكتابة عن المُتابَعة الصحافيّة والسياسيّة.

في كتابة غالب هلسا الصحافيّة والسياسيّة، تبدّى الحُلمُ بوصفه مُقاوَمةً على جبهات عديدة، وبوَصفه- أيضاً- استيعاباً للخَيبات والانكسارات. لعلّ ذلك ما يُستشفُّ من مقالاته عن القضية الفلسطينيّة التي كانت امتداداً لنضاله في المَيدان. مقالاتٌ كان ينشرُها في صُحف ومجلات مُختلفة، وهي التي جمعَ بعضَها- أيضاً- ناهض حتر، بَعد موت غالب هلسا، في كتاب اختارَ لهُ اسماً دالاًّ، استمدَّهُ من عُنوان إحدى المقالات التي سمّاها غالب هلسا «اختيار النهاية الحزينة»، وهو عنوانٌ يَعكسُ نهاية حُلم آمَنَ به. في هذا الكتاب، يَرتسمُ تصوّرُ غالب هلسا للقضية الفلسطينيّة ولتعقّداتها الداخليّة والخارجيّة، ويتكشّفُ وجهُ هلسا المناضل والسياسيّ والصحافيّ. فقد انبنَت مقالات الكتاب على نقد شديد للسياسة الفلسطينيّة، وفي ثنايا هذا النقد وتقويةً له، قاربَ هلسا مفهوم الثورة، والسلطة، والمُثقَّف، وشِبه المُثقَّف، والصراع الطبقيّ، وغيرها من المفاهيم التي كانت موضوع صراع زَمنئذ، كما كشفَ عن إيمانه بمُقاوَمة الكادحين، وبمُقاومة المُخيّمات، وبمُنظمة «فتح - الانتفاضة» التي انتمَى إليها، وراهنَ عليها قبل أنْ يُعلن مَوقفهُ ممّا سمّاهُ «نهايتها الحزينة».

وبالجُملة، لقد مارس غالب هلسا الكتابة، بوصفها مُقاومةً غيرَ منفصلةٍ عن حُلم شاسع، مِن مواقعَ مُختلفة، واحتفظ لتحقّقاتها، حتى في صُورتها الصحافيّة والسياسيّة، بسنَدها المعرفيّ والفكريّ. ذلك أنّ غالب هلسا لم يكُن يتردّد حتى في تناوُله لموضوعاته السياسيّة عن إدماج صَوت الفلسفة والفكر والأدب في استجلاء المعنى وبناء المَوقف. ومن ثمّ، تتطلّبُ قراءةُ أعماله ودراستُها الحفرَ، في تعدّدها وتنوّعها، عن الخيوط التي تُعيدُ بناءَ الحُلم الذي صبَا إليه، انطلاقاً من إضاءةِ ما يَصلُ الكلمة بالفِعل عنده، وما يَصلُ الفكر، والنقد، والإبداع بالحياة في أشدّ تفاصيلها تعقّداً. ■ **خالد بلقاسم**




كتاب الدوحة
نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

سرديّة المغترب الأبدي

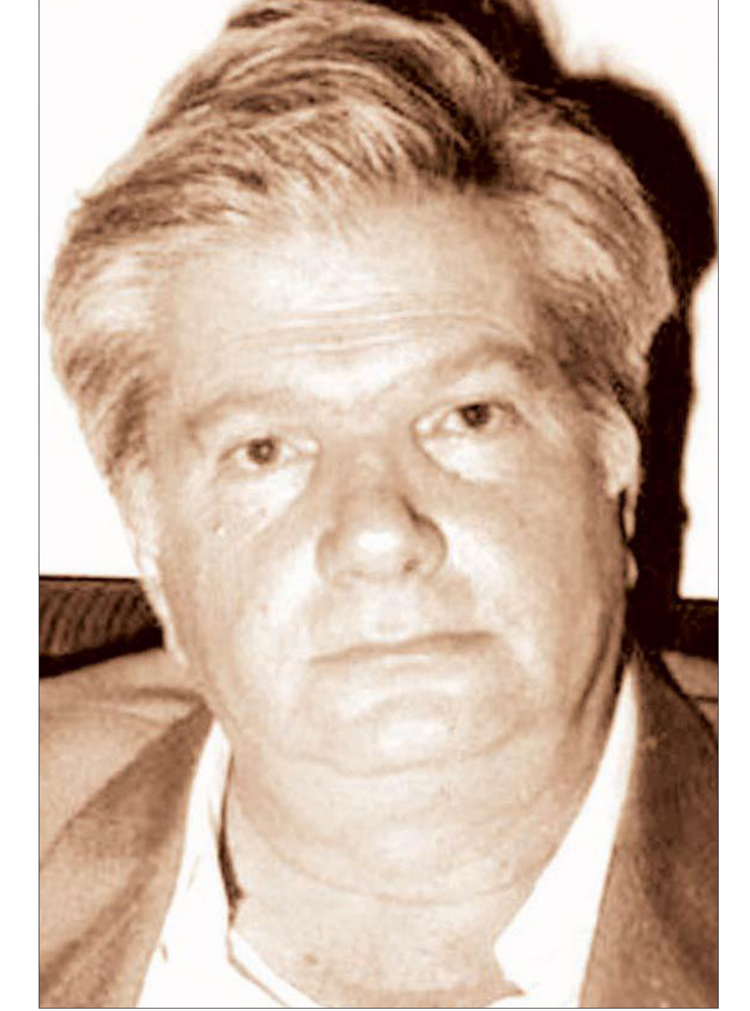
في وسط البلد، في ستّينيّات القاهرة وسبعينيّاتها، حيث كان العالم أكثر رحابة واستيعاباً للاختلاف والتنوّع الثقافي، التقى غالب هلسا بكلّ من يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي، وعبد الحكيم قاسم، وبهاء طاهر، وعبد الرحمن الأبنودي، وأبو المعاطي أبو النجا، وعلاء الديب، وسليمان فياضٍ، وعبد المحسن طه بدر وغيرهم الكثير من كُتّاب تلك الحقبة التي كانت محتشدة بروائيين، وشعراء، ونقّاد، ومفكّرين، ومترجمين، وصحافيين من طرازٍ متفرّد، كما كانت محتشدة- أيضاً- في الوقت ذاته، بشعارات السرديّات الكبرى والأحلام الثورية التي تترقّب عالماً أكثر عدلاً وأكثر حرية.

- 1 -

عندما أفكّر في غالب هلسا (1932 - 1989)، أو جبرا إبراهيم جبرا، أو عبد الرحمن منيف، أو أهداف سويف، أو ليلى أبو العلا، أو من شابههم، أجدني أتساءل بالضرورة: هل يمكن للكاتب العربيّ، أي كاتب، اختيار الهويّة التي ينطلق من مرجعيّاتها في تأسيس نصوصه وعوالمه الإبداعية؟ أم أنه لا سبيل للكاتب، أي كاتب، لممارسة أي درجة من درجات الاختيار عندما نفكّر في «الهويّة». فالهويّة كما يتصوّرها الكثيرون بعيدة كلّ البعد عن مجرَّد اختيار من بين بدائل مطروحة. الهويّة قدَر لا فكاك منه، يُشبه علاقتنا بأعراقنا التي ننتسب إليها، ولغتنا الأم التي نتحدَّث ونتواصل بها. من زاوية أخرى، ثمّة سؤال سوف تصوغه هذه المقدمة (المنطقية) يتمثّل في طبيعة المنظور الذي تنظر منه شريحة بعينها من الكُتّاب والفنَّانين إلى علاقة الأنا بالآخر، وقضايا الهويّة والوجود، وسبل التفاعل بين الثقافات والهويّات. أقصد، على وجه التحديد، مجموعة الكتَّاب المنفيّين أو المغتربين طوعاً أو قسراً (على اختلاف المساحات المفهومية بين المنفى والغربة والاغتراب من ناحية، أو اختلاف المساحة التمثيلية- أيضاً- بين المنفيّين والمغتربين واللاجئين والمنبوذين، أو اختلاف حالات نزوحهم، وقدرة كلّ منهم على التعايش مع الأوطان البديلة التي وضعتهم فيها أنظمة سياسية قمعية، أو ظروف اجتماعية، أو اقتصادية طاردة في أحسن الأحوال وأسوئها). في كتابه (صور المثقَّف: محاضرات ريث سنة 1993) يصف إدوارد سعيد «المَنْفَى» كأحد أكثر الأقدار مدعاةً للكآبة. وفي أزمنة ما قبل العصر الحديث كان الإبعاد عقاباً مرعباً؛ لأنه لم يكن يعني، فقط، أعواماً يعيشها الإنسان تائهاً دون هدف، بعيداً عن الأسرة وعن الأماكن المألوفة، بل يعني- أيضاً- كما يقول سعيد: أن يكون أشبه بمنبوذ دائم، لا يشعر، أبداً، كأنه بين أهله وخلّانه، لا يتفق البتّة مع محيطه، لا يتعزّى عن الماضي، ولا يذيقه الحاضر والمستقبل إلّا طعم المرارة. فالمنْفِيّ يعيش حالة وسطى، لا ينسجم، تماماً، مع المحيط الجديد، ولا يتخلّص كلياً من عبء البيئة الماضية، تضايقه أنصاف الحلول، و«هو نوسْتَلْجِيّ وعاطفي من ناحية، ومقلِّد حاذق أو منبوذ لا يعلم به أحدٌ، من ناحية أخرى». ما يريد إدوارد سعيد التأكيد عليه هنا هو أن تجربة النفي تُلقِي بظلالها على الإنسان المنْفِيّ، من حيث هو كائن منبوذ، دائماً، يحيا في زمان ومكان غريبين عنه، وإلى جوار بشر آخرين يلفظونه ولا يألفهم.

لكنّ الواقع العربي المعيش يقول إن ثمة كُتَّاباً بأعينهم اختاروا أوطاناً أخرى، أو مجتمعات بديلة، اندمجوا فيها دون إحساس بالنفي المباشر، ولم تعبّر مرويّاتهم عن المنفَى بتمثيلاته السياسية المباشرة، بل راحت تقدّم وجوهاً شتّى للاغتراب المكاني أو الوجودي، إلى جوار تمثيلات سردية وثقافية أخرى مثل أغلب نصوص غالب هلسا، وأهداف سويف، مثلاً، في روايتيها «في عين الشمس - In the Eye of the Sun» و«خارطة الحب - The Map of Love»، وغيرهما من الكتّاب والأدباء. لذا، فقد استطاع غالب هلسا أن يخلق ما أطلق عليه فخري صالح اسم «الجغرافيا التخيّلية» لرواياته وقصصه خلال تلك الحقبة الزمنية التي عمل فيها في كلّ من وكالة أنباء الصين الجديدة، ثمَّ وكالة أنباء ألمانيا الديموقراطية لفترة تتجاوز الستة عشر عاماً، مشاركاً بفاعلية في الحياة الثقافية المصرية إلى أن أُبعِد من القاهرة بأمر من السادات في نهاية السبعينيات، مغادراً





إلى بغداد ثمَّ إلى بيروت، وبعدها دمشق. ويمكن للباحث أو للناقد المعنِيّ بسردية هلسا الرجوع إلى رواياته وقصصه القصيرة، وفحصها وفق هذا المنظور الذي قد يفسِّر لنا الكيفية التي استطاع بها غالب هلسا تشييد «جغرافيا بديلة»؛ هي مزيج من صور القاهرة، وبغداد، وعمّان، وبيروت وغيرها من المدن العربيّة التي أقام فيها أو تَنَقَّل بينها.

- 2 -

تتنوّع نصوص غالب هلسا ما بين القصص القصيرة، والروايات، والنصوص الفكرية، والترجمات الأدبية والثقافية، لكن تظلّ بعض قصصه ورواياته مثل «وديع والقديسة ميلادة»، و«الضحك»، و«الخماسين»، و«ثلاثة وجوه لبغداد»، و«سلطانة»، و«الروائيون»، وترجمته لكتاب جاستون باشلار «جماليات المكان»، على وجه التحديد، هي أكثر نصوصه تردّداً بين القرّاء والباحثين العرب، بصفة عامّة، والمصريين، بصفة خاصّة. وأقصد بالمصريين، هنا، مجُايلة غالب هلسا لعدد كبير من المثقَّفين والكتَّاب والصحافيين المصريين في حقبتي الستينيات والسبعينيات ممّن أسهموا بحديثهم الدائم عنه، حتى بعد وفاته بسنوات، سواء في شكل أحاديث ومرويّات شفاهية على المقاهي وأروقة الندوات القاهرية، أو في شكل حوارات صحافية منشورة بالصحافية المصرية والعربيّة، في ذيوع اسمه روائياً كبيراً، ومترجماً، ومثقَّفاً بارزاً. من بين هذه المتابعات النقدية ملف خاص أصدرته مجلّة «فصول» بمناسبة مرور عشر سنوات على رحيله، ضمن ملفات عدد «زمن الرواية» (المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993) ضمّ خمس مقالات نوعية لكلّ من: علاء الديب «شموع من أجل غالب هلسا»، وسليمان فياض «المغترب الأبدي»، ومحمد برادة «غالب هلسا، حضور متجدّد»، وإدوار الخراط «ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً»، وعلي جعفر العلّاق «الروائي ناقداً: دراسة في نقد غالب هلسا». في سياق الحديث عن دائرة التلقّي المصري لأدب غالب هلسا وإنتاجه المتنوّع، يمكن القول إنه لم يكن روائياً أو كاتب قصّة قصيرة عابراً، بل كان من ذلك النمط من المثقَّفين المنخرطين في قضايا واقعهم من المحيط إلى الخليج، المنشغلين بعوالم السياسة والثقافة والفكر والاقتصاد والاجتماع، بحيث تُشكِّل رؤيته لقضايا عصره «رؤية للعالم» بمفهوم لوسيان جولدمان، وهي رؤية تطمح إلى تحديث المجتمعات العربيّة ككلّ، لا إلى تحديث الثقافة وحدها، أو تطوير الأشكال والأجناس الإبداعية؛ لذا، فإن غالب هلسا كاتب متعدّد الوجوه والصور، مؤثّر في محيط ثقافته العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين. وتلك شريحة من الكُتَّاب تستحق مواصلة النظر في منجزها الإبداعي والنقدي والفكري مهما تباعدت عنا في الزمان، أو تباعدنا نحن عنها.

ثمّة ملامح متعدّدة يمكن من خلالها النظر إلى تجربة هلسا القصصية، بيد أن الملمح الأكثر بروزاً هو قدرة غالب على «تذويت الكتابة» (بمصطلح محمد برادة) في وقت باكر، ربّما لم يسبقه إليه الكثيرون من الكُتَّاب العرب نظراً لقراءاته المنتظمة في اللغة الإنجليزية في تلك الفترة، جنباً إلى جنب ارتياده الكثير من الموضوعات غير المألوفة والإسهام في تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنّي. من ناحية أخرى، يمكن رصد بعض الملامح الأخرى من قبيل شيوع ثيمة «الاغتراب الأبديّ»، وتشابه رواة قصصه ونصوصه، كأننا بصدد عالم سردي واحد مُمتد في الزمان والمكان. وهذا أمر يمكن أن نلمحه في رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»، على وجه التمثيل لا الحصر، حيث نعثر على غالب الروائي والمرويّ والمرويّ عنه، في آن، كما نعثر على بلاغة النصّ «الجروتسكي» المشبّع بمستويات الشبق، وعذابات السجن، وقلق الهويّات الحائرة؛ كما في روايته «الروائيون» التي تنتهي باختيار الموت بديلاً عن حيوات أخرى محتملة .

- 3 -

ينتسب غالب هلسا، الروائي والقاصّ، والمثقَّف الأردني الجنسية، إلى مرجعية الثقافة المصرية أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأول (الأردن)؛ ربما لأسباب عدّة تتصل بأنماط شخصياته الروائية المتخيّلة، وطبيعة الجغرافيا، والمرجعيات الثقافية التي تتحرّك في حدودها، وكلها ملامح وفضاءات سياسية واجتماعية وثقافية قاهرية، على وجه الخصوص، تُحيل إلى زمكان الستّينيات والسبعينيات من القرن العشرين. لقد كان غالب يكتب عن القاهرة، ويبني عوالمه القصصية من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمّشين في معظم الأحيان، لا على طريقة نجيب محفوظ، أو جمال الغيطاني، أو غيرهما، بل من معايشته هو للمكان وللبشر، ومن حوارات كثيرة دارت بينه وبين رفقائه من المنتمين إلى اليسار المصري، مازجاً ذلك كله باسترجاعات شخصية «غالب»، أو «خالد» الذي يظهر، فجأة، ليحتلّ دور الراوي في الروايات بحيث تتصفّى من خلال وعيه المرآوي العاكس رؤى متعدّدة، تنتجها الشخصيات بدلالاتها الرمزية والواقعية في آن. من هنا، يبدو غالب مسكوناً بالحياة الثقافية والسياسية المصرية في فترة معقّدة من تاريخ العلاقة بين اليسار المصري والحكم الناصري في خمسينيات القرن الماضي وستّينياته. وهكذا، تتحرك مدينة السرد لدى غالب- وهي تعادل «مدينة المتاهة»- في المساحة بين الفضاء المديني الصاخب والمكان الريفي البسيط؛ لأن غالب المؤلّف والفنَّان كان يمتاح صوره وتمثيلاته من شخصيات زملائه وأنماط أصدقائه المصريين الذين كانوا يفدون على شقّته في «وسط البلد» يوماً بعد يوم. هكذا يقول عنه علاء الديب:

«في أواخر الخمسينيات، كنتُ في العشرين من عمري، هو يكبرني بسنوات. أكاد أبدأ كلّ شيء. هو قادم من وراء البحر، وحيد في القاهرة بلا عائلة. يُنهي دراسته في الجامعة الأميركية، ويعمل بالترجمة. حياته عريضة، المدينة، والشارع، والمقهى. الكلّ له أصدقاء. سعيد، جميل، ساخر، سياسي، مثقف، كاتب قبل كلّ شيء. رغم «أردنيّته» يسبح هنا في مياه مألوفة، يحبّها، وتحبّه». (مجلة «فصول»، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993). ■ **محمد الشحات**

حضورٌ مُتجدِّد

لا أذكر أنني رأيته قبل خريف 1979، أي قبل مُلتقى الرواية العربيّة بمدينة فاس. ورغم أنني عشت بالقاهرة من 1955 إلى1960، ثمَّ ظللت أتردَّد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألتقيه هناك.

كنت قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و(الخماسين)، ومجموعته القصصيّة (وديع والقديسة ميلادة وآخرون)، وأعجبت بتركيبه الفنّيّ، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظري، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات في نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللّغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.

كان طبيعيّاً، إذن، خلال إشرافي على تحضير ندوة الرواية العربيّة بفاس، في إطار نشاطات اتحاد كُتَّاب المغرب، أن أفكِّر في استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنّا نتطلّع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائِمة لحوار صريح ومتعمِّق بين مجموعة من الروائيّين والنُّقَّاد، بعيداً عن أجواء المُواربة والمُجاملة التي تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.

أول ما أثار انتباهي، عندما سلمتُ على غالب وتحدَّثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة، وجنتاه المُمتلئتان، وعيناه الغائرتان قليلاً، الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدوّر الوسيم، تجعلك تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئاً فشيئاً تكتشف بعداً لعبياً في شخصيّته وقدرة على المُشاكسة قد تنقلب إلى عنادٍ يقلق في بعض الأحيان، لكنه لم يكن المُشاكس العنيد الوحيد في المُلتقى، بل كان هناك أيضاً المرحوم عبد الحكيم قاسم، الذي أضفى على الندوة طابع المُواجهة، وإعادة النظر في جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.

أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك في حوا رحادّ (جارح أحياناً) مع عبدالرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللّغة في الرواية، وجعلهما حجر الأساس في البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تميل إلى تجريد المكان، وإلى استعمال لغة موحَّدة المستويات، في السرد مثلما في الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس.. وكان بعض النُّقَّاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكتشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدّد اللّغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصيّ إلى مستوى نظري مطروح على الرواية العربيّة في مسيرتها التجريبيّة. وأظن أن ذلك الحوار قد لفت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقديّة لباختين، لأنني قرأت له فيما بعد بمجلة (العربي)، مقالتين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدّد اللّغات والأصوات. وأذكر أننا أقمنا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء المُلتقى، وأحضرنا جوقاً لطرب «الملحون» المغربي ليجعل جمع المُنتدين يخرجون عن وقارهم ويشاركون في الغناء والرقص. فكنت أداعب غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتَّاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسناء فاسيّة، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!

والمرة الثانية والأخيرة التي التقيته فيها كانت ببيروت سنة 1981 خلال مؤتمر لاتحاد الكُتَّاب والصحافيين الفلسطينيين. استغرقتنا أحاديث السياسة ومستقبل العمل الفلسطينيّ بلبنان. وكان غالب ينشر، آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة (الحرية) ينظر فيها لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المُساومات والمُفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى داخل العَالَم العربيّ وفي مواجهة إسرائيل. لم أكن أشاطره تلك الطروحات، ولم أكن أستحسن تحليلاته السياسيّة فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التنفيس الطوبويّ عن حالة مُعقَّدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة 1967.

افترقنا على أمل أن نلتقي في مؤتمر قادم أو في مناسبة من المُناسبات، ولكن السنوات مرّت وأنا أسمع من بعض الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه وتدهور صحته، لكنني سعدت كثيراً بقراءة روايته «سلطانة» عام 1987، واعتبرتها أهمّ نصّ يبلور مطمح هلسا الروائيّ، إذ إننا نعثر في معظم نصوصه الأخرى على نوبات وتيمات تتكرَّر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها في إلحاح وكأنها هوس لا يستطيع منه فكاكاً. أمّا في «سلطانة» فقد وجدت ذلك النصّ الكليّ، الشامل، الذي طالما جرى غالب وراءه: المتح من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة في تجلّياتها المُتناقضة، استيحاء التجربة السياسيّة ووضعها موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيريّة متخللة ومن تعدّد في اللّغات والأصوات...

إنني، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التي جمعتني بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه، وعن مصر التي أحبها حدَّ العبادة، وأستحضر تجربته التي شخّصت صورة جيل عاش، على امتداد الوطن العربيّ، انكسار أحلام كبيرة تحطمت على صخرة الواقع السياسيّ والتخلف الاجتماعيّ. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط خطابات التدجين والسلطويّة القامعة. لكن غالب هلسا عرف كيف يدفع راية التحدّي من خلال الكتابة رغم محن المنفى، وضيق الأنظمة بفكره الحرّ.

لقد كتب في السياسة والنقد الأدبيّ والفكريّ، وترجم عن اللّغة الإنجليزيّة، وحافظ على فضوله المعرفيّ وسعيه إلى التجدّد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب هلسا بيننا سيظلّ مرتبطاً برواياته، لأنها موصولة بأسئلة الرواية العربيّة في حاضرها ومستقبلها، ذلك أن غالب كان أحد السبَّاقين إلى «تَذْويت» الكتابة، وارتياد الموضوعات المُحرَّمة، والإسهام في تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنّيّ.

كم نحتاج إلى قلمه في هذه الفترة «الانتقاليّة» التي لا تنتهي إلّا لتبدأ. ■ **محمد برادة**



أشهر الروائيّين الإسبان بعد «سرفانتيس»

كارلوس زافون.. أفول نجم

كان «كارلوس زافون» مولياً ظهره لعَالَم الشهرة والنجوميّة والظهور الاستعراضيّ على صفحات المجلات وقنوات التلفاز. (لا أحبّ التظاهر، ولا أريد أن أقول هراء)، هكذا كان يبرِّر دائماً عزوفه عن الخروج العلنيّ إلى الجمهور، وتفضيله للخلوة والعُزلة عن الناس. وحتى إنْ اضطرَّ للجلوس إلى حوارٍ أو نقاش، فلا حديث يستهويه غير حديث الكِتابةِ والكُتب. لم تفارقه قطّ روح الفُكاهة والمرح، لكن تربيته الدينيّة، وإحساسه الفنيّ والأدبيّ المرهَف، جعلاه حريصاً دائماً على حفظ المسافة الاحترازيّة بينه وبين بقية العَالَم. إنها صورة «المختلف»، و«الغامض»، و«المُعتزل»، التي عمل «زافون»، طيلة عمره، على ترسيخها لدى قرَّائه وجمهوره. لقد كان «شخصيّة أسطوريّة»، كما يصفه الناشِر «إيميلي روساليس».

في التاسع عشر من شهر يونيو/ حزيران الماضي، تُوفي بـ«بيفرلي هيلز»، بمدينة «لوس أنجلوس» الأميركيّة، الروائيّ الإسبانيّ «كارلوس رويز زافون»، عن عمر لا يتعدَّى الخامسة والخمسين سنة، بعد مرض عُضال لم ينفع معه علاجٌ منذ سنتين. ويُعَدُّ الروائيّ البرشلونيّ «كارلوس زافون»، الكَاتِب الإسبانيّ المُعاصِر الأكثر حضوراً ضمن قوائم أفضل المبيعات على الصعيدِ الدوليّ، ممّا جعل منه رائداً لحقبة جديدة من السردِ الروائيّ الإسبانيّ خلال العقدين الأولين من هذا القرن. كما تُعَدُّ روايته (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، والتي تجاوزت مبيعاتها خمسة عشر مليون نسخة، أكثر الأعمال الروائيّة الإسبانيّة شهرةً وتداولاً بين القُرَّاء في العَالَم، بعد خالِدة (دون كيخوطي) لـ«سرفانتيس».

(إنه ليوم حزين لدى كلّ أفراد طاقم «بلانيتا» الذين يعرفون المُتوفَى حقَّ المعرفة، وقد تعاملوا معه طيلة عشرين سنة، نسجوا خلالها مع الفقيد أواصر صداقة تجاوزت حدود المجال المهنيّ). هكذا نعتْ دار النشر الإسبانيّة العريقة (بلانيتا)، لجمهور القُرَّاء، خبر وفاة «كارلوس زافون»، واصفةً رحيله بـ(أفول نجم أحد أفضل الروائيّين المُعاصِرين في العَالَم).

وُلِدَ «كارلوس رويز زافون» سنة 1964 بمدينة «برشلونة» التي سيجعلها أحد أبطاله الروائيّين في بعض أعماله السرديّة. بدأ أولى محاولات الكتابة وهو في سنِّ المُراهقة. ومن طريف الصدف، أن أوّل محاولة روائيّة كتبها «زافون»، تقدَّم بها إلى «فرانسيسكو بورّوا»، ناشر رواية (مئة عام من العزلة) لـ«غابرييل غارسيا ماركيز». وبطبيعة الحال، رفض «بورّوا» نشر الرواية، لكنه بالمقابل، نصح «زافون» الشاب، بمواصلة مُغامَرة الكِتابة. بعدها تفرَّغ لدراسة علوم الإعلام، ثم اشتغل بعددٍ من كبريات شركات الإشهار والإعلانات. وفي عام 1993 ، نشر أول أعماله السرديّة تحت عنوان (أمير الضباب)، التي فازت بجائزة (إيديبي) المُخصَّصة لأدب الشباب. بعدها، سيغادر «زافون» عالَم الإعلانات والإشهار، ليتفرَّغ نهائيّاً إلى الكِتابة الروائيّة والبصريّة. ونظراً لانشغاله بالمجال السمعيّ - البصريّ، سينتقل للإقامة بولاية «كاليفورنيا» الأميركيّة، وتحديداً بمدينة «لوس أنجلوس» الأميركيّة، وإنْ كانت صلته بـ«برشلونة» لم تنقطع بفعل تنقله الدائم بين المدينتين. وعقب النجاح الباهر الذي حقَّقته رواية (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، سوف يستقرّ «زافون» نهائيّاً بـ«بيفرلي هيلز»، إحدى المُقاطعات الشهيرة التابعة لمدينة «لوس أنجلوس»، حيث يقيم عددٌ من نجوم «هوليوود». داخل هذه المدينة الباذخة، يمتلك «زافون» إقامةً مزدوجة: واحدة منفردة، حيث كان يقضي فيها الساعات الطويلة منهمكاً في القراءة والكِتابة، وأخرى عائليّة لم يكشف عنها يوماً للصحافة والإعلاميّين.

كانت انطلاقة «كارلوس زافون» من داخل إسبانيا، حيث حقَّقت أعماله الأُول نجاحاً تجاريّاً ملحوظاً على مستوى المبيعات، ثمّ ما لبث أن انطلق سريعاً في رحلة إشعاعه الدوليّ، خاصّة بعد أن تُرجِمت أعماله إلى عددٍ من لغاتِ العَالَم، لتصبح رواياته المُتعاقِبة، تحتلّ صدارة المبيعات في عددٍ من البلدان، كإيطاليا والولايات المُتحدة وأستراليا والصين، كما حظيت هذه الأعمال باحتفاءٍ وتقديرٍ نقديٍّ كبير من لدن عددٍ من الهيئات والمُؤسّسات الثقافيّة العَالَميّة، التي أفردت أعمال «كارلوس زافون» بجوائز خاصّة، كمُؤسّسة (لارا)، أثناء تكريمها لأفضل كِتابٍ أجنبيّ منشور داخل فرنسا، والمكتبة العموميّة لمدينة «نيويورك» التي منحت «زافون» جائزة (أفضل كِتاب لعام 2004). كما نالت أعماله جائزة (بورنسون) للجدارة والاستحقاق الأدبيّ بالنرويج.

تُعَدُّ روايته (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، عملاً روائيّاً استثنائيّاً، ونقطة تحوُّل كبرى في المسار الأدبيّ لـ«كارلوس زيفون»، إذ نقلته من كاتِب ناجح لروايات الفتيان والشباب، إلى الروائيّ الأكثر مبيعاً في مجال الكِتابة السرديّة المُوجَّهة إلى الكبار. فمنذ صدورها، حقَّقت (ظِلّ الريح) نجاحاً



تجاريّاً منقطع النظير؛ إذ تُرجمت إلى أكثر من أربعين لغة، وأعيد طبعها وتوزيعها في خمسين دولة، كما بِيعت منها أكثر من خمسة عشر مليون نسخة بمختلف جهات العَالَم، لتصبح بذلك، العمل السرديّ الأكثر تداولاً لكاتِب إسبانيّ خارج إسبانيا منذ الانفتاح الديموقراطيّ الذي شهدته البلاد ابتداءً من منتصف سبعينيّات القرن الماضي، بل يرى كثيرٌ من النُقّاد، أن (ظِلّ الريح)، هي الرواية الإسبانيّة الأكثر ذيوعاً في العَالَم بعد رائعة (دون كيخوطي) لـ«ميغيل دي سرفانتيس». أمّا بعضهم، فيصنِّفها ضمن خانة الروايات المُتفرِّدة، التي تمتلك تلك القدرة النادرة على استدراج قرَّاء لا تدخل القراءة ضمن عاداتهم المُستحَبة.

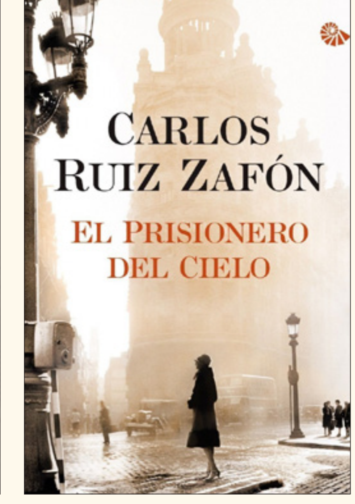
فازتْ الرواية بعددٍ من جوائز الاستحقاق الأدبيّ. وتمَّ اختيارها ضمن لائحة أفضل مئة رواية مكتوبة باللّغة الإسبانيّة خلال الخمس وعشرين سنة الأخيرة، التي أشرف على إعدادها، في عام 2007، واحد وثمانون كاتباً وناقِداً من إسبانيا ودول أميركا الجنوبيّة. كما أشاد بالرواية كُتَّاب غير لاتينيّن، في مقدِّمتهم رائد الرواية الأميركية المُعاصِرة «ستيفن كينغ».

(ظِلّ الريح)، هي الإصدار الأوّل من رباعية روائيّة تحمل اسم (مقبرة الكُتب المنسيّة). وهو عنوان يُحيل على فضاء فانتازيّ متخيّل، تتكدَّس داخله آلاف الكُتب والمطبوعات المنسيّة والمُهمَلة. استوحاه الكاتِب من ذاكرته الطفوليّة بـ«برشلونة»، أيام كان يجوب شوارع المدينة بحثاً عن كُتب ومجلات يُشبع بها نهمه القرائيّ، ويُشفي بها لوعة عشقه للكلمة المطبوعة. ومن بين الأماكن التي كان يتردَّد عليها في صغره، أملاً في العثور على كِتابٍ نادر، أو مجلّة طريفة، مكتبة (سرفانتيس كانودا) بقلب «برشلونة»، وقبوها المُظلِم المُشبع بالرطوبة الذي يضمُّ ركاماً من الكُتب والمجلات المُهمَلة والقديمة.

رباعية (مقبرة الكُتب المنسيّة)، التي تشمل كذلك (لعبة الملاك) 2008، و(أسير السماء) 2011، و(متاهة الأرواح) 2016، تؤلِّف في مجموعها حبكةً روائيّة غاية في التشابُك والتعقيد، وهي وإنْ كانت تنهج نفس الاستراتيجيّة الحكائيّة واللُّغويّة، للسرديّات التجاريّة والقصص الميلودراميّة التي شاعت في العقود الثلاثة الأخيرة، فضلاً عن تأثرها الواضح بالرواية الأميركيّة السوداء التي سادت خلال سنوات الثلاثينيّات من القرن الماضي، إلّا أن ما يميِّز رباعية «زافون»، هو الفضاءات التي تجري فيها الوقائع والأحداث، إذ ينقلنا السردُ إلى أجواء مدينة «برشلونة» السحريّة والخفيّة، ليرسم لنا صورةً دقيقة للوجه الأدبيّ الداكن لهذه المدينة الميتروبوليّة، من بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا، ممّا يدعو القارئ إلى وقفة تأمُّل عميق لواقع الكِتاب والكِتابة الأدبيّة، في سياق التطوُّر التكنولوجيّ الحالي، وتغيُّر عاداتِ القراءة لدى الجمهور.

عموماً، تظلُّ (مقبرة الكُتب المنسيّة)، برواياتها الأربع، مشروعاً سرديّاً ضخماً، كلّف كاتبها عشرين عاماً من التخطيط والبناء والتدقيق، لينتهي إلى تشييد هذه المَعلَمة الروائيّة العتيدة، بقوة شخصيّاتها، وبراعة هيكلها المعماريّ، وسحر أجوائها المُشوِّقة الفاتنة. هذا فضلاً عمّا تزخر به الرباعيّة من حواراتٍ حادّة، ومنظوراتٍ إنسانيّة عميقة، ولمسات فكاهيّة ساخرة، وحب طافح لمدينة «برشلونة»، وشغف غير منقطع بالقراءة وبالكِتاب. ولعَلَّ هذا ما دفع بدار النشر الأميركيّة (بينغوين)، أثناء إصدارها في عام 2015، لسلسلةٍ خاصة تحت عنوان (كلاسيكيّون خالدون)، إلى إدراج اسم «كارلوس زافون»، رغم صفته المُعاصِرة، ضمن كبار الكُتَّاب الذين طبعوا ببصماتهم تاريخ الرواية العالميّة، أمثال الفرنسيّيْن «مارسيل بروست» و«غوستاف فلوبير»، والإيرلنديّ «جيمس جويس»، والألمانيّ «هيرمان هيس»، وغيرهم. ولم تشمل السلسلة غير عددٍ قليل من الروائيّين المُعاصِرين، كان من بينهم، إلى جانب الإسبانيّ «كارلوس زافون»، البريطانيّان، «كازو إيشيغورو» اليابانيّ الأصل، و«سلمان رشدي» الكشميريّ الجذور.

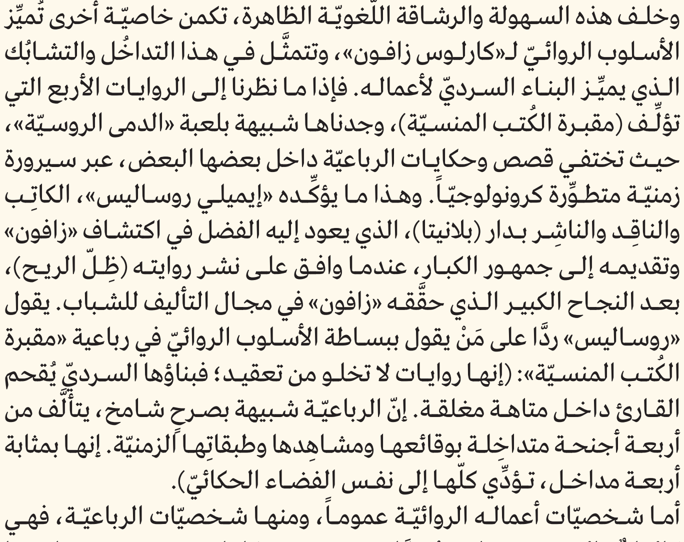
على المستوى الفنّيّ والجماليّ، يقدِّم «زافون» رباعيّته الروائيّة بأسلوبيْن روائيّيـن مختلفيـن: الفانتـازي والأسـود. وهمـا الأسـلوبان الروائيّـان اللـذان كانـا يحظيـان بقبـولٍ واسـعٍ لـدى نصـف جمهـور القُـرَّاء بالعَالَـم، خاصّـة فـي الولايـات المُتحـدة الأميركيّـة التـي انتقـل «زافـون» للإقامـة بهـا منـذ سـنة 1994، ليشـتغل سيناريسـتاً فـي القطـاع السـمعيّ - البصـريّ بمدينـة «لـوس أنجلـوس». وقـد اختـار لرباعيّتـه لغـةً نثريّـةً شـفيفة، تجري بسلاسـة علـى لسـان الشـخصيّات، عبـر حـواراتٍ تعكـس صفاتهـا الخلقيّـة وحالاتهـا النفسـيّة. وهـو أسـلوب، يعتـرف «زافـون» نفسـه بأنـه مـن تأثيـر اشـتغاله





CARLOS RUIZ ZAFÓN LA SOMBRA DEL VIENTO





المُباشـر بالمجـال السـمعيّ - البصـريّ.

وخلـف هذه السـهولة والرشـاقة اللُّغويّـة الظاهرة، تكمن خاصيّـة أخرى تُميِّز الأسـلوب الروائـيّ لـ«كارلـوس زافـون»، وتتمثَّـل فـي هـذا التداخُـل والتشـابُك الـذي يميِّـز البنـاء السـرديّ لأعمالـه. فإذا مـا نظرنا إلـى الروايات الأربع التي تؤلِّـف (مقبـرة الكُتـب المنسـيّة)، وجدناهـا شـبيهة بلعبـة «الدمـى الروسـيّة»، حيـث تختفـي قصص وحكايـات الرباعيّة داخـل بعضها البعض، عبـر سـيرورة زمنيّـة متطـوِّرة كرونولوجيّـاً. وهـذا مـا يؤكِّـده «إيميلـي روسـاليس»، الكاتِـب والناقِـد والناشِـر بـدار (بلانيتا)، الذي يعود إليه الفضل في اكتشـاف «زافون» وتقديمـه إلـى جمهـور الكبـار، عندمـا وافـق علـى نشـر روايتـه (ظِـلّ الريـح)، بعـد النجـاح الكبيـر الـذي حقَّقـه «زافـون» في مجـال التأليف للشـباب. يقول «روسـاليس» ردَّاً على مَنْ يقول ببسـاطة الأسـلوب الروائيّ في رباعية «مقبرة الكُتـب المنسـيّة»: (إنهـا روايـات لا تخلـو من تعقيـد؛ فبناؤها السـرديّ يُقحم القـارئ داخـل متاهـة مغلقـة. إنّ الرباعيّـة شـبيهة بصـرحٍ شـامخ، يتألَّـف من أربعـة أجنحـة متداخِلـة بوقائعهـا ومشـاهِدها وطبقاتِهـا الزمنيّة. إنهـا بمثابة أربعـة مداخـل، تـؤدِّي كلّهـا إلى نفـس الفضـاء الحكائيّ).

أمـا شـخصيّات أعمالـه الروائيّـة عمومـاً، ومنهـا شـخصيّات الرباعيّـة، فهـي كائنـاتٌ يائسـة ومحبَطـة، مُحمَّلـة بقصـصٍ وحكايـات تخفـي بيـن جوانحهـا حقائـق روحيّـة عميقـة. شـخصيّات تغمرهـا الكآبـة والقنـوط، تعكـس إلـى حَـدٍّ مـا شـخصيّة مُبتكِرهـا الـذي عُـرِفَ بميولـه المُحافِظـة وطبعـه المُنغلـق. كان «كارلـوس زافـون» مُقـلّاً فـي خرجاتـه الإعلاميّـة، حريصـاً علـى عـدم الإفصـاح عـن المعلومـات الحميمـة المُتصلـة بحياتـه الشـخصيّة. لـم يكـن يحبِّـذ اللقـاءات المُباشـرة مـع الصحافـة وجمهـور قرَّائـه، فهـو، وإنْ لـم يكـن يرفضهـا علـى الإطلاق، كبعـض المُعتزليـن النُسَّـاك مـن أدبـاء القـرن العشـرين، أمثـال «جيـروم سـالينجر» و«تومـاس بينتشـون»، إلّا أنـه كان يحصـر مثـل هـذه اللقـاءات فـي بعـض المُناسـبات المُحـدَّدة، كحفـلات توقيـع رواياتـه، وفعاليّـات بعـض النـدوات واللقـاءات الأدبيّـة المعـدودة. كان «كارلـوس زافـون» موليـاً ظهـره لعَالَـم الشـهرة والنجوميّـة والظهـور الاسـتعراضيّ علـى صفحـات المجلات وقنوات التلفـاز. (لا أحبّ التظاهر، ولا أريـد أن أقـول هـراء)، هكـذا كان يبـرِّر دائمـاً عزوفـه عـن الخروج العلنـيّ إلى الجمهـور، وتفضيلـه للخلـوة والعُزلـة عن النـاس. وحتى إنْ اضطـرَّ للجلوس إلـى حـوارٍ أو نقـاش، فـلا حديـث يسـتهويه غيـر حديـث الكِتابـة والكُتـب. لـم تفارقـه قـطّ روح الفُكاهـة والمـرح، لكـن تربيتـه الدينيّـة، وإحساسـه الفنـيّ والأدبـيّ المُرهَـف، جعـلاه حريصـاً دائمـاً علـى حفـظ المسـافة الاحترازيّة بينه وبيـن بقيـة العَالَـم. إنهـا صـورة «المختلـف»، و«الغامـض»، و«المُعتـزل»، التـي عمـل «زافـون»، طيلـة عمـره، علـى ترسـيخها لـدى قرَّائـه وجمهـوره. لقـد كان «شـخصيّة أسـطوريّة»، كمـا يصفـه الناشِـر «إيميلـي روسـاليس».

تـزوَّج «زافـون» مـن رفيقـة عمـره، الناقِـدة والمُترجمـة «ماري كارمـن بيلفر»، ليؤلِّفـا معـاً (وحـدة مثنويـة) كمـا نعتهـا فـي الإهـداء الـذي يتصـدَّر روايتـه الشـبابيّة (لعبـة المـلاك). وقـد صـرَّح «زافـون» فـي بعـض حواراتـه، بـأنَّ زوجتـه «بيلفـر»، هـي أول قارئـة وناقِـدة لكافـة نصوصـه الروائيّـة. لـم ينجـب منهـا أولاداً، لكنهـا سـاهمت إلـى جانبـه فـي إنجـاب ورعايـة رصيـدٍ وافـر مـن المُؤلَّفـات، ليـس فقـط تلـك التـي كتبهـا «زافـون»، وإنمـا تلـك التـي قرأهـا أيضـاً، وتقاسـم قراءتهـا مـع زوجتـه «بيلفـر»؛ فقـد كان «كارلـوس زافـون» يتبنَّـى مقولـة «بورخيـص» الحكيمـة: (أنْ تقـرأ، خيـرٌ لـك مـن أنْ تكتـب)، كمـا كان يُشـاطره الـرأي فـي أنّ حيـاةً مكرَّسـةً للقـراءة، هي حيـاةٌ نحياها بالفعل، وعلـى أكمـل وجـه.

منـذ 2018، توقَّـف «كارلـوس زافـون» عـن نشـاطِه الكِتابـيّ، ربّمـا بسـبب إصابتـه بالسـرطان، أو لشـعوره بثقـل المسـؤوليّة بعـد مسـارٍ كتابـيٍّ متألِّـق طويـل. لقـد كانـت (أميـر البارنـاس)، الصـادرة سـنة 2018، آخـر أعمالـه الروائيّـة التـي وجـدت طريقهـا إلـى الجمهـور. وربمـا استكشـافه الصـادم، قبـل عاميـن، للـداء الفتَّـاك، جعلـه يفكِّـر بإتمـام مشـاريع روائيّـة كانـت قيد الإنجـاز، والتعجيـل بإعدادهـا للنشـر. ■ **رشيد الأشقر**



كتاب الدوحة


ميشيل بوتور
بحوث في الرّواية الجَديدة
ترجمة: فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


البيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة: إبراهيم الخطيب


حكايات من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان


الرواية الجديدة والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف موبلو
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكايات أمازيغية
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني


خوَان مَانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني


أحمد الصفريوي
صندوق العجائب
رواية


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم

عبد الكريم جويطي:

للرواية في العالم العربي وظائف مستعجلة

عبد الكريم جويطي، من بين الروائيين المغاربة الذين بصموا اسمهم في سجلّ الرواية العربية. صدرت له ست روايات: «ليل الشمس»(1992) (الفائزة بجائزة اتّحاد كتّاب المغرب للأدباء الشباب)، و«رمان المجانين» (1998)، و«مدينة النحاس» (2004)، و«زغاريد الموت» (1996)، و«الموريلا الصفراء» (2002)، و«كتيبة الخراب»(2007)، و«رواية المغاربة» (2016) الحاصلة على جائزة المغرب للكتاب، والتي وصلت إلى القائمة الطويلة (بوكر،2017).

بداية، هل كنت تتوقع أن تصبح روائيّاً؟ ومتى صارت ورطتك الرسمية مع الكتابة؟

- لا يولد أحدنا كاتباً، إنما يصير كذلك. الوصول الى الكتابة صيرورة يتم التأسيس لبدايتها في مرحلة الطفولة، ثم تغتني مثل نهر بعشرات الروافد التي تصب فيها. أعتقد أن هناك ثالوثاً مقدساً يحكم هذه الصيرورة: الأوَّل هو: الألم: تولد الكتابة في رحم الألم، وكلما كان الألم عظيماً، وَلَّد رغبة كبيرة في توبيخ العالم والصراخ في وجهه. «الفرح جواب والحزن سؤال»، يقول الشاعر كمال خير بك. ولا يمكن لأي كتابة أن تعرش في خرائب العالم إلا بألم ممضّ، وحزن قاتل يولّدان أسئلة حارقة. والثاني هو الإيمان بأن أعظم ما يحدث في العالم يحدث داخل اللغة، والعالم لا شيء، إن أفرغ من اللغة، وحُرِم من التسمية. منذ الطفولة تبدأ علاقة خاصة مع اللغة، قوامها الافتتان والسحر والدهشة. الكاتب مربّي كلمات، كما يربّي البحر الأسماك، لأنها هي من تتقمص روحه، وتهبه الحركة وتعطيه، خصوصاً، نعمة ألّا يكرر نفسه كل يوم. ومثلما يولد البحر في كل سمكة جديدة، تولد الحياة في كل كلمة واستعارة وصورة شعرية. أما الثالث فهو: اللوذ بالخيال، وتعنيف الواقع بالممكن، وشق مسارات وسط الأنقاض. داخل كل خيال طاقة رهيبة على التجاوز؛ ولهذا تعمل الأسرة والمدرسة وكل أجهزة الدولة الإيديولوجية على قتل الخيال أو -على الأقل- تحجيمه وتطويقه. بالألم واللغة والخيال، يصير أحدنا كاتباً، وبتلك الكيمياء الخلاقة، بين كل هذه العناصر، يصير الكاتب مهمّاً ومؤثراً، أو عاديّاً...



يلزمني حيز كبير لأتحدث عن طفولتي. يكفي أن أقول إنني بدأت قراءة الأدب والافتتان به في وقت مبكر، وحاولت كتابة رواية وأنا في السنة الإعدادية الثانية، وفشلت وعاودت الكرة حين امتلكت الثقافة والخبرة اللازمتَيْن. كتبت رواية «ليل الشمس» بعد حصولي على الإجازة في الأدب العربي. كنت أدرس في السلك الثالث، بالرباط، وكانت حصص الدرس يوم الجمعة فقط. كان لدي الوقت والحماس لكتابة نصي الأول، وحين أنهيته لم أعرف ما أفعل به. انتظرت ثلاث سنوات، حتى قرأت -بالصدفة- إعلاناً عن جائزة المغرب للأدباء الشباب (الدورة الأولى)، فرشحته لها لأتخلص منه، وفاز بالجائزة، بل إنه أحيط باحتفاء نقدي كبير. صارت ورطتي مع الكتابة رسمية.

بعد «ليل الشمس» بأربع سنوات، ستصدر رواية «زغاريد الموت». تبدو عناوينك دالة، بوضوح، على المناطق المظلمة والهامشية...

- لا أفكر كثيراً في العنوان.. أنتظر، دوماً، أن يعطيني النص عنوانه.. كل عناوين رواياتي موجودة داخل النصوص، وفرضت نفسها عليَّ، إلا في حالة «كتيبة الخراب»، فهو من اختيار الصديق الشاعر حسن نجمي. العنوان تلخيص ميتافزيقي للعمل، فكما يُلَخَّص الكون في الميتافزيقا يريد الكاتب أن



يُلَخِّص غابة من الكلمات في كلمة أو كلمتين، أو هو ذلك الجزء الذي يطفو من جبل الجليد، فتراه ولا ترى إلا ما يحجبه؛ لذلك على العنوان -بوصفه عتبة وفاتحة- أن يحوي النص مثلما تحوي حبة القمح السنبلة القادمة، أو يلوِّح به كأفق واحتمال.. هناك طباق في العناوين معاً (oxy-more) كاستعارة لحياة يحمل فيها كل شيء نقيضه؛ فالشمس، في سنوات الجفاف، تصير ليلاً آخر يدمي قلوب الفلاحين، والزغاريد التي ترتبط بالفرح تُلقى، أيضاً، في الحروب، وفي أثناء دفن أعزب. الحياة تموت بالدلالة الواحدة والاحتمال الواحد، وتغتني حين تكون مفتوحة على التعدد وكثرة المسارات.

انفتاح وتعدد، وفي الوقت نفسه انغماس في عوالم «الخراب» و«السّواد» والألم الذي يسكن الإنسان العربي. تنحاز إلى تقديم سرد بديل، لا يعرف المداهنة، بقدر ما يميل إلى الفضح والكشف أو بلغة «غويتيسولو»: «أنت تنحاز إلى مملكة للشك». أليس كذلك؟

- منذ دونكيشوت والرواية تحارب اليقين بالشك، والواحد بالمتعدد، والمتماسك بالمفارق، والجد بالهزل، والإجماع بالعصيان والرفض. تقوم أخلاق الرواية على الانتصار للمنهزم والوضيع والشاذ؛ لذلك اعتبرت صوت الأزمنة الحديثة، بكل إشكالياتها، هو الصوت القوي والعميق. لقد حملت الرواية، بداخلها، قدرة عجيبة على التكيف وتحطيم النفس، وإعادة بنائها من جديد. تقدر الرواية على استيعاب وامتصاص كل الأجناس الأدبية بداخلها، لكن لا أحد من تلك الأجناس الأدبية له القدرة على تملُّك الرواية... أعتقد أن للرواية، في العالم العربي، وظائف مستعجلة إلى جانب وظائفها المعتادة؛ بما أن الأبحاث السوسيولوجية والنفسية ضعيفة جداً عندنا، وبما أننا مرضى بكل ما في الكلمة من معانٍ. ويكفي أن تفتح شاشة لترى الإنكار العصابي للواقع، والهستيريا، وكل أنواع العصاب، وبإمكان الرواية أن تقدم خدمة تشريح هذه المجتمعات المريضة التي تصر على أن لا تكون لها مكانة في التاريخ.. أتصور أن بإمكان الرواية أن تحفر، وتقلب التربة، وتخرج الديدان السيئة..

إذن، أنت ترى أن الرواية مَصحة نفسية قادرة على تقديم الدواء لمجتمع مريض، وقادرة -من جهة أخرى- على فضح زيفه وجهله وخوائه؟

- تمتلك الرواية قدرة كبيرة على النفاذ إلى عُقَد المجتمع الحديث، وأمراضه، ولديها القابلية لتحليل المجتمع، وكشف ما يغيِّبه ويخفيه. ولا غرابة أن نجد الروايات الكبرى مخترقة بالمعرفة، وفي صفحات كثيرة يخيل إليك بأنك تقرأ بحثاً فلسفياً أو تحليلاً سوسيولوجياً أو نفسياً لظاهرة معيَّنة. تمثلت قوة الرواية، دوماً في كونها مفتوحة على كل المعارف الإنسانية. ولا غرابة في أن تلهم روايات «بلزاك» و«ماركس»، وتشخص وجود طبقات متصارعة في المجتمع. وهناك روايات يمكن اعتبارها وثائق تاريخية حول مرحلة معينة.. لا تقتات الرواية على فضلات مجتمع معين، إنما على مخازيه وأعطابه، وما يشل قدراته على التطور نحو احترام الإنسان؛ لهذا تتملك كل رواية جيدة روحاً تدفعها للنزول إلى أعماق النفس البشرية لكشف نوازع الشر، وللبحث عن الكيفية التي تحمل بها الأحاسيس نقيضها... ■ **حوار: سعيد الفلاق**

غونزالو فرناندز باريا:

الترجمة بين العربية والإسبانية تعيش عصرها الذهبي

يُعتبر «غونزالو فرناندز باريا» أحد أهم الأسماء التي تطبع مشهد الحوار الإسباني العربي، عبر واجهات اشتغاله المتعددة، سواء بوصفه باحثًا في مجال الأدب العربي أو بوصفه مترجمًا له. درّس الأدب العربي في أكثر من جامعة، من بينها جامعة أوتونوما، في مدريد، ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة في طنجة، ومدرسة الترجمة في جامعة القدّيس يوسف اللبنانية، وجامعة كاليفورنيا في بيركلي الأميركية، بالإضافة إلى تولّيه إدارة مدرسة طليطلة للمترجمين، التي تُعتبر الأهم والأعرق من نوعها، على مستوى أوروبا. راكم غونزالو فرناندز باريا عددًا من الدراسات في مجال الأدب العربي، من بينها «الأدب المغربي المعاصر»، و«الاستشراق والترجمة»، و«السيرة الذاتية والأدب العربي»،بالإضافة إلى أعماله في مجال الترجمة، حيث نقل إلى الاسبانية مجموعة من النصوص، منها نصوص لعبد الله العروي...

ما الأسباب التي كانت وراء اختيارك للّغة العربية لغةً للترجمة وللدراسة والبحث؟

-كنتُ في مرحلة شبابي، كما كل الشبان، أريد أن أتعلم اللغات، وأن أسافر، وأن أعرف عوالم أخرى، ومن بين هذه العوالم كان المغرب الذي ظل، دائمًا، قريبًا وبعيدًا، في الوقت ذاته. وكانت اللغة العربية،حينها، تُدرّس في جامعة مدريد. وكان من الممكن أن أختار لغةً للدراسة من بين اللغات القديمة، مثل اللاتينية واليونانية، أو اللغات المعاصرة كاللغة الإنجليزية أوالفرنسية. ولأسباب ما، اختارتني العربية.

* كيف تعيش، إذن، تجربة هذ الاختيار، على مستوى الحياة؟

- بدون شك، إن تعلُّم لغة مثل العربية في مرحلة الشباب، يفتح أمام الإنسان عوالم جديدة وغير معروفة. كما أن ذلك يتيح إمكانية الانطلاق من الأنا نحو الآخر، لندرك- في نهاية المطاف- أنه ليس هناك آخر. ولكن من خلال التماهي الصوفي، نكتشف أن الذي اعتقدنا أنه الآخر فيه جزء من الأنا. وكان اكتشافي العجيب عندما أدركت أن أصدقائي المغاربة أقرب إليّ من الإسبان؛ إذ كانت بيني وبينهم عوالم مشتركة، من خلال الأدب والفن والتجربة الحياتية، وذلك بالرغم من اختلاف الجنسية والدين واللغة.

ترجمتَ عددًا من النصوص العربية إلى الإسبانية. ما الذي يعنيه ذلك، بالنسبة إليك؟

-في الحقيقة لا أعتبر نفسي مترجمًا كبيرًا، وإن كنتُ قد ترجمت عددًا من النصوص العربية كرواية «خواطر الصباح» لعبد الله العروي... كما شاركتُ، منذ تأسيس مدرسة طليطلة للمترجمين، في تشجيع حركة الترجمة من العربية إلى الإسبانية، وما زلت أحرص، حتى الآن، على ذلك، بفضل موقعي مديرًا لسلسة «ذاكرة المتوسط» الخاصة بالترجمات من العربية إلى الإسبانية، التابعة لمنشورات الشرق والمتوسط، وهي الدار التي أصدَرت أكثر من عشرين عملاً مترجمًا، من بينها أعمال محمود درويش، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وصنع الله إبراهيم، ومريد البرغوتي، ورضوى عاشور، بالإضافة إلى أعمال عدد من الكتاب المغاربة، من بينهم عبد الكريم غلاب، وعبد المجيد بن جلون. بالإضافة إلى ذلك، كانت مناسبة مشاركتي، بصفتي عضوًا ضمن لجنة تحكيم الجائزة العالمية للرواية العربية، وراء إنشائنا، على مستوى دار إسبانية، لسلسلة جديدة اسمها «تورنر كتاب»، وهي خاصة بترجمة الأعمال الفائزة بهذه الجائزة أو الموجودة ضمن اللوائح الطويلة واللوائح القصيرة.

ما الذي يقودك في اختيار ما، تترجمه؟

-الحقيقة أنني لا أبحث عن النصوص التي تقارب، بشكل خاص، قضايا وإشكالات العالم العربي. ما يهمني أكثر هو ما تحمله هذه النصوص من قوة على مستوى التقارب العاطفي بينها وبين القارئ، وهو ما قد يتم من خلال الأعمال التي تتناول التجارب الإنسانية البسيطة، وذلك مع الحرص على توفر النص الأصلي على شروطه الأدبية والجمالية الخاصة.

ما هي، في رأيك، أهم العقبات التي يمكن أن تواجه المترجم الذي يشتغل على النصوص المكتوبة باللغة العربية؟

- أظن أن هذه الصعوبات هي صعوبات عادية قد تخص اللغة العربية أو اللغة الإسبانية. وفيما يخص اللغة العربية، هي لغة تتسم بانتشارها الجغرافي الكبير خلال قرون، كما تتميز بثروة كبيرة، يعود جانب كبير منها إلى لهجاتها المختلفة. وفي كثير من الأحيان، تنعكس هذه الثروة من خلال النصوص الأدبية؛ وهو ما قد يطرح مشاكل أمام المترجم. غير أننا، لحسن الحظ، مع العولمة والهجرات المختلفة، قد نجد متحدثين بكل اللهجات في مدينة مدريد أو في غيرها، وليس من الصعب البحث عن صديق عراقي أو سوري أو مصري أو مغربي قَصْدَ سؤاله عن هذه



غونزالو فرناندز باريا▲

الخصوصيات اللغوية المحلية.

بدأتَ البحث في الأدب المغربي منذ فترة طويلة. هل ما زال ذلك يغريك؟

- بالفعل، ما زلتُ أشتغل على الأدب المغربي، عبر كل جوانبه، سواء ماتعلّق منه بالمكتوب باللغة العربية، أو المكتوب بالفرنسية. كما أنني أهتم، في السنوات الأخيرة، بالأدب الأمازيغي لكي أفهم التطورات العظيمة التي يعرفها، باعتباره مكونًا أساسًا للحضارة المغربية.
بموازاة مع ذلك، أشتغل، في السنوات الأخيرة، على الظواهر المرتبطة بالتداعيات الثقافية للهجرة الكبرى للمغاربة، إلى أوروبا، وخصوصًا إسبانيا. ولعل من بين هذه التداعيات ازدهار الأدب المغربي المكتوب باللغة الإسبانية واللغة الكتلانية. كما أشتغل، حاليًّا على تاريخ الأدب المغربي، من خلال كتابات عبد الله كنون، ومحمد ابن العباس القباج، مع استحضار تطورات تصورات هذا الأدب، سواء قبل فترة الاستقلال أو بعده.

كيف ترى وضعية الترجمة بين اللغتين: العربية والإسبانية، على مستوى الاتجاهين؟

- أظن أنه ما زال يتوجب علينا أن نبذل جهودًا أكبر، على مستوى حركة الترجمة بين اللغتين: العربية والإسبانية. لكني، بدون شك، أعتقد أننا نعيش ما يشبه العصر الذهبي؛ إذ إننا، الآن، نترجم أكثر مما ترجمناه في الماضي، من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية، ومن اللغة العربية إلى الإسبانية. وهو ما يهم- بشكل خاص- أعمال الكتّاب المغاربة، سواء المكتوبة باللغة العربية أو المكتوبة بالفرنسية. كما أن الحضور الثقافي الإسباني والأمريكو-لاتيني، في المغرب، هو أقوى مما كان عليه من قبل. كما أن هناك أجيالًا جديدة من المترجمين يتوفرون على تكوين جيد في المجال، وبإمكانهم فتح آفاق جديدة، في المستقبل القريب، أمام مجال الترجمة في الاتجاهين.

كيف تجد وضعية الحوار بين الثقافتين: العربية والإسبانية؟

- أظن أن الحوار بين الثقافتين: العربية والإسبانية، هو حوار مستمر، ويستند إلى عناصر مختلفة. ولعل أولها، من حيث الأهمية، هو المكوّن الأندلسي. وأعتقد أنه يشكل عنصرًا استثنائيًّا على مستوى العالم. وإن كان لهذا المكوّن جانبه الإشكالي الذي يرتبط بالنوستالجيا، التي تفرض على الإنسان إعادة تمثُّل الماضي عبر عملية تجميل ما حدث. بينما يجب على الباحث أن يحلل الأشياء كما حدثت، بعيدًا عن التأثيرات العاطفية. أما العنصر الثاني فيتجلى في الاستعمار الإسباني الذي حَلَّ، بشكل خاص،شمال المغرب.

كنتَ عضوا ضمن لجنة تحكيم «بوكر» للرواية العربية. هل تؤمن بأن زمن الرواية قد حل على حساب الشعر؟

- أظن أن هذا الأمر يرتبط بنقاش طويل لا نهاية له. وقد سبق لي أن نشرتُ دراسة تحت عنوان «الرواية، الشعر الجديد للعرب»، وإن كنت قد درستُ، في إطارها، ظاهرة نشأة الرواية. وأظن أنه في كل الأزمنة التي تعرف ازدهارًا أدبيًّا؛ فهو يعمُّ كل الأجناس الأدبية، سواء أتعلّق الأمر بالرواية أم تعلّق بالقصة أم تعلّق بالشعر؛ من ثَمّ، ليس هناك ازدهار للرواية بدون ازدهار الشعر، وهو الأمر الذي تعكسه الحركية التي تعرفها القصيدة العربية بمختلف أنواعها، سواء أتعلّق الأمر بالقصيدة المكتوبة باللغة العربية، أم تعلّق بقصيدة الزجل، أم بغيرها. ■ **حوار: حسن الوزاني**

محسن الموسوي..

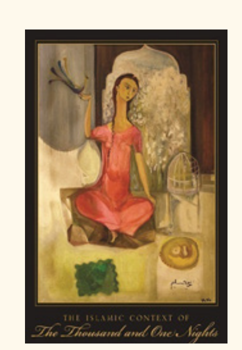
«السِّياق الإسلامي لألف ليلة وليلة»

هذا الكتاب موضع ترحيب، وإن كان المؤلف مبالغاً في تقديره، في بعض الأحيان. وبما أن معظم الدراسات التي تناولت «ألف ليلة وليلة» حتى الآن، قد ركزت على التاريخ الأدبي والنقد النصي، فإن تحليل الموسوي المواضيعي تحليل جديد ومثير للاهتمام، وإن كان مؤرخو الأدب وعلماء اللغة سوف يعارضون العديد من افتراضاته.

يعطي عنوان كتاب محسن الموسوي انطباعاً جيداً عن موضوعه الذي يؤكد فيه أهمية «العامل الإسلامي» في مجموعة حكايات «ألف ليلة وليلة». فلماذا أهمل الدارسون والطلاب، بشكلٍ كبير، «السياق الإسلامي» لعمل أدبي تم إنتاجه في سياقٍ إسلامي؟ فالازدراء المتوارث الذي مارسه علماء ومثقفون مسلمون تجاه «ألف ليلة وليلة» وقصص التسلية والترفيه، بشكلٍ أعم، أمرٌ معروف تماماً (يمكننا أن نضيف أن ازدراء هذا النوعٍ من القصص لم يقتصر على المسلمين، فقط، فقد مورِسَ في ثقافات أخرى)، وقد يكون صحيحاً أنه ليس هناك اهتمامٌ كبير، في مجموعة حكايات الكتاب، بالقضايا التي كانت موضع عناية الفقهاء ورجال الدين وعلماء اللغة عادة (رغم أن الكتاب يتضمن الكثير مما قد يتوقعه المرء من قضايا الفقه واللغة). وقد اتّبع الدارسون الغربيون هذه الدعوى إلى حد كبير. ويبدو أن هناك ردة فعل عكسية ضد مزاعم القرنين: الثامن عشر، والتاسع عشر، في النظر إلى «ألف ليلة وليلة» بوصفه «مرآة للعالم الإسلامي»، وإلى ترجماته المتضمنة للشروح (التي قام بها إدوارد لاين، وهنري بريتون)، بوصفها أدلة ميدانية وإثنوغرافية؛ لذا فإن العمل على دراسة «السياق الإسلامي» لـ «ألف ليلة وليلة»، هو موضع ترحيب خاص.

يغلُب على معالجة الموسوي، في هذا الكتاب، طابع المنافحة، «فالإسلام» يتوافق مع المُثُل العامة للمحبة والأخوّة والعدالة والمساواة بين الجنسين، وغير ذلك من الفضائل الليبرالية الحديثة. ويدَّعي أن هذه الفضائل كانت الأبرز في بغداد العصر العباسي الأول، ولم ينجح الفقهاء (معظمهم كانوا من الشاميين) في تجاوزها إلا في القرون المتأخرة (أي أن «الفقهاء الأوائل كانوا أكثر انفتاحاً وتقبلاً للتغيير من الفقهاء المتأخرين» [ص84]).

إن تحديد مختلف العواطف والمُثُل العليا، ووضعها ضمن رؤية «عَالَم إسلامي» هو، في الجزء الأكبر منه، أمر واضح المعالم. وفي بعض الأحيان، تُلْقِي معالجةُ الموسوي بأضواء كاشفة واستفزازية، وأحياناً محيّرة، كما هو الحال عندما يذكر أن حكاية الإطار [حكاية شهريار وأخيه شاه زمان] «تكشف عن عدم المساواة والتمييز». قد يكون الاختلاط أو الحب بين الجنسين، والطبقات، والأعراق في حكاية الإطار، مرعباً بالنسبة إلى الأزواج والملوك الذين تعرضوا للخيانة، ولكن «من دون موضوعات الخيانة وأدلة الانحراف، كان يمكن أن تكون القصة متوافقة مع «السياق الإسلامي»، فالتأكيد على المساواة، بقطع النظر عن اللون والعرق، هو ما تُشدِّد عليه السُّنّة النبوية» (ص 41 - 42). ولا بدَّ لي من الاعتراف بأنه لم يخطر ببالي، أبداً، أنه يمكن النظر إلى الحفلات المختلطة العابرة للأعراق على أنها تدعم المثل العليا للسنّة النبوية! كما لم يخطر لي التفكير في حكاية الإطار من دون «موضوعات الخيانة»؛ ما الذي قد يبقى من الحكاية، إذا استثنينا الخيانة والانحراف؟ لكن من حسن الحظ أن معالجة الموسوي تمضي إلى ما هو أبعد من مجرد المنافحة؛ إذ يوضح، في عدد من الحكايات، خلفية بنية الدولة الإسلامية التي تتمحور حول حكمة الخلفاء وسلطتهم، كما تجسّدت (مثاليّاً) في الخلافة العباسية المبكرة، خاصّةً في خلافة هارون الرشيد. إنها عالم يقوم على نمط من النظام والسلطة، ولكنهما (النظام والسلطة) يخضعان للتذبذب في نطاقهما وفعاليتهما وقواعدهما الاعتبارية والأخلاقية والدينية. يلتقط الموسوي، بشكل رائع، الطرائق التي تنطوي فيها فنون السرد على التوتر بين «إيديولوجية دينية تتطلب بنية قوية تعطي للنظام مزيةً على العدالة، وبين «مدينة فاضلة» حيث يمكن للمظلوم أن يتوقع أن تكون الغلبة في نهاية المطاف لنوع من العدالة. كما يربط المؤلف بين موضوع الفدية في سرد القصص، والعلاقة بين الخليفة والفقيه. ولعل الفصل السادس المُعَنْوَن بـ «الإطار العام لتنظيرات السرد الإسلامي» هو الأكثر قيمة في الكتاب، وبالرغم من أنه يحمل عنواناً مضللاً، فإن المؤلف يُقدِّم فيه قراءة رائعة للتغيير الذي طرأ على الأذواق الأدبية، والدور الذي لعبه «القارئ» في هذا التغيير. وهنا تتجلى معرفة الموسوي بمصادر العصر العباسي الأدبية والعصور اللاحقة، كما يُقدم لنا رسماً تخطيطياً مشوّقاً ومضيئاً لدور النثر الأدبي، ووظيفته فيما يتصل بالشعر والوسط الحضري ومطالب الجمهور وتراجع ثروات الدولة المركزية



(لكن يتوجب عليَّ القول إن الصلات بين «ألف ليلة وليلة» والأعمال التي نوقشت في هذا الفصل، قد لا تكون واضحة أو مباشرة كما تبدو عليه افتراضات المؤلف).

تهيمن مجموعة من العناصر على قراءة الموسوي، ولكن أهمها البيئة الحضرية، وخاصة العاصمة الكوزموبوليتانية (بغداد)، والوسط المتعدد الثقافات والأعراق في الحاضرة العباسية. يتم التشديد على الطبيعة الحضرية للحكايات، على امتداد الكتاب؛ الإغراءات والفرص المتاحة، وحالات الإبعاد، ولَمّ الشَّمْل، والتباين بين المدينة والريف وطبيعة حدودهما، وتعايش المجموعات المتنافسة، والضغوط. على سبيل المثال، يعتبر الموسوي حكايات الدراويش الثلاثة «نسخاً متمدنة من حكايات الصوفية»، فهي حكايات تبناها جمهور حضري من التجار. فالمُثُل الإسلامية في الحاضرة العباسية، عرضة للتقلبات والتعديلات؛ فمن ناحية، تشكل هذه التقلبات والتعديلات المادة الخام لسرد القصص كله، ومن ناحية أخرى، يرى الموسوي أن هناك العديد من الطرق التي تصطبغ بها تقلبات الوجود الحضري بالمنظور الإسلامي؛ ما يكشف عن نقاط التقاء بين السلوك البشري والعقيدة الدينية بطريقةٍ فريدة من نوعها (وفق تقديري). وبالنسبة إلى كتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي تمت قراءته في ترجماته على نطاق أوسع من قراءته في لغته العربية، إن إعادة التركيز على السياق الثقافي لنسَخه الأصلية تعدُّ بمنزلة قوة دفع مضادة ومفيدة للاتجاه السائد في النظر إلى الكتاب بوصفه أدباً عولميّاً أو عالميّاً.

يربط الموسوي بين القصص و«الإسلام»، على عدة مستويات. وكثيراً ما يستحضر نظرية ابن خلدون في الصعود والسقوط الدوري للمصائر السياسية، بوصفها خلفية لتقلبات الحب، والثروة، والسلطة التي تظهر في حكايات الكتاب. فعلى مستوى التفاصيل السردية، مثلاً، يشير إلى حالات المعاملات المالية التي يتم تنفيذها طبقاً للشريعة الإسلامية، وعلى وجه التحديد خصائص الشخصية الإسلامية، مثل الالتزام «بالأمر بالمعروف». والأمر الأكثر إثارةً للاهتمام هو أنه يحدد نقاط تقاطع الإسلام «الرسمي» مع هذا الأدب غير الرسمي في الأمور التي يشغلها «المُحْتسِب» (مفتش السوق). وبما أن كتاب «ألف ليلة وليلة» يبدو، بشكل عام، في جزء منه، وكأنه نتاج فئة/ جماعة تشتغل بالتجارة، فإن السوق لا بد أن يكون مكاناً خصباً للسعي إلى إثارة المخاوف والتوترات التي تخيم على الحكايات، فضلاً عن المجتمعات التي أنتجتها. إن إشارات الموسوي المقتضبة إلى كتيبات الحسبة توحي بأن هذا المجال قد يكون مثمراً لإجراء دراسة أكثر منهجية، مستقبلاً.

وعلى الرغم من كل هذا، فالكتاب مخيّب لآمال القارئ، فهو يفتقر إلى العمل التحريري الدؤوب، إذ يكثر فيه التكرار والإشارات والتلميحات غير المسوّغة والأخطاء الوقائعية البسيطة؛ فأسلوب المؤلف يتسم بالكثافة وعدم الانتظام.

تبدأ هذه النغمة من فقرة الكتاب الافتتاحية حيث يتحدث المؤلف عن مجموعة الحكايات: «لكن بمجرد أن تمت كتابة الحكايات، جرى التلاعب بها وتمحيصها، وكانت محتوياتها تخضع للرقابة بطرق مختلفة. فعلى سبيل المثال، تتضمن طبعة بولاق (1835) حكاية، يظهر فيها مصطلح «رافضي»، لم يستخدمه القصاصون السابقون، كما نجد، مثلاً، في نسخة أنطوان جالان من القرن الرابع عشر» (ص1). وهذا يعني أن الحكاية التي عُثر عليها في إحدى النشرات المطبوعة في القرن التاسع عشر قد تغيرتْ عن نسختها السابقة في أقدم مخطوطة معروفة (هي المخطوطة التي حصل عليها أنطوان جالان، وترجمها) لتضاف إليها تلك الإشارة. فالملاحظ أن الموسوي لا يحيل، في اقتباسه المذكور، إلى أية مراجع، ولكن مصطلح «رافضي»، بحسب علمي، لم يظهر إلا في حكاية «علاء الدين أبو الشامات» التي لم تكن، قط، جزءاً من مجموعة جالان. وهذا يعني أن إدعاء الموسوي بأنه «تم التلاعب بالحكايات» و«خضوعها للرقابة» (لستُ متأكداً من خضوعها للتمحيص الدقيق) لا يؤيده المثال المشار إليه خلافاً للعادة، و - من ثَمَّ - يدفع القارئ إلى التساؤل عمّا إذا كان الاتهام يتمتع بأية مصداقية، على الإطلاق. قد يبدو المثال تافهاً، لكن هناك أمثلة كثيرة مشابهة، والموسوي لا يعود، أبداً، إلى هذه المسألة. (وإذا كنتُ مخطئاً بشأن ورود مصطلح «رافضي» في مخطوطة جالان، فيسعدني تصحيح هذه المعلومة)

ينشأ القدر الكبير من هذا الخلط، نتيجة الرغبة في دراسة «ألف ليلة وليلة» بكل تجلياتها عبر العصور، بوصفها كياناً واحداً متناسق الأجزاء. وهذا المنظور، الذي يركّز على الغابة لا على الأشجار، إلى جانب معرفة الموسوي الواسعة بالثقافة الأدبية العربية، يتيح له إجراء التحليل المواضيعي الواسع الذي يمثل نقاط القوة في الكتاب. بيد أن هذا المنظور التاريخي قد يغدو عائقاً عندما يُستخدم لتعزيز الحجج التاريخية.

دعوى الموسوي أن مجموعة أساسية من الحكايات كما نتداولها، اليوم، جرى تداولها بشكل مماثل جدّاً في بغداد القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وهذا أمر غير مرجَّح، على الإطلاق، لأنه ليس بحوزتنا أية آثار حول تاريخ مجموعة الحكايات تظهر لنا التحولات المهمة بين التاريخ الذي يذكره الموسوي والتاريخ الذي تعود إليه أقدم مخطوطة معروفة لدينا(ربّما قبل القرن التاسع التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي). وبشأن ما ورد عن الشاطبي (المتوفّى سنة 790هـ/ 1388م) في «حكاية الحلاق»، يكتب، ببساطة، أن ذلك «يطرح عدداً من المشاكل. فإما أنها مفارقة تاريخية، أو أن المخطوطة التي جلبها جالان معه كانت مكتوبة في ذلك الوقت» (ص120). لكن الموسوي، بشكل عام، مستعد لأن يفترض أنه في حال تم تحديد حكاية ما في بغداد هارون الرشيد، فمن الممكن أن تُعامل على أنها نتاج ذلك الزمان، وذلك المكان.

وتعدّ معالجة «قصة الجارية تودُّد»(غير موجودة ضمن مخطوطة أنطوان جالان) أنموذجاً جيداً لمقاربة الموسوي للتاريخ الأدبي. يفترض الموسوي أن أقدم وقت ممكن يرجع إليه تاريخها هو القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ويربط القصة بالاحتجاجات ضد السلطة غير المرضية في خلافة سامراء، ويرى فيها المسعى التخريبي لتحقيق المساواة نفسه، الذي كان وراء ثورة الزنج (القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي) (ص 24 - 25). إن ذكر الحُلَل والعباءات التي تنازل عنها العلماء كتكريم للجارية «تودُّد» والإقرار بفوزها يفضي إلى إشارات عن أهمية اللباس في اثنين من المصادر الفقهية، من القرنين: الثامن، والرابع عشر الميلاديين؛ ومن ثمَّ، يذهب الموسوي إلى القول إن القصة تمثل استعادة الدين من السلطة المؤسّسيَّة. و«يغدو الإسلام، في الحكاية، ملكيةً مشتركة، ويتحول الدين إلى عقيدة يتم تطبيقها وممارستها من قِبَل جميع المسلمين الذين يسعدون بتعاليمه المتعلقة بالمساواة، وينعمون برحمته غير المحدودة»(ص75). ومن المؤكد أن هذا التصور مخالف لوجهة النظر الأكثر معياريةً، التي ترى أن مضمون الحكاية العقائدي، وطبيعتها المركبة لا يمكن أن يظهرا قبل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، كما تُشدِّد وجهة النظر هذه على أن العناصر التي تتكون منها الحكاية (رجل يخسر جاريته ثم يستعيدها؛ السرد القائم على الأحجية؛ امرأة يثبت تفوقها على الرجل) عُرفت جيّداً في مواضع أخرى في الأدب العربي بشقَّيْه: الرسمي، والشعبي، وأن قصة الجارية «تودُّد» نفسها وُجدتْ في نسخ مختلفة. يُسلِّم الموسوي بأن القصة قد تعرضت للتغيير مع مرور الوقت: «فهناك مخطوطة في بغداد، تعود إلى أواخر القرن التاسع لا تتطابق مع مخطوطة أخرى جرى تداولها في القرن الثاني عشر في الشام أو القاهرة» (ص25). لن أجادل في ذلك، ولكن عندما يعود تاريخ أقدم مخطوطة معروفة لحكاية الجارية «تودد» إلى مطلع القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، فإن عبارة الموسوي المذكورة، آنفاً، عبارة مضلّلة في أفضل تقدير. وهناك أمثلة كثيرة مماثلة.

يمكننا الانتهاء إلى القول: إن كتاب «السياق الإسلامي لـ «ألف ليلة وليلة» يتضمن العديد من النقاط المثيرة للاهتمام والاستفزازية، وأن المشروع كله، والذي أُطْلِقُ عليه «إعادة أسْلَمة» «ألف ليلة وليلة» (المصطلح لي وليس للموسوي)، هو موضع ترحيب، وإن كان المؤلف مبالغاً في تقديره، في بعض الأحيان. وبما أن معظم الدراسات التي تناولت «ألف ليلة وليلة»، حتى الآن، قد ركزت على التاريخ الأدبي والنقد النصي، فإن تحليل الموسوي المواضيعي تحليل جديد ومثير للاهتمام، وإن كان مؤرّخو الأدب وعلماء اللغة سوف يعارضون العديد من افتراضاته.

■ بروس فادج* □ ترجمة: ربيع ردمان

*أستاذ الدراسات العربية بجامعة جنيف.

«منطاد دائخ» لصالح العامري

أغنيّة معاصرة للحرِّيّة

يكتب الشاعر العماني صالح العامري، في مجموعته الشعرية الجديدة «منطاد دائخ»، بطريقته الاستثنائية الخصبة، مثل سماء تهطل أو محيط يفيض على بحار وشواطئ بلا نهاية..

يتكوَّن الديوان من جزأين اثنين مرقّمَين، الثاني منهما هو «منطاد دائخ»، وهو عنوان المجموعة التي تحوي أغلب نصوص المجموعة، أمّا الأوّل الذي لا يزيد على ستّة نصوص قصيرة، فهو بهذا العنوان الطويل «زهرتك الوحشية التي تفيض بالعسل وتزلزل المدينة».

تصوِّر النصوص الستّة، في الجزء الأوّل، انكشافًا، ونوعًا من رحلة شعرية خاصّة، لها ضميرها المشار إليه في العنوان بضمير المخاطب المستتر (أنتِ)، وهو الضمير نفسه الذي يتكشّف في نصّ (موعد)، إذ يوجه الشاعر إليها خطابه مباشرةً:

يا حرّيّتي التي تسطع على جبيني/ وردة من حرائق/ يا حرّيّتي المقذوفة في داخلي/ جوادًا وحشيًّا/ يحمحم باللحن الأزلي/ أسير في فجري إليكِ/ مؤمنًا بالحبّ وحده (ص١١)

أما زلنا أمام النافذة الحرّة، نتأمّل النهر العظيم.. نتأمّل ما لم يحدث؟ ها نحن الآن نرى الشاعر وهو يغنّي حرّيّته، في أيّ زمن نحن الآن؟ ألسنا في زمن يحاصر الحرّيّات، الجمعية، والشخصية؟؛ زمن أصبحت فيه الخصوصيات سلعة، تعبث أصابعه الإلكترونية في خصوصيّاتنا، وتعرضها للبيع والشراء، والابتزاز.. حتى الآراء أصبحت مقيّدة ومراقَبة، حتى المزاح البريء أصبح متّهَمًا؛ غدونا مراقَبين من داخلنا، في ألعابنا، في اتّصالاتنا وهواتفنا الخلويّة، فيما نحبّ ونكره، في رسائلنا العارية التي انقرضت اغلفتها.. ها نحن ندرك، متأخّرين، أن الطير والطائرة المرسومَين على أغلفة الرسائل كانا إشارة انقراض، وبعد الأغلفة صارت كلّ الرسائل مكشوفة، حتى وهي مشفّرة.

لا أثر لنقاط نهاية السطر في ديوان «منطاد دائخ». هناك خطأ ما، فهل كان ذلك من أجل إرباك القراءة؛ تلك القراءة التي اعتادت، عبر ملايين الكلمات، أن تجد النقطة هناك، في النهايات، وتنتظرها كشيء مؤكَّد ومحتوم ومفروغ منه ومنته، هكذا،أم لعلّ هذه طريقة مبتكرة لإشراك القارئ في كتابة ما يقرؤه، وعلى القارئ أن يضيف النقطة، أن يحدّد موضعها، أن يضيفها في النصّ الذي يتشكّل في ذهنه؟ولا يبدو، في كلّ الأحوال، أن انعدام النقطة في هذه المجموعة الشعرية جاء مصادفة، بل هو أمرٌ مدبّرٌ مرصود.

أقرأ قطرة المطر، وأتذكّر النقطة الغائبة، النقطة التي كان يمكن أن تكون هنا بين يدي، لكنها لم تحدث:

يا قطرة المطر الصغيرة/ أيّتها الماسة النقيّة/ التي يدكّها مدفع الثبور (ص104)

وأجد قطرة المطر مرّةً أخرى، وأتذكّر النقطة (ص140)

في كلّ قطرة مطر/ سفرٌ طويل للنار

هناك خطأ ما، متعمَّد. لعلّ انتفاء وجود النقطة نوع من التعويذة، تطيّر من النهايات المنقوطة، من النهايات القاتلة، وتوجّهٌ نصّيّ لِقِبلة البدايات المفتوحة المتحرّرة هناك خطأ، ولا شكّ، لكن كيف يمكن مناقشة الخطأ مع نصّ شاعر يتجسّد الخطأ حتى يعرّف نفسه بأنه هو الخطأ؟:

أنا الخطأ، وهذه كهوف عيني، وعروقها المتشابكة، اللعنة لا تخطئني (ص62)

وإذا كان هناك خطأ ما، فها هو يقدّم نفسه بوصفه الخطأ:

أنا الخطأ، أشتدّ كزوبعة تكسر قمقمها، فينساب الصقر في الأعالي/ مُسبّحًا باسْم الكينونات والرياح الذاهلة (ص62)

هو الخطأ، إذًا،لكن مع تمييز جليّ واضح ومدوّن:

أنا الخطأ لا الإثم، الخطأ لا الجريمة، الخطأ المائل لا الجريرة

المنتصبة (ص64)
وبتجسّده ذلك، يكشف الصواب ويعلو عليه:
أنا الخطأ، أقرفص مرّةً، في صدوركم، امرأة حلوة، نائمة، يحرسها بلبل أبكم (ص63)
خطأ يعرف نفسه بوضوح وجلاء، عن الالتباس بأيّ نوع آخر من الأخطاء:
هأنذا، الخطأ المبلّل بالشهوة والضحكات، الخطأ الراقص في حشدكم ومعانيكم، الخطأ الذي يكرع عصير الأبواب الخشبية والنوافذ المعدنية عند خطّ الشفق، عند وداع الشمس (ص63)
كلّنا يعرف الخطأ، أو- على الأقلّ- يعرف له وجهًا خاطئًا من وجوهه، فالخطأ يعيش بيننا، ونخبّئه كي ندّعي الصواب، وهو الخطأ الذي يكشف عن الصواب، الخطأ النزيه الذي لا ينكر كينونته، ويفضح الدعوى الزائفة بالصواب المطلق، الخطأ الذي يمنعنا من دعوى الطهرانية الكاذبة، وهو الخطأ الذي، لعلّه الباحث الحقيقي الوحيد عن الصواب.
إذًا، هناك خطأ أصيل، لا غبار عليه، يثبته النصّ بانعدام نقاط نهاية السطر، وهناك هذا الخطأ الذي يتجسّد في كينونة الشاعر، ليعود إلى مرجعية أساسية، حياتية، وبذلك لا يكون انعدام النقطة، في هذه المجموعة الشعرية، إلّا إشارة في الطريق، الخطأ.
ما دام الشاعر هو الخطأ؛ فمن الطبيعي أن نجده يخاطب الخطيئة: أنا حافرك النزواني/ فاقذفيني إلى البحر أو إلى السماء،/ أنا حصاتك الأولى/ فاحبكي نسيج مكائدك حولي (ص49)
نحاول البحث عن جذور ذلك الخطأ، فنجد، بين أيدينا، لحظة غريبة، خاطئة هي الأخرى، بشكل لافت؛ لحظة لم تحدث بل كادت تحدث، لربّما كانت تلك اللحظة التي لم تحدث، هي الصواب، وما حدث هو الخطأ، الذي تعرّفنا إليه. إذًا، لنقرأ لحظة الصواب التي لم تحدث وكادت؛ تلك التي يكتبها الشاعر قصيدة مؤلمة:
كدت أحبّكم كثيرًا، كاد لعابي يسيل لأعناقكم المشرئبّة، لفجركم الذي ينضح باللآلئ المخبوءة في بحر عمان (ص51)
كدتُ، يا بريد الشعراء، يا نوقها الذهبية، أسرف في الغناء، أسرق اللحن اللجيَّ الذي للقلوب المنخلعة من الفرح. كدت أقفز من أيّة نافذة حرّة لأسبح بكم في النهر العظيم (ص52)
نقف برهةً أمام النافذة الحرّة، تلك المؤدّية إلى النهر العظيم، نتأمّل المشهد صامتين، لنرى ما أتيحت لنا رؤيته، ما كاد أن يحدث، لكنه لم يحدث، بل حدث الخطأ:
لكن، يا ويلتاه! لم يعد بمقدوري، الآن، سوى أن أحمل، في يميني الدامية، المدينة الجريحة، وفي شمالي الراعف سعالي المؤبّد الذي يصغي لهدير الغيلان
يا ويلتاه! لا روح ولا جسد، لا قبر ولا مومياء (ص53)
يحاول كلّ شاعر إدراك وجوده، لكن هذا شاعر يحاول إدراك نقص وجوده، ولا أدري كيف، لكنه يكتشف، بقصيدته، غيابه:
هأنذا، لا أراني/ غائبًا عني/ في خاصرتي موسيقا زرقاء/ وفي جوفي منطادٌ، يصعد بي، على مهل حزين،/ أبراج الدوحة/ وأناشيد الينبوع (ص43)
لنا أن نتساءل: كيف يتمكّن الشاعر من إدراك غيابه؟ لكن إدراك الغياب ذلك، يحيل إلى درجة من الوجود الدائخ، إلى الحزن البشري، الذي يتمسّك بأناشيد الينبوع، تلك التي تعيده إلى إنسانيّته، و-بالأحرى- إلى حرّيّته الإنسانية، ذلك الطبيعي الذي غدا حلمًا بعيدًا.
...
أيكون انعدام وجود النقطة، في هذه المجموعة الشعرية الدائخة بمنطادها، جاء تقديسًا لهذه الحرّيّة التي هي رفرفة أجنحة وجودية، يستمدّ منها الشاعر بيته ومقامه وطاقة اندفاعاته؟ هذا سبب وجيه، برأيي، للتخلّص من النقطة؛ كرمى للحرّيّة. من هناك، يكون الصعود نحو المنطاد الدائخ، إشارة لانعدام الجهات، التحرّر من الجهات، الانسياب في السماء الزرقاء:
بعينين ساكنتين كصفحة بحيرة مودعة في خفارة الفجر (ص16)
أخيرًا، سنعثر على النقطة، بعد تقليب وبحث دقيقَيْن، سنجدها في النصّ، لكن بشكل غير متوقّع، تكون فيه النقطة نحن، والشاعر يجسّدها:
هأنذا أراني/ مجرّد مسحوق منذور للنسائم/ مجرّد نقطة/ مجرّد ذرّة تراب/ ترقص في إيقاع النغم الجارف (ص42)
من تلك النقطة، يطير الشاعر وإن بأجنحة متكسّرة، نحو حرّيّته المشتهاة، وبعد بلوغ الشاعر تلك الحرّيّة المشتهاة، الحرّيّة المتوّجة بالأغاني، يعلن موته، موت ما انسجن منه، العديم الحرّيّة، موت غيابه:
لقد متُّ الآن، ولن تتحرّك شعرةٌ واحدة في هذا العالم، ولن تأسى بصيلة، ولن تتأثّر نملة، ولن تسقط دمعة على رصيف ما (ص30)
بين الدفتر الحياتي، المَعيش، وبين الدفتر الشعري، هناك موت، وهنا دوخة، لكن الدوخة حياة، وربّما ولادة، كدوخة الوليد التي تجعله كثير النوم. الشاعر يعيش بالشعر، كما يعيش به غيره، وكلّما ازداد ضغط الواقع ينهض الشاعر حتى بالرماد، ويحوّله إلى سخرية:
سأكتب قصيدة الرماد الذي يسخر من كلّ صحو ولغو (ص30)
يتحرّر الشاعر بموته، بغيابه ذاك، ويكتب من تحرّره، من حرّيّته، كأنه بلغ موضعًا ما خارج المدارات، وكيف بلغه؟ بالموت، وبإعلانه: لقد متّ الآن. ويعلن، بذلك، تحرّره حتى من ذاته:
لست هنا/ لأن الوطن يأكلني بضفادعه ودموعه الحزينة،/ لست هنا مع أني أقود الجسر/ وأورّط الضباب/ لست هنا، ووسادتي التي كانت تحت رأسي النائم/ تطير بعيدًا عني، محلّقة في الهواء/ لست هنا/ مع أن يديَّ تسوقان المحراث الضائع/ في الأكمات المألوفة/ في البراري التي أحبّ/ في السفوح التي كانت تطردني/ كأنني لعنة أو مجرم أو قصيدة مسمّمة (35)
مات الشاعر، وأعلن النصّ موته. وما دام يكتب فلا فرق بين الموت والميلاد : لا فرق بين أن أولد لأكتب نصّي، وبين أن أموت لأكتبه؛ لأن الزمن الذاهل يتصبّب بالألحان المجنونة (ص 31)
وعندها، يعيد تسجيل سيرته بين محطّتين، نقطتين، في المختصر المكثّف، نقطتَي الولادة والموت:
ولدتُ مثل طائر/ وسأموت مثل غيمة (ص21)
الطائر والغيمة، حالتان من تعابير الحرّيّة، يغنّي الشاعر، إذًا، حالات حرّيّته، درجات حرّيّته، أجنحته، ليلفتنا إلى جذرٍ من جذورنا الإنسانية؛ جذر الحرّيّة الأوّل، ذلك الجذر الذي لا غنى عنه، والذي نتحوّل، بدونه، إلى مومياوات، وأرقام بمسمّيات أخرى شرائية، سوقية، تحصر الإنسان في كونه كائنًا مشتريًا، مستهلكًا، عميلاً، زبونًا، مشاهدًا، متفرّجًا، وبذلك يضيق الأفق الإنساني أكثر.
لا غرو، في هذا العصر الساحق، أن يقاوم الشاعر بروحه وبكلماته، يحيي صمود قلبه (ص23). ويوصيه في (ص24):
لا تكُ، يا قلبي، إلّاك، بنحلتك المعتادة التي تعرف الزهرة/ عاصرًا الزمن المدمدم على السلالم،/ حاملاً الخزانة السمراء/ والأسرار المخبوزة في فرن الجوع
يكتب صالح العامري، في مجموعته الشعرية الأخيرة، بطريقته الاستثنائية الخصبة، مثل سماء تهطل أو محيط يفيض على بحار وشواطئ بلا نهاية، ناثرًا كنوزًا من المعاني:
أسير كأنني لا شيء/ أطير كأنني لا أحد/ مجرّد قلب دائخ بالمطر..

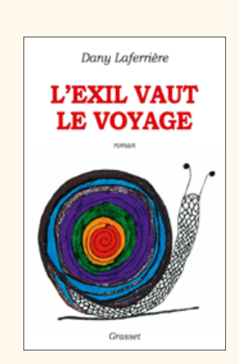
■ **إبراهيم سعيد**

المنفى يستحق السفر!

شكل النفي، في معظم الأحيان، حدثاً قاسياً ومحنة شديدة الوطء على حياة المبدع، حيث يغدو المكان فضاءً لا يطاق، وجحيماً لا يُحتمل، وتظل فكرة العودة هاجساً مؤرقاً، بَيْد أن هناك العديد من التجارب التي تكشف لنا أثر هذا الحدث في بزوغ أعمال إبداعية نالت إعجاباً وشهرة؛ وذلك لما قد يوفره فضاء المنفى من حرية ورحابة، وهذا ما يسعى الكاتب «داني لافرير - Dany Laferrière» أن يبينه في كتابه «المنفى يستحق السفر - L'exil vaut le voyage»، من إصدار دار النشر «غراسي - Grasset» في مارس، 2020، ويمكن اعتبار هذا العمل شهادة مبدع عاش تجربة المنفى بشكل مغاير غير معتاد.

عُدّ داني لافرير روائياً استثنائياً وكاتباً متفرداً بأسلوبه الأدبي، وتناوله للمواضيع الجريئة ذات البعد الإنساني. ولد في مدينة بورت أو برنس في هايتي، سنة 1953، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية، وقائد فيلق الشرف، وقائد الفنون والآداب، والحائز على الوسام الكندي من درجة ضابط... حصل على سبع دكتوراه فخرية من جامعات كندية، وأمريكية، وفرنسية، ونال العديد من الجوائز الأدبية كجائزة مونتريال الأدبية الكبرى، وجائزة ميديسيس.

ارتبطت جل أعماله بتيمَتَي المنفى والهوية؛ انتقد فيها الصور النمطية المعادية للأجانب، إضافة إلى تطرقه إلى التمييز الاجتماعي العنصري، بالكثير من الفكاهة والخيال. ومن أبرز هذه الأعمال: (رائحة القهوة)، 1991، و(بلد بلا قبعة)، 1996، و(بكاء الطيور المجنونة)، 2000، و(أنا كاتب ياباني) 2008، و(لغز العودة) 2009، و(صورة ذاتية لباريس مع قطة)، 2018. ليعود، من جديد، في كتابه المعنون بـ(المنفى يستحق السفر)، لطرح موضوع المنفى محافظا على طبيعة المواضيع المطروقة عنده، إلا أنه، في هذا الكتاب، عمل على رصد التفاصيل الدقيقة لتجربته الشخصية في المنفى، إضافةً إلى الانزياح المرتبط بالشكل؛ فالكتاب جاء في حجم كبير، مكتوب بخط اليد، بالكامل، تتخلله خطوط ورسومات وألوان، ويمتد ذلك من بداية الكتاب إلى لائحة البيبليوغرافيا، بل وحتى رقم ISBN، وحقوق الطبع والنشر.



يشير «داني لافرير» إلى أنه اضطر للهروب في جنح الظلام، سنة 1976، من هايتي إلى مونتريال الكندية، وهو ابن 23 سنة، وقد بدأ، حينها، حياة المنفى. كانت المغادرة بطريقة صادمة ووحشية، دون جمع للأمتعة أو توديع للأحبة، يقول: «كنت في الثالثة والعشرين من عمري، صحفياً ضد دكتاتورية «دوفاليي -Duvalier»، الذي قتل أصدقائي، وقد اضطررت لمغادرة البلاد على عجل، أنا الآن على وشك مواجهة أكثر الوحوش المخيفة المجهولة».

يتساءل المؤلف، في مقدمة الكتاب: هل هذه تجربة فظيعة كما يقال؟ ليعقد، بعد ذلك، مقارنة بين تجربته الشخصية وتجارب عدد من الكتّاب المنفيين العظماء؛ من أمثال «فيكتور هيغو - Victor Hugo»، و«مدام دي ستال - Madame de Staël»، «خورخي لويس بورخيس - Jorge Luis Borges»، «فرجينيا وولف - Virginia Woolf»، «نابوكوف - Nabokov»، «أوفيد - Ovide»، «غراهام غرين - Graham Greene»، والروائي الكوبي العظيم «خوسيه ليزاما ليما - José Lezama Lima»، والعديد من الشخصيات التاريخية مثل القائد «الهايتي توسان لوفرتور - Toussaint Louverture»، ومن عازفي الجاز المنعزلين في المقاهي المزدحمة. يقول «لافرير»: «وإذا كان المنفيّون لهم نصيبهم من الصراع والوجع، فإنهم، أيضاً، يمنحون رؤية مغايرة للعالم؛ ومن هنا هم منفيون مثمرون، لقد لاحظت أن المنفيين يتحدثون عن المنفى بنبرة حزينة، مليئة بالأنين. لكن، بالنسبة إليّ، لم يكن عقاباً بل كان ترفيهاً ... لقد قادني المنفى لإعادة اكتشاف الحياة، بعد أن وضعت أسسها على (مأساة يونانية)، وقد مكنتني هذه التجربة من التعرف إلى ثقافة جديدة، ومعرفة أشخاص جُدد، وتبنّي عادات غذائية أخرى، وكل هذا، من بلد إلى آخر، هو ما يحدث أمام أعيننا».

تتسم هذه الرواية بطابع غير مألوف في الكتابة، فهي رواية كاليغرافية مشبعة بالمرسومات، تنفجر بالألوان، وتقدم للقراء طريقة مختلفة في القراءة. يقول في هذا الصدد:



«وأنا أستمتع بغناء (نينا سيمون) في نادٍ صغير لموسيقى الجاز في مونتريال، تولدت لديَّ فكرة كتابة رواية باليد، وبألوان وأحلام وخطوط؛ وهذا سيضفي طابعاً فنياً لكتابي، سيجعل من المنفى رحلة تستحق كل هذا العناء: قصة مرسومة ومكتوبة باليد وليس هناك شيء أفضل من ذلك. إن كلمة المنفى التي نفهمها، تكون، في معظم الأحيان، مصحوبة بالمعاناة والدموع والحزن ... وهذا ما أردت تجاوزه. إن الخط، واختيار الألوان، وكتابة النص باليد ... كل هذه الأشياء تعكس العواطف الصريحة والحيوية التي تملأ هذا العالم المصغر بمواجهاته الحقيقية والفنية (...)، فلا يوجد موضوع معين لهذا الاتجاه الجديد في كتاباتي. أجد أنه من الطبيعي أن أكتب باليد. هذه الكتابة اليدوية التي يتحدث عنها «جان كوكتو - Jean Cocteau» عندما يقول إن الكتابة هي طريقة أخرى للرسم. إلى جانب ذلك، إن الأطفال الذين يكتبون ويرسمون، في الوقت نفسه، يعرفون ذلك جيداً (لطالما اعتقدت أن الفن مصدره الطفولة). من خلال الكتابة والرسم، أردت العودة إلى طفولة الفن».

يقول المؤلف: «عندما تولد في بلد مثل هايتي، تواجه حالات استثنائية شبه يومية، تتساءل، من خلالها، كيف تهرب. لقد بدأت بالقراءة، ثم جاءت اللحظة التي تكون فيها حياتنا في خطر. اضطررت لاتخاذ قرار حاسم: أن أذهب إلى المنفى أو أذهب في رحلة. أدركت أن هدف الدكتاتور هو جعل حياتي درباً طويلاً من الحزن، وعندها قررت أن حياتي ستكون سلسلة لا نهاية لها من الرحلات. غالباً ما يحدث أن أشعر -بقلق- خاص، أنا متحمس في معظم الأوقات، كطفل متشوق يريد معرفة نهاية قصة رائعة تحكيها والدته. إن هذا التناوب بين الحزن والفرح هو الذي يبني وضعي بصفتي كاتباً».

ويضيف: «بصفتي كاتباً، بدأت أفكر في وضعي الحقيقي، كنت شاباً في مقتبل العمر، عشت في مونتريال تلك المدينة الجميلة، في غرفة ضيقة، حيث يمكنني التحكم في مصير جيبي. كان أول شيء فعلته إنشاء مكتبة، على رفوفها عدد من المنفيين. كنت سعيداً في ذلك الوقت، وأدركت ذلك، كما قال صديقي «هنري ميلر». لقد اندهشت من أن جميع هؤلاء الكتاب المنفيين الذين قرأتهم، تحدثوا عن المنفى بلكنة من الألم. بينما يوجد في المنفى هذه الإمكانية للعثور على حياة مفعمة وجذابة، وهذا حلم كل شاب وصل، للتو، إلى مدينة جديدة».

ومع هذا كله يبقى «لافريير» مشدوداً، دائماً، إلى وطنه، بَيْد أنه يرفض أن يبقى سجيناً داخل جدران مكان ولادته. فهو يعرّف عن نفسه منذ زمن بعيد بأنه (كاتب) يتخطى الحدود والانتماءات على أساس الهوية، كما هو الشأن في كتابه (أنا كاتب ياباني). لا يشعر بأنه مهاجر إلا أمام رجال الجمارك، ولايستطيع التفكير إلا في أثناء رحلاته، ذهاباً وإياباً إلى مسقط رأسه، في أن كل إنسان طبيعي هو غريب حتى داخل عائلته، وأن السفر والعودة يمثلان تحركا يقوم به الناس، باستمرار، في أثناء حياتهم، وأن من لا يفعلون ذلك هم أشخاص محدودون، يخشون الغريب وكل ما هو جديد.

إذا كانت كلمة المنفى، في كل من القاموس ومعجمنا اليومي، مرتبطة بنوع من العقاب والقمع الممارس من الأنظمة الاستبدادية، فإن المؤلف أعطى لهذه الكلمة معنى آخر؛ فالمنفى عنده رحلة نحو فضاء أرحب وأفق مغاير وحياة جديدة بكل تحدياتها، رحلة تستحق خوض كل تلك الصعاب والآلام. يقول : «يجمع هذا العمل جميع ألوان المنفى الزاهية. لأنني سئمت من أننا نربط المنفى فقط بالألم».

يبرز المؤلف في هذا العمل القوى الأدبية المذهلة في المكان والزمان؛ يقدم لنا نثراً رائعاً، هو بمثابة خلاصة تجربة حياة، يخبرنا فيها هذا المبدع عن كل شيء يبعث بالأمل والتفاؤل ومواصلة الحياة. إنه كتاب مليء بالمشاعر الإنسانية، والشعر، والنغم، والومضات التي نلتقي فيها «بورخيس»، و«هيغو»، و«باسكيات» وغيرهم، ليتأكد لنا أن المنفى، مثل جميع المواقف الصعبة، يمكن أن يعاش بسعادة معينة.

إن المنفى -وفقاً لـ«داني لافرير»- يخفي، أيضاً، ثرواته وابتساماته ومواجهاته الرائعة: «إنها فرصة لمقابلة أشخاص جدد، مع كتاب ونساء وقطط!، فالعالم مليء بالثروات، وهذا الكتاب يجعلنا نكتشفها بسحر وروح الدعابة، ولكن، أيضاً، في بعض الأحيان، بغنائية متواضعة».

وهكذا، يعرض لنا «لافرير» وجهة نظر مغايرة حول الشعور بالنفي، معتبراً أن تقبلنا لهذا الحدث، والترحيب به عن طريق فتح أعيننا وعقولنا، سيُثرينا بلا شك. ■ **عبد الرحمان إكيدر**

كيف كانت الصدمة الثقافية؟

العشرينات الصاخبة

لم تكن سنوات العشرينات هادئة كما نراها اليوم، على بعد قرن! كانت صاخبة بالأعياد والكتابة، وأحدثت ثورة في العادات، والفنون، والتكنولوجيا... سنوات العشرينات الصاخبة كانت في سباق نحو الحداثة، وانتهت إلى الهاوية، لكن زخمها لم ينتهِ: يتردّد صداه في أعمال كوكتو وفي تجارب الطليعة، في أصداء الجاز، وفي الحشود التي تملأ روايات «دوس باسوس».



الاعتقاد بأن لحظات التحرّر، في التاريخ، تفرز أشكالاً فنية رائعة، أمر مغر، لكن يُخشى من أن تكون أكثر تعقيداً في الواقع. الثورة الفرنسية لم تنتج رواية كبيرة، بعد ذلك، باستثناء محللين عظماء (شاتوبريان) ومؤرخين استثنائيين (ميشيلت). والعمل الذي لا يمكن تجاوزه للثورة الأمريكية كان دستور 1776، ولم يكن الروس قد عرفوا تولستوي، ولا دوستويفسكي بعد. كما أعاقت أحداث (مايو، 68) أي تعبير أدبي متقن. فهل أفرزت تلك التحولات التاريخية، من خلال إيقاظ أحلامنا، رومانسيتها الخاصة، بعد أن وقف أمامها الخيال المكتوب عاجزاً؟ أحياناً، يكون للحروب، هادمة اليوتوبيا، تأثيرات عكسية. لم تعد الثمرة الأدبية للحملات النابليونية بحاجة للإثبات، من ستندال إلى بلزاك، عبر تولستوي. ومع هلاك ملايين الجنود في الجبهات بسبب الحرب الكبرى (1914 - 1918) شعر المبدعون - بمرارة- أن العالم بصدد الدخول في عصر الجماهير.

وباعتباره نتاجاً للرواية البلزاكية أو الفلوبيرية أو الزوليسكية، لم يعد الفرد، في مواجهة المجتمع، وحدة قياسية لتدوين التاريخ: في غموض الخنادق، كان مجرد مكوّن من هذا الخليط من الطين واللحم والمعدن والرصاص، حيث يسقط القتلى والجرحى. جاء هذا المشروع الضخم للمساواة، الذي لا يزال مرئياً في الصلبان المصفوفة في مواكب الدفن، بالمقابر العسكرية، في نهاية عصر فنّي شجّع على التعبير النقدي، وعبادة الذات. لقد أزعج هذا المشروع الكُتاب الذين نشأوا في ضبابية الرمزية، والذين استندوا إلى أحلامهم لتأكيد الجانب الأكثر تفرداً لديهم. أجبرتهم الوقائع على التفكير، مرةً أخرى، في الوجود المادي للجماهير، المستبعدة والمحرومة، حينها، من رغباتها الفنية.

مدفوعة بنشوة العشرينيات الصاخبة، كانت تلك الصدمة الثقافية مثمرة. شجّعت المؤلفين على جعل المدن والشعوب تتحدث بصوت واحد، ودفعهم إلى أقصى

حد ممكن. في وقت مبكر من عام 1903، كان حدس الشاعر والكاتب الفرنسي «جول رومان» يشير إلى «كائن كبير وأساسي، شكّلت شوارعه وسياراته ومارّته بنيَتَه، وحيث إيقاعه يطغى على إيقاعات الوعي الفردي». بدأ، في عام 1930، بكتابة «الرجال ذوو النوايا الحسنة»، من أجل وصف المجتمع بمختلف طبقاته، وفي الوقت نفسه، لتحرير روحه الجماعية. هل كشف فرويد عن القبضة الاستبدادية، أحياناً، للاوعي الفردي؟ سوف يُظهر أدب ما بعد الحرب أننا -أيضاً- جزء من هذا اللاوعي الجماعي، الذي حاول «علم نفس الحشود» لغوستاف لوبون، بالفعل، كشفه في عام 1895. وهل كان لكتاب «الإجماع» لـ«جول رومان» تأثير مباشر على «دوس باسو»؟ يبقى السؤال محل نقاشات مستمرة. لكن الروائي الأمريكي، الذي عمل مسعفاً خلال الحرب الأولى، سعى -أيضاً- إلى تجميع الواقع الإنساني لبلده حَدَّ الملحمة، من خلال ثلاثيتَيْن، «الولايات المتحدة الأمريكية» (1936-1930) ثم «مقاطعة كولومبيا» (1939 - 1940)، مستخدماً تقنيات مستوحاة من السينما، والكولاج، والتحرير، والتزامن. وفي وقت سابق، سعى «دوس باسوس» إلى تأسيس الترابط المذهل للمصائر التي بدأت ملامحه في نيويورك، من خلال رواية «نقل مانهاتن» (1925) الأسطورية، تماماً، كما سعى «جويس»، عبر تجربة التجوال الحضري لـ«ليوبولد بلوم»، وفي فترة يوم واحد (16 يوليو، 1904) ، إلى إعادة بناء الحياة النشطة في مسقط رأسه (دبلن) في رواية «يوليسيس» (مكتوبة من 1914 إلى 1922). وبدأت مدن، بأكملها، تتحدث، وتتجول ضمن حركة الهيجان التي تعصف بها. في بعض الأحيان بدت وكأنها تدعو إلى شكل من أشكال التحليل النفسي البري، على غرار «بول موراند» في «نيويورك» (1930) ، وسرعان ما تبعتها «لندن» (1933)، ثم «بوخارست» (1934). هذه الصدمة عمّقت، في الوقت نفسه، حدس الشعراء الذين أدركوا، على العكس، حتى قبل الحرب، كيفية استشعار الحشد الصغير الذي يتجمع في داخل كلّ واحد منا. لقد شجع ذلك «بيسوا» على أن يضع نفسه في خدمة الشعراء المجهولين الذين كانوا سيجادلون في قلمه، طيلة خمسة وعشرين سنة، ولكلّ منهم أسلوبه، ورؤيته للعالم، وجماليته، مثل جوقات الترتيل الطليعية التي انتشرت في لشبونة، وباريس، وسانت بطرسبرغ، وصولاً إلى أمريكا اللاتينية. كما حرّك الكاتب والمسرحي والشاعر الإيطالي «لويجي بيرانديلو» الربيع العقلي لـ«مئة ألف شخص وشخص» (1926)، الرواية التي يتوقف فيها البطل المعادي عن رؤية ذاته ككائن فريد، كما يلزمنا النظام الاجتماعي بذلك، ويقرّر الاستفادة من مئة ألف شخص يظهرون ويموتون بداخله، عبر كلّ لقاءاته بالآخرين.

الأنا العميقة

حدود الفرد، التي ما انفكت تبرز، باستمرار، منذ عصر النهضة، قد ضعفت خلال العشرينات الصاخبة. بعد أن كشفها دعاة اللاوعي، حفّزت الفوضى النفسية بداخلنا ظهورَ تيار الوعي في الأدب، وتهدف هذه التقنية إلى تحويل فوضى الأحلام والأوهام التي تحرّك ذواتنا العميقة. بتكرار مفهوم الشخصية، ستميل الرواية التجريبية لعشرينات وثلاثينات القرن العشرين («يوليسيس» لجيمس جويس، «أمواج» لفيرجينيا وولف) إلى جعل المزيج النفسي للشخصيات التي تفتقد لكلّ إطار، يشبه قاعات المحطات حيث تتقاطع الحشود المنتظرة والقطارات المغادرة، كما توقع النمساوي «إرنست ماخ»، في «تحليل الأحاسيس» (1886). هذه الرغبة في إعادة دمج الفرد في الجماعة، لم تؤثر، فقط، في أوروبا الغربية أو الولايات المتحدة، بل نجدها -أيضاً- في «بطرسبورغ أندريه بيلي» (1922)، حيث بطلها الحقيقي ليس نيكولاي أبيلوكوف، الطالب الذي يغريه الإرهاب، وإنما مدينة سانت بطرسبرغ. وبالمثل، كانت أعماق العاصمة الألمانية في قلب رواية «ألفريد دوبلين» «برلين ألكسندر بلاتز» (1926) ، هذه الرواية الكورالية في تسعة أجزاء تغذيها قصاصات الصحف والأغاني والخطب السياسية ...

الحداثة، وبنسق متسارع!

لقد أدى التقدم التقني إلى قلب دورة الزمن، بما في ذلك حياة الكتّاب، وصولاً إلى الكتابة التلقائية. «لم يبق شيء دون تغيير، باستثناء الغيوم»؛ هكذا وصف وولتر بنيامين الانطباع بانهيار عالم بعد نهاية الحرب. باختصار، كان لابد من إعادة اختراع كلّ شيء، بدءًا من القرن العشرين في حد ذاته، وقد بدأ «جون دوس باسوس»، في عام 1919، بذلك، في الواقع. لم تنتظر الطليعة معاهدة فرساي للتعبير عن رغبتها في الابتكار: في عام 1917، ظهرت رواية «الحمّامات العمومية» لدوشامب، لفترة وجيزة، في نيويورك، وفي باريس، قدم «فيليب سوبولت» المساعدة لبلاز سندرار (الروائي والشاعر السويسري المولد، تجنّس بالفرنسية عام 1916، وكان له تأثير كبير في الحركة الحداثية الأوروبية) في طريقه ليصبح أحد سحرة الحداثة في 1920، مع «الطفل كادوم» و«فانتوم».

كلمات «مرسومة»

هذه ليست أقل المفارقات في هذه الحقبة التي يسيطر عليها التقدم التقني، ومبدأ المنفعة والفردية. دون مقدمات، يتم إعادة تأهيل جميع الكلمات «المرسومة». تقوم خدمة الراديو وخدمات النصوص، مع تطبيقاتها، بتعديل طرق الاتصال. ومع تطوير أجهزة الإرسال الأولى، تصل الصحف المنطوقة والبرامج الموسيقية وحتى الحملات الانتخابية إلى آذان الجميع، في وقت واحد. ألهم الهاتف «كوكتو» بأن يبرز الشكل المعبر، ذاتيّاً، عن الصوت البشري. وفي الوقت الذي كانت فيه شبكة الطرق تتطور بسرعة عالية، تستمر القطارات السريعة الرئيسية في زيادة رفاهية خدماتها، ويتم تحويل السفن عبر المحيط الأطلسي إلى متاحف عائمة «آرت ديكو». حتى قبل عبور الطيار «تشارلز لندبرغ» المحيط الأطلسي، لأول مرة، تم إنشاء أول خطوط الملاحة الجوية المدنية، مما طوّر تجارب الطيران من عصر السجلات الرياضية إلى عصر تسويق السماء. في روايته، يصف «بول موراند» أحاسيس أول مسافرين يتم نقلهم «على الهواء المرن» والمناظر الطبيعية المتحولة إلى «قطع مطروزة» وإلى «عينات».

تمتد الحداثة -أيضاً- الى المناطق الداخلية؛ هذا هو شكل المطبخ النموذجي، كما وصفه «بيير ماك أورلان»: «جنباً إلى جنب، في مطابخهم النيكل والأواني الفخارية البيضاء، والغسالة الكهربائية، والموقد الكهربائي، والأدوات التي تعمل بمفردها من مطحنة القهوة إلى غسالة الصحون»؛ التي يجب أن نضيف إليها الثلاجة والمكنسة الكهربائية وكلّ هذه «الأجهزة الصغيرة المضحكة التي تقوم بالأعمال المنزلية»، كما يطلق عليها بلاز سندرار، والتي يمكن أن نراها معروضة في صالون الفنون المنزلية التي يعود تاريخ طبعته الأولى إلى عام 1923: أفران كهربائية، ولاعات غاز، ملمعات أحذية، علب قمامة، وغير ذلك. هل كان الأدب متفوقاً زمنيّاً على مذاق الأتمتة؟ على أي حال، لقد اخترعت «الكتابة التلقائية» التي تتكون من «تعبئة ورقة بيضاء بالحبر الأسود»، بأقصى سرعة ممكنة، دون تفكير في النتائج الجمالية. وهكذا، خرج من قلم «بريتون وسوبول» غير القابل للترويض رواية «المجالات المغناطيسية»، التي أنتجت السريالية. ولكن، إذا لم يرَ «بلاز سندرار» أو «فرناند ليجيه» في الآلات إلا «التفاؤل الجميل»، فإن «بيير يوجين دريو لاروشيل»، الكاتب الفرنسي للروايات والقصص القصيرة والمقالات السياسية، يتساءل: «كيف سيتعايش الرجل مع زيجاته بحضور الآلة؟» ، بينما أظهر «فاليري» وعياً بيئياً: «فكّر فيما يتم استهلاكه، يومياً، من هذه الكمية من المحركات بجميع أنواعها، وتدمير الاحتياطيات في العالم».

■ **ألكسيس بروكاس، وأوريلي مارسيرو** □ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
Le Nouveau Magazine Littéraire (أبريل 2020)



لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ

مارك ألكسندر أوهو بامبي

يُعَدُّ مارك ألكسندر أوهو بامبي (Marc Alexandre Oho bambe) من أبرز الشُّعراء الذين نشأوا بين أحضان الكتب والقصائد. وُلِدَ سنة 1976، بمدينة دوالا، العاصمة الاقتصادية للكاميرون. تَحَصَّلَ على جائزة «بول فيرلين» من الأكاديمية الفرنسية، سنة 2015. يقتفي هذا الشاعر آثار الأدباء ذوي النزعة الإنسانية، من قبيل: رينيه شار، وإيمي سيزير..، وتتغنّى قصائده بمجموعة من القيم، من بينها: الإيثار، والحُبّ، والثورة، والبحث عن الإنسان، والحضّ على المشترك الإنساني. تأتي قصيدته «لقد أُلْغِيَ الغَدُ» لتُعيد تجسيد هذه القيم في ظل الأزمة التي نعيشها الآن، حيث نظمها في أثناء الحجر المنزلي الذي صادف إقامته بمدينة «أبيدجان».



ألكسندر أوهو بامبي▲

لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ.

هَلْ هِيَ نِهَايَةُ العَالَمِ

أو، بالأَحْرَى، نِهَايَةُ عَالَمٍ مِنَ العَوالِمِ؟

رَحَلَ المُسْتَقْبَلُ.

تَوَقَّفَتِ العَوْلَمَة

إلى أَجَلٍ غيْرِ مُسمّى.

رُبّما تَبْدَأُ العَالَمِيَّة..

رُبّما!

مَا فَائِدَةُ الشِّعْرِ؟

سُؤَالٌ رُوحِيٌّ مَا فَتِئَ يَتَرَدَّدُ في دَوَاخِلِي مُنْذُ أَكْثَرَ مِنْ عِشْرِينَ سَنَة.

وفي دَوَاخِلِي، ما يزال صَوْتُ سيزير يُعيدُ على مَسامِعِي جوابَهُ الجَامِعَ المَانِع:

«يُفِيدُنَا الشِّعْرُ في تَحَمُّلِ العالَمِ».

كُلُّ شَيْءٍ قِيلَ.

ولكنِّي أقول، أيضًا، على خُطَى الأستاذ، والأَمَلِ،

وبكل تواضع:

الشِّعْرُ

يُذَكِّرُنَا

بِأَنْفُسِنَا،

ضُعَفَاءَ

حِينَ تُنْحِلُنَا الهَشَاشَةُ

لا مَقرَّ لَنَا.

بشرًا

قادرين

ومُذْنِبِين

بما اقترفَتْ أَيَادِينَا؛ خَيْرًا وَشَرًّا.

أولئك الناسُ الذين يُطِلُّونَ مِنَ النَّوافِذِ وَيُغَنُّونَ وَيُصَفِّقُونَ.

هُوَ ذَا الشِّعْرُ:
فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَّا
مَحْجُورٍ.
كُلُّ مَوْجَاتِ التَّضَامُنِ هَاتِهِ، كُلُّ عِبَارَاتِ المَحَبَّةِ والتَّعَاطُفِ
هَاتِهِ، نَحْوَ الخَلاَصِ،
هُوَ ذَا الشِّعْرُ:
كُلُّ تِلْكَ المُبَادَرَاتِ الإِبْدَاعِيَّةِ الخَلَّاقَةِ، التِي تُزْهِرُ فِي الرَّبِيعِ،
وَتُبْدِعُ الجَمَالَ والانْسِجَامَ، تِلْكَ المُشَارَكَاتُ، بالآلافِ،
لِلْمُوسِيقى، لِلصُّوَرِ والكلماتِ، لِلْمَشاعِرِ الغَالِيَةِ، لِلثَّقَافَةِ،
التِي تُنْهِضُنَا وَتَسْمُو بِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

كُلُّ الأَيْدِي التِي تَقْبِضُ على القُلُوبِ، لِكَوْنِها لا تَمْلِكُ أنْ تَمُدَّ
أيَادِيَ تَهُبُّ إلى المُسَاعَدَةِ، إلى المَحَبَّةِ، إلى مَحَبَّةِ المُسَاعَدَة..
هُوَ ذَا الشِّعْرُ؛
الشِّعْرُ الذي يُذَكِّرُنَا
بِأَنْفُسِنَا.

سَنَحْلُمَ
سَنَبْتَكِرُ
أو سنموتُ
معًا.
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا بِأَنَّنَا، أَحْيَانًا، نُعَارِضُ
أَنْفُسَنَا.
إِنَّهُ يَجْعَلُنَا نَقِفُ
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ حَالاَتِنَا المُسْتَعْجَلَةِ المَنْسِيَّة
حَيَوَاتِنَا المُزَيَّفَة
أَحْلَامِنَا المَهْزُومَة
مَسَارَاتِنَا الدَّاخِلِيَّة الضَّائِعَة
فِي جُنُونِ الأَيَّامِ التِي تَمُرُّ
بِنَا أَوْ بِدُونِنَا..
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ أَنْفُسِنَا.

إِذَنْ،
بِكُلِّ شَفَافِيةٍ وَصَرَاحَة..
دُونَ حِجَابٍ
دُونَ سِتَارٍ
أو أَقْنِعَةِ مَطَرٍ.
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ مهازل انْتِظَامِ
اللاَّنِظَامِ العَالَمِيِّ
الذي هُوَ نَفْسُهُ يَسْتَمْتِعُ بِنَا،
ما دَامَ يُجْبِرُنَا على العيْشِ دُونَ البحْثِ عنِ المَعْنَى،
وُجُوهُنَا إلى الأَرْضِ، مُنْكَفِئِينَ على المِقْوَد ،
لِنَرْتَطِمَ بالحَائِطِ، بِسُرْعَةٍ عَالِيَة.

لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ.
هل هي نهاية العالم
أو، بالأحرى، نهاية عالَمٍ مِنَ العوالِمِ؟

في جراند- بسام،
على شاطئ يُعَذِّبُ ،
أَطْفَالٌ يَلْعَبُونَ
سُذَّجٌ بَرِيئُونَ
مِثْلَ جَمِيعِ أَطْفَالِ العَالَمِ.
أَنْظُرُ إِلَيْهِمْ وَهُمْ يَتَقَاسَمُونَ الحَيَاة..
يَرْكُضُونَ جَمِيعًا
خَلْفَ الفَرَحِ الدَّائِرِيِّ
مِثْلَ كُرَةٍ زَاهِيَةِ الأَلْوَانِ،
بِابْتِسَامَةٍ فِي العَيْنَيْنِ
مُثبتَةٍ على أَفْكَارِي؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

الجَمِيعُ، ذُكُورًا وَإِنَاثًا،
فِي شُرْفَةِ المَنْزِلِ
مِثْلَمَا كُنَّا أَمْسِ فِي شُرْفَةِ
ذَوَاتِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

أَمَامَ الأَسْلِحَةِ الخَارِقَة،
مُوَاطِنَاتٍ، وَمُوَاطِنِينَ،
لَنْ نَنْجُوَ دُونَ أَنْ يُحِسَّ
كُلٌّ مِنَّا بِالآخَرِ؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
مَحْجُورًا
فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَّا، ذَكَرًا أَوْ أُنْثَى،
مُحَاصَرًا،
أَحْيَانًا،
بِالزَّمَنِ الذي نَفْتَقِدُه
وَبِكُلِّ تِلْكَ الأَشْيَاءِ التي تَحُثُّنَا على الإِسْرَاعِ في الحياة.
وَلَكِنْ، هَلْ هَذِهِ هي الحَيَاة؟
دُونَ فَرَحٍ عَمِيقٍ، فَرِيسَةً لِلْيَأْسِ،
لِضُغُوطِ الحَيَاةِ اليَوْمِيَّةِ التي نَفْرِضُهَا
على أَنْفُسِنَا طَوَاعِيَة!

الشِّعْرُ يُعِيدُنَا
إِلَى شَاطِئِ أَحْلَامِنَا المُؤَجَّلَة
إِلَى قَافِيَةِ آمَالِنَا المُهَجَّرَة
إِلَى وَقْفِ «أَنَانِيَّتِنَا» المَغْرُورَةِ التي لا نَظِيرَ لَهَا
إِلَى الفَنِّ الذي يَرْبِطُنَا وَيُسْلِمُنَا
إِلَى سِرِّ النُّجُومِ المُلْتَقَطَة
في الطِّينِ أو تَحْتَ الأَحْجَارِ المَرْصُوفَةِ لِهَذَا الشَّاطِئ،
شَاطِئِ إفريقيا الخَالِدَة.
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا
في وَرَقَاتِ هِيبْنُوس، وفي صَوْتِ شَار، الجَهْورِيّ،
بِأَنَّ عَلَيْنَا «أَنْ نُحِبَّ نَفْسَنَا كَثِيرًا، هَذِهِ المَرَّةَ، أَيْضًا، وَأَنْ نَتَنَفَّسَ بِقُوَّةٍ تَفُوقُ رِئَةَ الجَلَّاد»
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا
بِأَنْفُسِنَا
أَحْيَاءً
مُفْعَمِينَ بِالحَيَاة
بَشَرًا فَانِينَ
يتصرَّفُونَ، غالبًا،
وكأنَّهم غَيْرُ وَاعِينَ
بِفَنَائِهِم،
ساخرين من الأشْخَاصِ الخَيِّرِينَ، الصَّالِحِينَ
الذينَ يَسْعَوْنَ إلى التَّصَرُّفِ بِأَنَاقَةٍ
مَعَ السَّاخِرِينَ والمُبْتَذَلِينَ،
الذينَ هُمْ في صِرَاعٍ مُسْتَمِرٍّ،
في حَرْبٍ
ضِدَّ المَعْنَى
ضِدَّ النُّبْلِ
ضِدَّ السِّلْمِ
ضِدَّ الأَرْضِ
ضِدّنَا جَمِيعًا، رِجَالًا ونِسَاءً،
وَضِدَّ أَنْفُسِهِمْ،
أَيْضًا،
يَسْتَقِلُّونَ
ظَهْرَ الرِّيحِ
بِابْتِسَاماتٍ مُتَبَادَلَةٍ بَيْنَ الرَّجُلِ والمَرْأَةِ هُنَاكَ؛
هُوَ ذَا الشِّعْر.

الرَّسَائِلُ النَّصِّيَّةُ الَّتِي يَكْتُبُهَا إِلَيَّ فريد وأَلْبِير، عَبْرَ وَاتْسَاب، مُنْذُ أُسْبُوعٍ، تَقْرِيبًا، في نفْسِ السَّاعَةِ الزَّرْقَاءِ، سَاعَتِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
كُلُّ تِلْكَ القُلُوبِ المُكَوَّمَةِ التي يُعَانِقُ بَعْضُهَا بَعْضًا، مُتَقَابِلَة..
كُلُّ أُولَئِكَ الأشْخَاصِ الذينَ يَهَبُونَ فَنَّهُمْ، يَقُومُونَ بِدَوْرِهِمْ، وَيَقِفُونَ دِرْعًا وَاقِيًا في وَجْهِ الخَوْف؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
الأَخُ الرَّفِيقُ الَّذي قَابَلْتُهُ قُرْبَ أَدْجَامِي، وَاضِعًا قِنَاعَهُ الوَاقِيَ عَلَى جَبْهَتِه، صَائِحًا بِصَوْتٍ قَوِيٍّ وَوَاضِح: «الفيرُوسُ هُنَاكَ، لا يَسْتَطِيعُ الوُصُولَ إِلَى هُنَا، فَلَدَيْنَا الفُلْفُلُ الحَارّ، غنامنكو والشَّمْس، فَكَيْفَ يُمْكِنُ لِلْفيرُوسِ أَنْ يَصِلَ إلى هُنَا؟». قَالَ لي ذَلِكَ، وَهُوَ يَطْلُبُ مِنِّي قَلِيلاً مِنْ مُعَقِّمِ اليَدَيْن!
هُوَ ذَا الشِّعْرُ..
فِي القَهْقَهَاتِ الَّتِي تَلَتْ جُمْلَتَهُ المُتَوَهِّجَةَ بِرُوحِ الدُّعَابَة.
لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ!

هَلْ هِيَ نِهَايَةُ العَالَمِ
أو، بالأُخرَى، نِهَايَةُ عَالَمٍ مِنَ العَوالِم؟

رَحَلَ الْمُسْتَقْبَلُ
تَوَقَّفَتِ العَوْلَمَة
إلى أَجَلٍ غيْرِ مُسمَّى.
رُبَّما تَبْدَأُ العالَمِيَّة!
رُبَّما!

«مَا الحَاجَةُ إلى الشُّعَرَاءِ فِي زَمَنِ الضِّيقِ وَالشِّدَّة؟»
يَتَسَاءَلُ هُولْدِرْلِين.
وَأَسْمَعُ هُوجُو يُجِيبُ بِكُلِّ إجْلَال:
«إنَّ الشَّاعِرَ، فِي الأَيَّامِ الجَاحِدَة،
قَادِرٌ عَلَى إعْدَادِ أَيَّامٍ سَعِيدَة؛
فَهُوَ إنْسَانُ الْمُدُنِ الفَاضِلَة
قَدَمَاهُ هُنَا، وَعَيْنَاهُ هُنَاك.

هُوَ الّذِي يَعْتَلِي جَمِيعَ الرُّؤُوس
فِي كُلّ زَمَانٍ، مِثْلَ الأَنْبِيَاء،
وَفِي يَدِهِ، الّتِي يُمْكِنُ أَنْ تَحْمِلَ كُلَّ شَيْء
يَنْبَغِي، سَوَاءٌ أَذَمَمْنَاهُ لِذَلِكَ أَمْ مَدَحْنَاه،
يَنْبَغِي أَنْ يَجْعَلَ الْمُسْتَقْبَلَ مُتَوَهِّجًا
مِثْلَمَا يَتَوَهَّجُ المِشْعَلُ الّذِي يَهُزُّهُ بِيَدِه».

لَمْ أَنْأَ بِنَفْسِي، يَوْمًا، عَنِ الشِّعْر.
الشِّعْرُ حَقِيقَةٌ وَاحْتِفَاءٌ بِالرُّوحِ، يَتَغَيَّا إنْقَاذَ الحَيَاة.
يَمْنَحُ نَفَسًا لِلنَّفَس، يُجَدِّدُ الرُّؤْيَة.
لِهَؤُلاَءِ، الْمُؤَدْلَجِينَ، الْمُضطَهَدِينَ، الذينَ أَعْمَاهُمُ النِّظَامُ الذي انْمَحَى اليَوْمَ، بَعْدَ أَنْ حَاوَلَ، وكان قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى مِنْ أَنْ يَنْجَحَ، تَقْرِيبًا، فِي مَحْوِ قِيَمِ الكَرَامَة، والرَّأْفَةِ، وَالتَّعَاطُف، وَاخْتِلَافِ الآخَرِ، والبَشَرِيَّةِ المَسؤولَةِ مِنْ رُبُوعِ الدُّنْيَا بِأَسْرِهَا.

لَسْتُ آبَهُ، إذَنْ، بِالاتِّهَامَاتِ
تَلْحَقُنِي؛ لأَنِّي أَعْتَقِد..
أَعْتَقِد بِأَنَّ الْغَدَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ،
لأَنَّ غَدًا سَيَكُونُ
مِثْلَمَا أَعْدَدْنَاهُ.. سَنُنْجِزُهُ مَعًا.
نَعَمْ لَسْتُ آبَهُ بِالاتِّهَامَاتِ.
«دِفَاعًا عَنْ نَفْسِي، سَأَقُولُ إنِّي شَاعِر»
مِثْلَمَا يُؤَكِّدُ رُودْنِي، حَامِلُ النَّار.

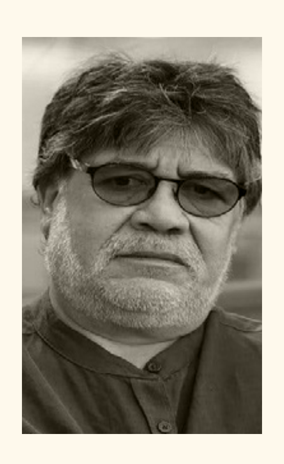
وَالشِّعْرُ، أَيْضًا، يَدْعُونَا
إلى اصْطِنَاعِ مَسَارَاتٍ جَدِيدَةٍ فَوْقَ البَحْر.
فَوْقَ الحُبّ.
وَالشِّعْرُ يَدْعُونَا
إلى الحَرْبِ
لِنُفَوِّتَ فُرْصَةَ مَوْتِنَا
وَلِنَتَعَلَّمَ العَوْدَةَ إلَى الحَيَاةِ مُجَدَّدًا،
عَلَى قَدْرِ عَزْمِنَا، رِجَالًا ونِسَاءً،
مُتَمَاسِكِينَ وَمُنْصِفِينَ.

□ **ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

▲ Antony Gormley (المملكة المتحدة)

تغيير مسار الطريق

لويس سيبولفيدا



حقّق لويس سيبولفيدا شهرة عالمية من خلال أعماله السردية، وخاصّة روايته «العجوز الذي كان يقرأ روايات الحب» (1988). عاش فترة الاعتقال السياسي بعد انقلاب «بينوشيه»، ثم تجربة المنفى في العديد من دول أميركا الجنوبية وأميركا الوسطى، وعاش اللحظات الحاسمة لانتصار الثورة السندينية في «نيكاراغوا»، قبل أن ينخرط في حركة النضال من أجل البيئة. من أشهر أعماله: باتاغونيا اكسبرس (1995)، اسم مصارع ثيران (1994)، عالم نهاية العالم (1996)، حكاية النورس والقطّ الذي علّمه الطيران (1996)، حكايات هامشية (2000)، الخطّ الساخن (2000)، أسوأ حكايات الأخوين غريم، ومصباح علاء الدين (2008)، ظلّ ما كنّاه (2009)، حكاية الكلب المسمّى ليال (2016)، قصّة الحلزون الذي اكتشف أهمّيّة البطء (2018)، قصّة حوت أبيض (2019) . توفّي نتيجة إصابته بفيروس (كورونا - 19)، في 16 أبريل/نيسان، 2020.

في يوم الثلاثاء: 17 مايو/أيار، 1980، غادر قطار «أنتوفاغاستا - أورورو» المحطّة التشيلية في رحلة روتينية. تألّفت القافلة من عربة البريد وعربة أخرى لشحن السلع وعربتَين لمسافري الدرجتين: الأولى والثانية، على التوالي.

كان عدد قليل جدًّا من الركّاب يسافرون فيه، ونزل معظمهم في «كالاما»، في منتصف الطريق الطويل حتى حدود «بوليفيا». وأولئك الذين بقوا، هم أربعة في عربة الدرجة الأولى، وثمانية في عربة الدرجة الثانية، استعدّوا للنوم متمدّدين على المقاعد، يهدهدهم، بمسرّة، اهتزاز القطار الذي سيصعد، ببطء متعب، ثلاثة آلاف من الأمتار بزيادة قليلة، إلى أن يصل إلى سفح بركان «أولاغوي» والمدينة التي تحمل الاسم نفسه.

وهنالك، كان على المسافرين الذين يرغبون في مواصلة رحلتهم إلى «أورورو» أن يركبوا قطارًا بوليفيًا، وسيستمرّ قطار «أنتوفاغاستا - أورورو» السريع، في سيره لمسافة مئة كيلومتر أخرى، تقريبًا، عبر الأراضي التشيلية حتى التوقّف في «أوخينا»، محطّة نهاية الرحلة. لماذا كان يُطلَق على القطار السريع اسم «أنتوفاغاستا - أورورو»، وليس - ببساطة - «أنتوفاغاستا - أوخينا»؟؛ ذلك شيء لم يفهمه أحد، على الإطلاق، ولا يزال الأمر مستمرًّا على هذا النحو.

كانت رحلة مملّة. لقد ماتت سهول «بامبا ملح البارود» منذ فترة طويلة، ولم تقدّم القرى المهجورة، حتى من قِبَل أشباح عمال المناجم، أيّ مشهد جدير بالذكر. حتى «الغواناكو»، الذين كانوا يعانون من السأم، أحيانًا، وهم يشاهدون عبور القطار بملامح تعبير بلهاء، كانوا ضجرين. كان المرء يرى واحدًا منهم كما لو أنه يراهم جميعًا.

كان يسافر، في عربة الدرجة الأولى، رجل وامرأة متزوّجان حديثًا. كانا يرغبان في التعرّف إلى بوليفيا (كانا يخططان للوصول حتى تياهواناكو)، وتاجر ملابس داخلية لديه قضايا عالقة في «أورورو»، ودارس متعلّم لحلاقة الشعر كان قد فاز بتذكرة ذهاب وإياب إلى «أوخينا» في مسابقة بالراديو. سافر حلّاق المستقبل غير المقتنع كثيرًا بأن مثل هذه الجائزة تكافئ - إلى حدّ، ما وبشكل عادل- الإجابة الصحيحة على الأسئلة العشرين في مسابقة «السينما وأنت».

في عربة الدرجة الثانية، كان يحاول النوم ملاكمٌ من وزن «ويلتر»، والذي سيكون عليه، بعد ثلاثة أيّام، أن يواجه في «أورورو» بطل الهواة البوليفي من فئة الوزن نفسه، ومعه وكيله، والمدلّك، وخمس أخوات راهبات صغيرات من المؤسّسات الخيرية. لم تكن الراهبات ينتمين إلى الوفد الرياضي، فقد بقين في «أوياغوي» لممارسة بعض طقوس الخلوة الروحية.

كان القطار يحمل سائقين للقطارات، والمكلّف بعربة البريد، ومراقب التذاكر.

كانت قاطرة الديزل تسحب قافلة العربات بسلاسة، ودونما مشاكل. لقد قضوا، خلال رحلتهم، ثماني عشرة ساعة منذ أن غادروا «أنتوفاغاستا»، وكانوا يمضون بمحاذاة المنحدرات الأولى التي تحرس بركان «سان بيدرو» وارتفاعاته التي تشارف ستّة آلاف متر، تقريبًا. بقيتْ حوالي خمس ساعات أخرى من السفر، حتى يدخلوا «أوياغوي» مقلقين الخفافيش في أبراج الأجراس.

لاحظ سائق القطار الذي كان في القيادة، بغتةً، ظهور كتل من الضباب، لكنه لم يهتمّ بالأمر. لقد كانت كتل الضباب تشكّل تفاصيل روتينية، لكنه- تحسُّبًا لكلّ طارئ- أبطأ سرعة القطار. قائد القطار الآخر كان نائمًا وهو جالس، وعندما شعر بالحركة التي قام بها زميله، فتح عينيه.

- ماذا يحدث؟ اللامات المتوحّشة، مرّةً أخرى؟

- هناك ضباب كثيف جداً.

- تصرّفْ بشكل عاديّ. لا أقلّ ولا أكثر.

اقتحمت القاطرة كتل الضباب مثل سهم، واكتشف قائد القطار شيئًا غير عاديّ. شعاع ضوء العاكس لم يكن يخترق الضباب، بل كان يرتسم دائريًّا، كما لو كان يسقط على جدار رماديّ ورطب. وبشكل غريزي، زاد السائق تقليص السرعة إلى الحدّ الأدنى، وفتح رفيقه عينيه مرّةً أخرى.

- ماذا يحدث؟
- الضباب. لا شيء يُرى. لم يسبق لي أن رأيت ضبابًا بمثل هذه الكثافة.
- أنت على حقّ. من الأفضل أن توقف الآلة.
وهذا ما فعلاه. تراجع القطار بضع سنتيمترات، ثم توقّف.
فتح سائق القطار الذي في غرفة القيادة نافذة، وأطلّ برأسه محاولاً النظر نحو الحزمة الضوئية للشعاع، لكنه لم يرَ حزمة الضوء القويّة للأضواء الأمامية. في الواقع، لم يرَ شيئًا على الإطلاق. وفي حال من الذعر، أدخل من جديد رأسه. وعندما نظر إلى الأمام، لم يستطع، أيضًا، أن يرى العاكس مشتعلًا.
- يا للقرف! لقد احترقت شمعة الإشعال.
أخذوا شمعة إشعال جديدة وخرجوا إلى الممشى يحملان صندوق أدوات العدّة. كان الرجلان يحملان في أيديهما مصباحَيْن يدويَّيْن. أوّل الخارجين تقدّم خطوتَيْن ثم توقّف. كان يعتقد أن مصباحه قد تعطّل، لكنه لمّا وجّهَه نحو الأعلى، تأكّد من أنه كان مشتعلًا. لم يكن الضوء يتمكّن من اختراق الضباب، فقد كان يسلّط على بعد بضعة ميلليمترات من الزجاج، ثم يموت.
- شريكي، هل أنت هناك؟
- نعم، أنا خلفك، لكني لا أراك.
- أنا مفزوع . أعطني يدك.
تحسّسا المكان في الظلام الدامس، وأمسك كلّ منهما بيد الآخر، وبجسديهما التصقا بدرابزين الممشى، ثم تقدّما حتى العاكس. لقد كان مشتعلًا. وعند تمرير اليد فوق الزجاج الواقي، كانت حزمة الضوء القويّة تصير شفّافة، لكنها لا تستطيع اختراق حتى سنتيمتر واحد في الضباب.
- دعنا نرجع. لا ينبغي أن ننتظر أكثر من ذلك، ليس أكثر من ذلك.
وعند العودة إلى قمرة القيادة، شغل القائد الثاني للقطار مقبض الراديو للإبلاغ عن التوقّف، وعن التأخير المحتمل في الوصول إلى محطّة «أوياغوي».
- يا لها من لعنة كبرى!
- والآن، ماذا هنالك؟
- الراديو. لقد مات! إنه لا يعمل.
- لم يعد ينقصنا سوى هذا. ماذا نفعل؟
- يجب أن ننتظر، ونصبر.
بدأت الساعات تمضي بطيئة، كما هو الحال في جميع وضعيات الالتباس. حلّت الساعة الرابعة صباحًا، ثم الساعة السادسة، ثم الساعة المحتمَلة للوصول إلى «أوياغوي»: الساعة السابعة. لقد اكتملت أربع وعشرون ساعة منذ أن غادروا «أنتوفاغاستا». واستمرّ الضباب على حاله، كثيفًا، لدرجة أنه كان يمنع مرور ضوء النهار، ولمعان الضوء الممزِّقُ للصباحات الأنديزية.
- يجب التحدّث إلى المسافرين.
- حسنًا. ولكن، دعنا نذهب معًا.
ونزل سائقا القطار من القاطرة، يمسك أحدهما بيد زميله، ملصقَيْن جسدَيْهما إلى القطار، ووصلا حتى عربة البريد. لقد ابتهج المسؤول عندما سمعهما، وأوصلهما إلى عربة الدرجة الأولى، فصعدا إليها. المراقب، الذي كان يرفع صوته، وهو يحاول تقديم تفسيرات لتاجر الملابس الداخلية، استقبلهما بارتياح.
- حتّامَ سنظلّ متوقّفين؟ أنا تنتظرني أعمال مهمّة في «أورورو»، تحجّجَ الرجل.
- ألم تطلّ من النافذة؟ ألا ترى الضباب الموجود في الخارج؟ قال أحد السائقين.
- وماذا بعد؟ مسارات السكك تستمرّ على الأرض، أضاف.
- كن متعقّلًا. قائدا القطار يعرفان ما يفعلانه، قالت المتزوّجة حديثًا.
- شريكي، اذهب للبحث عن ركّاب الدرجة الثانية. من الأفضل أن يكونوا كلّهم مجتمعين.
عبَر المشار إليه إلى العربة الأخرى، وكان أوّل من ظهر هم: الملاكم والتقنيان المرافقان له. أبقى الملاكم الباب مفتوحًا لكي تمرّ الراهبات.

دارت مناقشة قصيرة، كشفت عن أن المتزوّجَيْن حديثًا، ومتعلّم الحلاقة كانوا هم الوحيدين الذين يتمتّعون بالصبر داخل المجموعة، وتمّ الاتفاق على الخطّة التي يجب أن يتّبعوها.
ووفقاً لحسابات قائدي القطار، كانوا موجودين في مكان قريب جدًّا من بركان «سان بيدرو»، في جزء من المنحنيات الحادّة التي يُنصح فيها بعدم تحريك القطار وسط ذلك الضباب، ولكن من المحتمل، أيضًا، أن كتل الضباب لن تكون جدّ واسعة. ولربّما تنتهي في المنعطف التالي، وإذا كان الأمر كذلك، فإنهما مستعدّان لاستئناف الإقلاع عندما يعبرون المنعطف. لكن، قبل ذلك، يجب أن يكونوا في أمان؛ ولهذا ينبغي أن يكون هنالك متطوّع يرافق أحد قائدي القطار مشيًا، للاستكشاف عبر مسار السكّة. تطوّع الملاكم للتوّ، معلّلًا بأن قليلًا من الحركة سيكون مفيدًا له.
وحتى لا يكونا مضطرَّيْن للسير، ممسك أحدهما بيد الآخر، ربط الملاكم والقائد الثاني للقطارجسديهما، عند الخصر، بحبل، كما يفعل متسلّقو الجبال، وشرعا في السير. لكن ما إن خطَوَا أكثر من خطوة حتى افتقدهما المسافرون، ولم يعودوا يروهما. لكن الغياب لم يدم طويلًا.
وهو يسحب الملاكمَ الذي لم يفهم سبب قرار الرجوع، عاد قائد القطار إلى الجماعة.
- نحن فوق جسر، قال السككي.
- ماذا؟ ليس هناك أيّ جسر في مسار الرحلة كلّها! قال الآخر.
- أعرف ذلك، مثلك تمامًا، لكننا الآن فوق جسر. تعال معي.
فكّوا رباط الملاكم، وتمّ ربط السائقين معًا بواسطة الحبل.
لم يكن كلّ من الرجلين يرى الآخر. وكانت رطوبة الضباب تجعل التنفّس صعباً .
- دُس النائمين. سوف نخطو خطوتين. أنت جاهز؟. حاول الآن وضع قدمك ما بين النائمين.
كان السككي الآخر على وشك فقدان توازنه. اجتازت قدمه الضباب، دون أن تجد مقاومة.
- يا للمصيبة! هذا صحيح. أين نحن؟
- هل لديك شيء ثقيل؟ أريد أن أعرف إن كان ثمّة ماء في الأسفل.
- فهمت. انتبه. سوف ألقي المصباح اليدوي.
انتظرا، وهما يحبسان أنفاسهما، كلّ الوقت، ما استطاعا ذلك، لكنهما لم يسمعا الضوضاء.
- حسنًا. يبدو أنه عالٍ. أين نحن؟
عادا إلى العربة، ووجهاهما الحائران أخرسا المسافرين.
وزّعت الراهبات ما تبقّى من القهوة التي كنّ قد حملنها معهنّ في (الترمس)، وراجع تاجر الملابس الداخلية جدول التزاماته.أما العروسان فقد أمسك كلّ منهما بيد الآخر، ومشى الملاكم بعصبية من طرف العربة إلى الطرف الآخر، بينما كان مدبّر أعماله يلعب لعبة الداما مع المدلّك، بينما أخرج متعلّم حلاقة الشعر، في خجل، راديو ترانزستور من حقيبته.
- فكرة جيّدة! ربّما هناك أخبار عن أحوال الطقس، فالساعة الآن، هي السابعة صباحًا، وقد حان موعد الأخبار، صرخ أحد السائقين.
احتشدوا قرب الفتى. وبالفعل، استمعوا إلى نشرة الأخبار، بتكذيب، أوّلاً، وبعدئذ باشمئزاز، وأخيرًا بخضوع أمام الوضوح.
تحدّث المذيع عن الانحراف المأساوي لقطار «أنتوفاغاستا - أورورو» عن سكّته، والذي حدث في الليلة الماضية بالقرب من بركان «سان بيدرو». يبدو أن سائق قافلة العربات المقطورة، وبسبب عطب في نظام الكبح، قد قفز عن مساره، وسقط في منحدر، ولم يكن هناك بين المسافرين ناجون، وكان من بين الضحايا الرياضي البارز ...
نظر كلّ منهم إلى الآخر في صمت. لا أحد منهم سينفّذ خططه أو سيصل، في الوقت المناسب، إلى موعده المحدّد. دعوة أخرى غامضة وغريبة، مع مرور الوقت، سوف تستدعيهم للعبور إلى الجانب الآخر من الجسر، عندما سيتلاشى الضباب. ◻ **ترجمة: خالد الريسوني**





ذوّاق الملِك

ليلى عبدالله

كان آخر أحلامي أن أموت بداء الملوك!

إذ لم أفكّر في ميتة مختلفة عمّا ألفَه مئات الفقراء أمثالي في هذه المملكة. إلّا أن الفكرة خطرت ببالي حين أذاع بوّاق القصر عن حاجة الملك إلى متذوّقين لطعامه مقابل خمس قطع ذهبية؛ نقود لم تمنح حتى لجندي يتفانى في ساحة المعركة. لابدّ للملك أن يكون سخيًّا؛ فهو يعي أن من يمتلك الشجاعة للتقدّم إلى الوظيفة؛ سيعرّض روحه للمغادرة باكرًا. لقد مات عشرات من البسطاء الذين أغراهم رنين الذهب، وربَّما يكون مصيري كمصيرهم، خاصّةً أن للملك خصومًا يحيكون مؤامراتهم في قصره.

ما حيلتي؟ حياتي أشبه بالموت. سأقبل بالمقامرة رغم معارضة زوجتي؛ لعلّي أنقذها وأطفالي من شبح الجوع..

سرت إلى القصر كمن يلقي بنفسه في بحيرة عامرة بتماسيح جائعة.

كنت مع آخرين من طهاة وسقاة وذوّاقين، تحت إشراف الملك نفسه، طواقم متعدِّدة في بلاط المطبخ الملكي، يعدون أطعمة مختلفة. لا أحد يدري من أي طاقم سيختار الملك طعامه الشخصي. وفوق ذلك كان الذواقون يتوزَّعون تحت متابعة مربّية الملك ليتذوّقوا كلّ الأطعمة، بأخذ لقمة من كلّ قِدر، قبل أن يختار الملك طعامًا لذوّاقه الخاصّ.

في أوّل ليلة، تملّكني الذهول لحجم المأكولات، ما لذّ وطاب منها. بقيت حائرًا: أيّها ستقتلني؟

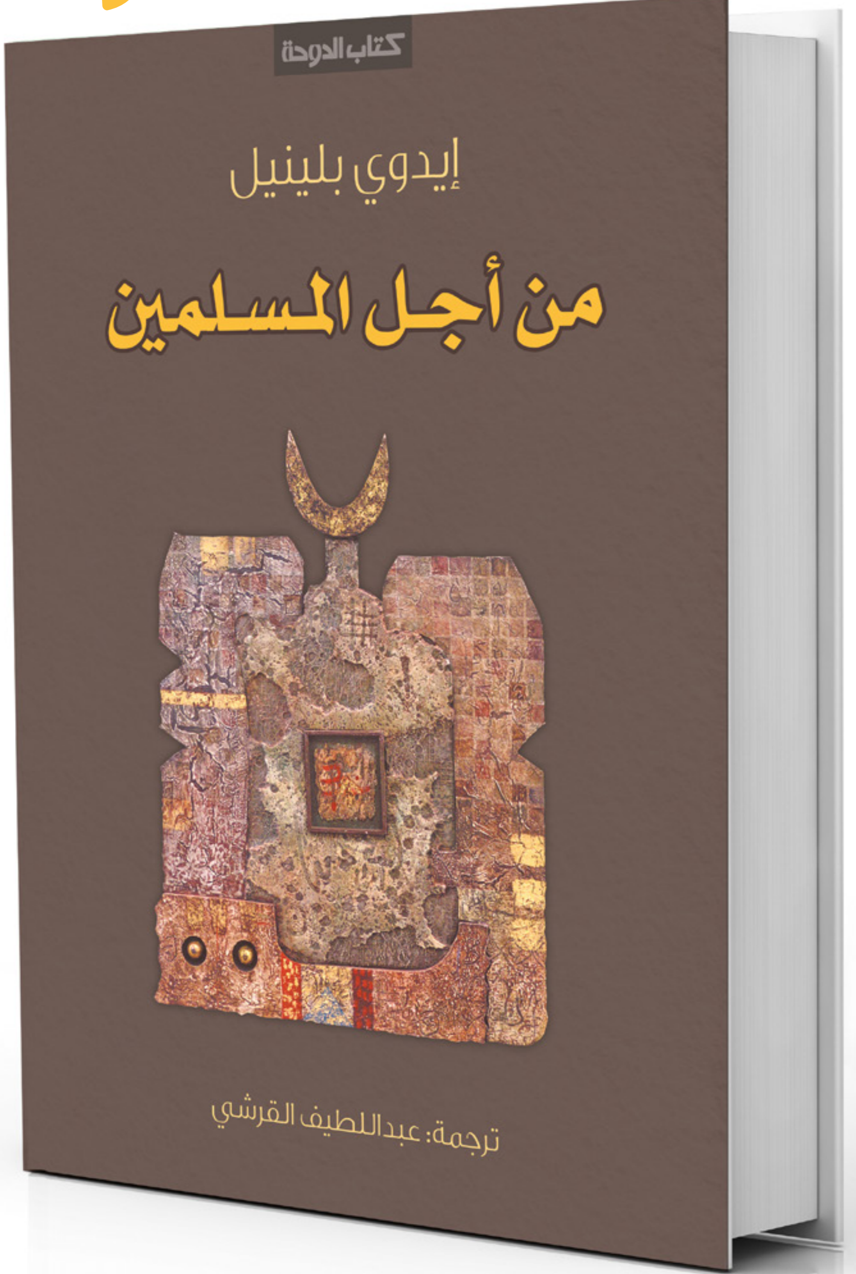
كان الملك شديد الحرص أكثر مما توقّعت؛ فهو لا يكتفي بجعل ذوّاقه الخاصّ يتناول عيّنة من الطبق بل ينتظر لدقائق، فإذا لم يسقط غارقًا في رغوة بيضاء تخرج من فمه، يكون بذلك قد نجا الطبق من سمّ الأعداء. كنت على يقين بأنني سأموت خلال تذوُّق الطعام؛ لذا عقدت

العزم على الاستمتاع بكلّ لقمة أضعها في فمي. تعمّدت أن آخذ لقمة كبيرة وأبطئ في مضغها.
كنّا قليلين، والطعام الملكي وفير، وما يتبقى يُرمى قبل أن يفسد.
يا إلهي، ما ألذّ لحم فخذ الغزال الطرّي وهو يسري في جوفي! شيء كالسحر، بل هو السحر عينه!
مرّت الليلة الأولى. لم أصدّق نفسي! لقد نجوت!
في الليلة الأخرى، ذهبت كمحارب إلى وليمة الموت، كنت على أتم الاستعداد، قد ينتهي أمري هذه الليلة، لكني سأموت شبعانًا كما تمنّيت، وهذا الشعور المتدفّق، بحد ذاته، كان يدفعني نحو الموت منتصرًا.
فُرشت أمامنا مائدة عامرة. البخار يتصاعد من أطباقها الشهيّة. الرائحة، من لذّتها، تكاد تدوّخني. ذلك اليوم، دخل علينا الملك، وأمرني أن أبدأ بالطبق الرئيس، وأن أقتطع الذبيحة من منتصفها، فعادة ما يكون السمّ مدسوسًا في قاع الوجبة لا في أطرافها. كم كان الملك متشكّكًا!
كنت ألتهم دون خوف؛ ما جعل الملك وأعوانه مندهشين! آكل بشراهة، وشحم الشواء يفيض، بطراوته، من بين أصابعي.. ألعق بلساني الرطب كلّ إصبع من أصابعي بلذّة مضاعفة، ثم أمدّ يدي اللزجة إلى الطبق وأنتشل لقمة كبيرة من فخذ الذبيحة وأحشوها في فمي، بينما دهنها يسيح على ملابسي مخلّفًا بقعًا ذهبية. كان همّي أن أشبع قبل أن أشهد نهايتي على يد عدوّ خفيّ أجهله تمامًا، ويجهلني؛ عدوّ لستُ غايته.
انتهى عشاء الليلة الثانية، ولم يكن عشائي الأخير، على ما يبدو.
كم أنا محظوظ! التهمت كلّ الأطباق. لقد نجا الملك كما نجوت أنا بمعدة ممتلئة، لم أعبّئها بهذا القدر من الطعام منذ ولادتي.
طلبني الملك لأكون ذوّاقه الخاصّ. كان يستمتع بطريقة التهامي للطعام أكثر من استمتاعه بوجبته.
بمرور الأيّام، تفاقمت أعباء الحكم، وازداد الجياع في الخارج، وتكالبت شكوك الملك، خصوصًا بعد ما مات أحد الذوّاقين، وأخذ نصيب معدة الملك يقلّ من الطعام..
يتناول لقيمات معدودة، بينما يراقبني وأنا أزدرد ما تصل إليه يداي. أزداد تخمةً، بينما الملك يزداد نحافةً. كان الملك يرى في نجاتي تهديدًا مبطّنًا وحيلة، يريد منها أعداؤه أن يسترخي مطمئنًا ويستغني بها عن متذوّقه، فيكون، حينها، لقمة سائغة! لكن.. هيهات! هيهات.. كم كانت نبرة الملك حادّة وهو يرفع سبّابته مهدّدًا أعداءه الوهميّين!
صار، بمرور الأيّام، يطلب مني أن ألتهم نصف الولائم، بل زاد تشكّكه الصارم إلى حدّ أنه استغنى عن تناول الأطباق، واكتفى بتناول القليل من الفواكه. تضاعف حجمي، وصار جسمي مترهّلاً من الشحوم، وبدا الملك، من النحول،كأنه خيط رفيع سينقطع في أيّة لحظة.
بعد ثلاث سنين قضيتها في القصر، قضى الملك نحبه بسبب سوء التغذية، وظلّت المؤامرات تعيش بعده. عدت إلى أسرتي، وقد تحسنت أحوالهم بفضل ما أرسله لهم من بريق الذهب، غير أني عدت مريضًا بالنقرس.

تمثال الملِك

في زمن غابر، تجمهر أهل قرية جبليّة نائية حول مبعوث الملك ومعه رجال يحملون تمثالاً كبيرًا.
لم يكونوا يعرفون اسم الملك وبطولاته إلّا من خلال تاجر القرية الذي ينقل إليهم، في مجلسه، ما يحدث خلف الجبال.
حاول التاجر وصف ملامح الملك لهم، لكنها ظلّت غامضة بالنسبة إليهم، خصوصًا أنهم لم يروا وجهه إلّا في التمثال الكبير المنصوب في السوق؛ لذلك نُقِل لأتباع الملك هذه المعضلة: «الجبليون لا يعرفون ملامح الملك».
وحتى لا يتكدّر بال الملك، إن علم بأن في مملكته من لا يحفظ تقاسيم وجهه، أصدر أتباعه أمرًا بنحت تمثال لمليكهم، ووضعه في مكان بارز في القرية الجبلية النائية.
لم يقدّم البلاط الملكي لتلك القرية، من خدمات، سوى ذلك التمثال. ويا لها من خدمة!
وُضِع التمثال على كومة حجرية في وسط القرية؛ حتى يراه الرائح والغادي. اقترح بنّاء القرية موقعًا آخر لأتباع الملك؛ فهو يستفيد من الكومة باستخراج الصلف، وهي شرائح حجرية مناسبة لتبليط أرضيات البيوت وجدرانها الخارجية؛ لكن تدخُّل التاجر وبعض وجهاء القرية جعل ميزان اقتراحه خفيفًا.
كانت نساء القرية يقتربن من التمثال بحذر، ويحرصن على تغطية وجوههنّ؛ حياءً.. فمن يتهافتن عليه مسحًا وتلميعًا حتى يبرق تحت أشعة الشمس وكأنه قطعة ذهب، إلى أن انتهى بهنّ المطاف إلى التبرُّك به، وتقديم النذور. بينما أخذ الرجال ينحنون أمامه مبدين الولاء الكامل له، والذود عنه في كل الظروف . أما الأطفال، فحين يقفون أمامه يشعرون بالدهشة لما يقوم به الكبار، فهم لا يرون فيه سوى ملامح متحجّرة.
بعد أن بعث البلاط إلى القرية معلمًا وطبيبة، بدأوا ينشدون للتمثال أغانيَ تبجّل مكانته الرفيعة، ثم سرعان ما تدفّقت أصواتهم بحماس مفرط، داعين الله أن يمنحه الصحّة والعمر المديد ليكون ملاكهم الحارس إلى أبد الآبدين.
في أحد النهارات، وصلت إلى القرية فرقة من المسلَّحين يحملون معهم لوحات مرسومة لوجه شابّ، فاجتمعوا بكبار القرية وأقنعوهم بتعليق اللوحات في بيوتهم، كما أقنعوهم بأمور أخرى، وقبل أن يغادروا حطّموا، بمساعدة شباب القرية، تمثال الملك. بينما كان أهل القرية في ذهول يتساءلون: ما معنى طاغية؟.....

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

أفلام الغرب الأميركيّ..

كيف بدأت ولماذا انقرضت؟

القبعات، الخيول، الأزياء، المنازل الخشبيّة، خطوط السكك الحديدية، الأسلحة النارية، والطبيعة البريّة. كلها سمات فيلمية جذابة لأفلام الغرب الأميركيّ تعلّقت بها قلوب وأعين محبي السينما لفتراتٍ طويلة من عمر هذا الفنّ تتجاوز النصف قرن، وهي المدة التي ظلّت فيها تلك النوعية في ذروتها منذ فجر السينما وحتى نهاية العصر الذهبيّ لهوليوود مع مطلع السبعينيّات، قبل أن تتحوّل وتتحوَّر وتجفّ خطوط إنتاجها بالتدريج، وتكاد تكون اختفت الآن.

هناك ادعاء بأنّ أفلام الأبطال الخارقين حلَّت محلّها. أو قد تكون تلاشت، لأنها ببساطة قدَّمت كلّ ما لديها، ولم يظهر مَنْ يعيد اكتشافها ويجدِّدها مثلما حدث مع نوعيات سينمائيّة أخرى! وهناك مَنْ يذهب لأن صعود تيار اليسار الجديد، وتسيُّد ثقافة الصحوة والصوابيّة في هوليوود أدّيا لاستبعادها بشبهة عدم المُلاءمة سياسيّاً؛ لأنها تعرض ماضياً اجتماعيّاً شائكاً خاصّة في نظرتها للسكّان الأصليين للولايات المُتحدة.

أياً كانت الأسباب، فافتقاد هوليوود لهذه النوعية يعد أحد الأعراض على انتكاسة سينمائيّة قد تمتد لتكون انتكاسة ثقافيّة وقوميّة كذلك. أفلام الغرب أو «رعاة البقر» كما يسمّيها البعض، عمرها من عمر السينما، أسهمت الطبيعة الشكليّة لهذه النوعية في تطوُّر أساليب السرد البصريّة والمُساعدة في مزيد من الاستكشاف لذلك الوسيط الفنيّ.

الغرب هو السينما في صورتها النقيّة

فيلم «سرقة القطار الكبرى» (1903) للمُخرج إدوين بورتر لهو خير دليل على ذلك، يُصنَّف من أوائل أفلام الغرب، ومن أوائل الأفلام التي استوعبت مفردات السينما في الحكي، الفيلم المُكوَّن من 13 دقيقة، وتغلب على أحداثه المُطاردات والكَرّ والفَرّ، قام بتعريف صُنَّاع السينما الأوائل على أسلوب القطع المُتعارض (cross-cutting montage)، والذي يعني باختصار عرض مشهدين مختلفين يحدثان بالتزامن، وذلك عن طريق القطع والوصل من هنا وهناك بشكل مستمر، هذا الأسلوب بقدر ما يبدو بسيطاً الآن، كان بمثابة ثورة في عالَم حكي القصص بصريّاً آنذاك، لأنه وضع خطاً فاصلاً جديداً بين السينما والمسرح والرواية، حين لم تعد الأفلام تُروى بالتتابع المشهديّ الخطيّ (الستاتيكيّ)، بل بمنطق الشعر والأحلام.

في رأي مُنظِّر السينما «أندريه بازان» أفلام الغرب هي النوعية السينمائيّة التي تتطابق أصولها مع أصول فنّ السينما نفسه، مدللاً على ذلك بعنصر الحركة فيها، كيف تتنقل عناصرها الشخصيّة هنا وهناك وسط الطبيعة الفسيحة، والخيول الرامحة، وقطعان الماشية المُترحلة، ومطاردات الهنود الحمر، والمعارك والمُبارزات التي لا تنتهي داخل عالَم لا تظهر حدوده. هذا من الناحية الفنيّة والشكليّة.

لكن بطبيعة الحال استفادت أفلام الغرب كذلك من الناحية الموضوعيّة، فهي تؤسس لهويّة وتراث الشعب الأميركيّ بتصوير سنوات المُراهقة التاريخيّة لهذه الأمة، حيث تدور أحداث تلك الأفلام إمّا في القرن الـ 19، وإما في زمان مُجهل يتماشى مع نفس الحقبة الزمنيّة، عصر ما قبل وبعد وأثناء الحرب الأهليّة، حين كانت معظم الأراضي الأميركيّة البعيدة عن سواحل الأطلنطي غير خاضعة لمركزيّة سياسيّة مستقرّة ونافذة، وهي بيئة خصبة للخيال، شُيِّدت عليها صراعات وتيمات تلك الأفلام.

بين الأسطورة والتاريخ

أحياناً يُستدعى الجدل حول تصنيف المادة المعروضة في تلك الأفلام، أهي تاريخ أم أسطورة؟

الكفّة تميل لصالح «الأسطورة» التي تعكس «حقيقةً» ما، فمعظم حكايات وسمات هذه الأفلام تمّ اقتباسها من القصص الخياليّة المُصوَّرة التي طبعت في نهايات القرن الـ 19، والتي كانت معادلاً لقصص الكوميكس في زمننا، بفارق أنَّ أبطالها الخارقين كانوا أكثر تعقيداً وإنسانيّة في تركيبتهم. ويرى بازان أن العلاقة بين الحقيقة التاريخيّة وأفلام الغرب ليست علاقة مباشرة أو لحظيّة، لكن علاقة دياليكتيّة. ويمكن تبسيط هذا المعنى بالرجوع لجملة على لسان شخصيّة الصحافي بتحفة أفلام الغرب «الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس» (1962) للمُخرج جون فورد، حين فضَّل هذا الصحافي أن يتجاهل الحقيقة التي اكتشفها عن أسطورة تاريخيّة صنعت سمعة زائفة لبطل القصّة، قائلاً، «نحن في الغرب، عندما تتصادم الحقيقة مع الأسطورة نقوم بطباعة الأسطورة».

أفلام الغرب ليست حالة خاصّة من الأساطير الشعبيّة، في كلّ الحضارات الإنسانيّة وجدت نماذج قصصيّة من هذا النوع، بالطريقة



سرقة القطار الكبرى (1903) ▲

جاي هوبيرمان: «أفلام رعاة البقر كانت الوسيلة التي تشرح أميركا بها نفسها لنفسها. مَنْ يضع القوانين؟ ماذا يعني النظام؟ ما الذي يؤدِّي برجلٍ لاقتراف ما عليه فعله؟ وكيف يفعله؟»

التي لخصها الكاتب الألمانيّ «هانز بورينجر» في عبارة مثيرة تذهب كالتالي: «الإغريق لديهم الإلياذة، واليهود لديهم العهد القديم، والرومان لديهم الإنيادة، والإنجليز لديهم أساطير فرسان أرثر، والإسبان لديهم السيد (...)، والأميركيّون لديهم جون فورد»، وخصَّ المُخرج جون فورد تحديداً، لأنه صاحب النصيب الأكبر والأهم في صناعة أفلام الغرب، مع تمرير فكرة يصعب نفيها بأنّ أفلام رعاة البقر هي المُنجز الثقافيّ الأميركيّ الأكثر محليّة وأصالة. نسى الكاتب الإشارة لأسطورة الساموراي اليابانيّة، وأسطورة «الفتوة» المصريّة التي كتب عنها نجيب محفوظ، وكلهم يدخلون في نفس المعادلة بالتقريب.

لكن عدسات السينما فضَّلت الأسطورة الأميركيّة على غيرها لعِدّة أسباب، أولها التفوُّق الاقتصاديّ والعسكريّ للولايات المُتحدة في السنوات التي تزامنت مع نشأة السينما، فقد كانت عاصمة لهذه الصناعة، ونموذجاً للعَالَم الجديد بشكله وأفكاره الجديدة، وبالتالي لها الحق المُكتسب في تصدير ثقافتها، وقد أجادت في ذلك. ثانياً، أن الأسطورة الأميركيّة هي الأقرب تاريخيّاً لثمار الحداثة، لأنها تتلو أو تتزامن مع نظريّات السوق الحرّ والعقد الاجتماعيّ والثورة الصناعيّة، فهي تجمع بين التراث والمُعاصَرة، سواء في المرجعيّة القيميّة، أو في السمات الشكليّة، وهو ما أعطاها الجاذبيّة والأهميّة.

أميركا تعرض وتشاهد نفسها

الأهمّيّة الأكبر لأفلام الغرب تكمن في أنها نافذة يمكن من خلالها التعليق على الحالة الإنسانيّة في أي وقت، وتحديداً الولايات المُتحدة. وتزداد الأهمّيّة في تلك الأيام تحديداً مع تأزم الوضع السياسيّ هناك عقب مقتل المواطن «جورج فلويد» بدمٍ بارد على يد شرطيّ، وما تبعه من ردود أفعالٍ يساريّة تدعو إلى إلغاء تمويل الشرطة، وتكذيب التحقيقات، ورفض القضاء، وتشريع الغضب الذي يؤدِّي إلى عمليّات النهب والسرقة العشوائيّة، في مقابل دعوات يمينيّة برفع الطوارئ وباستخدام القوة الباطشة لفرض النظام، وتنشيط المادة الأولى من الدستور الخاصّة بحمل السلاح لحماية النفس والمُمتلكات، والاستعانة بالقوى الفيدراليّة لوأد التمرُّد في مدن وولايات بعينها.

هناك مَنْ يشعر بأن الولايات المُتحدة تمرُّ بتحوُّل تاريخيّ بسبب الحادثة، والحقيقة أنه لم يطرأ سوى أن صعدت للسطح الهواجس الدفينة المُترسِّخة داخل النفوس منذ قيام هذه الأمة. وتلك الهواجس والصراعات كانت جوهر أفلام الغرب، فقد اعتادت أن تطرح الأسئلة الصعبة وتجيب بالحقائق الأصعب. لا أخصُّ الفئة العميقة من أفلام هذه النوعية، ولكن حتى أبسطها وأخفّها، فالتعليق الذي تقدِّمه تلك الأفلام ينبع تلقائيّاً من سماتها الدراميّة التأسيسيّة، كالحياة في قرى بعيدة عن المركزيّة السياسيّة، الخيط الرفيع بين النظام والفوضى، الغاية التي تبرِّر الوسيلة، الشجاعة حين تكون معياراً وحيداً للنبل، نزاع مَنْ يملك الأحقيّة بتطبيق القانون، من أين تأتي شرعيّة السلطات؟ وهل العنف أخلاقيّ لو كان أداة لوقف عنفٍ آخر؟ وهل الكراهية مبرَّرة لو كانت الطريق الوحيد لانتصارٍ قومي؟

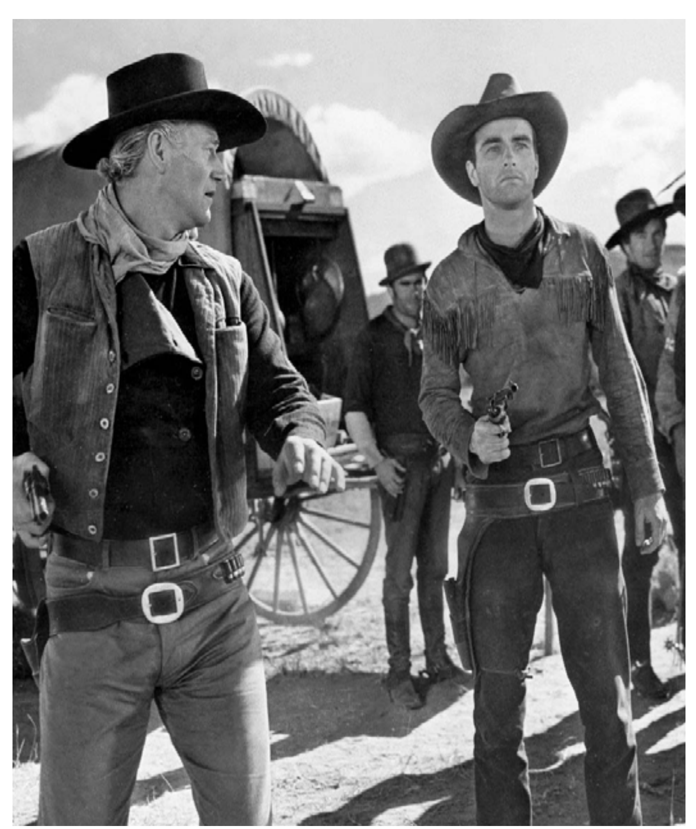
بالطبع أفلام الغرب إشكاليّة، فهي بطبيعتها تنكأ الجراح الأميركيّة القديمة، تكفي سمة التسليح الذاتيّ لمعظم أبطال تلك الأفلام، والتي تقول شيئاً ضمنيّاً، الأيادي حين تمتد اختلاساً ناحية الأحزمة الأنيقة التي تحمل المُسدسات، يا له من مشهدٍ كلاسيكيّ! غالباً ما تتبعه أيادٍ مضادة تتحرَّك ناحية حزام مسلح آخر بغرض الردع أو المُبارزة، لكن القتل في تلك المُبارزات يكون أسرع وأكثر مباغتة مقارنةً بمُبارزات السيوف والعصا بأساطير الشعوب الأخرى. وهو سببٌ آخر لجاذبية وتفوُّق أسطورة راعي البقر سينمائيّاً، وقرينة بأنّ الحاجة لحمل السلاح ليست زخرفة إثاريّة بتلك الأفلام، بل مكوِّناً رئيسيّاً في الشخصيّة الأميركيّة، وقد يكون سبباً في قيام هذه الدولة بعد سنوات الاقتتال والانقسام الأولى، لولاه لبقت تلك الدولة العُظمى مجرَّد مجموعات انتفاعيّة متصارعة فيما بينها. ولكن بتطوُّر الزمن، بات حمل السلاح محل تساؤل الآن، وهي نقطة نزاع مشتعلة بين الليبراليّين والمُحافظين.

مع الأحداث الأميركيّة الأخيرة، انتشر مقطع فيديو على مواقع التواصل لمُسلحين يستعدون لاقتحام مطعم للمأكولات الإيطاليّة، ولكن فوجئوا بأصحاب المطعم يخرجون للدفاع عن مطعمهم مشهرين المدافع،

وكان ردُّ الفعل أن تراجعَ المُقتحمون، وابتعدوا عن المطعم فوراً. هذا المشهد يحدث في عام 2020 إلّا أنه مشهدٌ كلاسيكيٌّ من سينما الغرب!

النهر الأحمر

الطبيعة الترفيهيّة الخالصة لأفلام الغرب أخفت درجة المضمون الاجتماعيّ والسياسيّ في كثيرٍ من الأفلام. «النهر الأحمر» 1948 للمخرج هوارد هوكس، يراه البعض مجرَّد فيلم مغامرات مثير، امتدحه النقَّاد وقت صدوره، لأنه خلافاً لأفلام جون فورد (منافس هوكس الأبرز حينها) بدا محايداً أيديولوجيّاً، لا إشارات على كونه يدس السمَّ السياسيّ في العسل، أو يتضمَّن رؤية اجتماعيّة ما، فقط منشغل بعرض القصة الشيقة عن الفارس توم دونسون (جون واين)، الذي يعتزل القتال بعد


النهر الأحمر (1984) ▲


الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس (1962) ▲

انتهاء الحرب الأهليّة ويستولي على أرض يحوِّلها لمزرعةٍ حيوانيّة، يُربّي فيها أسطولاً من الماشية على مرِّ سنوات، ثم يقرِّر قيادة هذا الأسطول أقصى الغرب لبيع اللحوم وكسب الثروة، في الطريق يواجه التهديدات التلقائيّة في أفلام الغرب، كالصراع مع الطبيعة، وقبائل الهنود، ثم تظهر تهديدات أخرى من رفاق رحلته تتمثل في صراع على القيادة.
أشهر ناقدات السينما الأميركيّة «بولين كايل» امتدحت الفيلم، ونعتته بـ «أوبرا الخيول المُدهشة». الناقد «كيل كريتشون» كتب: «لا أحد يستطيع إلقاء البروباجاندا في فيلم مليء بالماشية والخيول واستعراضات الأسلحة والنساء الجريئات والرجال الشجعان». أندريه بازان اعتبر الفيلم نموذجاً لأفلام الغرب الفريدة المُخلصة لتيمات الغرب التقليديّة دون تشتيت بفرضيّات اجتماعيّة.
هذه النظرة التبسيطيّة للفيلم سقطت بعد ثلاثين عاماً من صدوره بفضل دراسة لاحقة نشرها المُؤرِّخ «روبرت سكلر» أستاذ السينما في جامعة ميتشيجان، وهو يرى الفيلم استعراضاً لفكرة التوسعيّة وتأسيس الإمبراطوريّات، التي يكون نتاجها إعادة تشكيل العلاقات بين النساء والرجال، وبين الرجال بعضهم البعض، وهي مسائل أساسيّة بالنسبة للنظام الاقتصاديّ. يقول: «النهر الأحمر فيلم عن الماشية والخيول واستعراضات الأسلحة والنساء الجريئات والرجال الشجعان.. والرأسماليّة!».
ويطبِّق سكلر صراعات الفيلم على التاريخ التأسيسيّ للولايات المُتحدة، باعتبارها الحضارة الرأسماليّة الرائدة، بمجرَّد أن انتهى القتال بدأت التجارة، وتحوَّلت العلاقة بين أطراف الإمبراطوريّة الأميركيّة لعلاقة اقتصاديّة براغماتيّة.
قبل بداية المُغامرة السينمائيّة يجتمع دونسون مع رجال القرية ويعرض عليهم فكرة قيادة الماشية في رحلةٍ طويلة وعرة من أجل بيعها والفوز بثروةٍ كبرى، سيكون لكلّ منهم فيها نصيبٌ، بشرط أن يوقّع كلّ رجل منهم على عقد اتفاق بأنه إذا أقدم على الذهاب فهو يسلم أمره وقراره إلى دونسون، وأنّ عليه المُضي قدماً مهما كانت المخاطر، ولا يحقّ له العودة في منتصف الرحلة، ومَنْ لا ينفذ الأوامر تكون حياته هي الثمن.
في دراسته أشار سكلر إلى أن فكرة العقد في جوهرها إشارة للانتقال من عصور التجارة البدائيّة المحكومة بالعهود الكلاميّة، إلى عصر آخر من الاشتراطات المحكومة بقوة القانون، وهي من قيود السوق الحرّ، وقد نصَّب دونسون نفسه رأس السلطة والقانون؛ فقط لكونه يملك القوة والكاريزما والحصة الأكبر من الثروة.
لكن العقد بما يمثله من نقلة طابعها الحداثة، قد يتحوَّل بسهولة لصورةٍ سوداء من الاستبداد، وهو الأمر الذي يتحقّق أثناء الرحلة فعلاً، دونسون يسيء استغلال سلطته وينكل برفاقه حتى يثوروا في وجهه بزعامة «مات جارث» (مونتغومري كليفت) ابنه الروحي الذي انتزع من أبيه حق القيادة (أسقط الوصاية الأبويّة) وتركه مُقيَّداً في منتصف الرحلة، بعد أن حظي بحب وتعاطف بقية الرجال. ومن ثمَّ تحوَّلت الرأسماليّة الديكتاتوريّة إلى رأسماليّة الأخوة والمُساواة والإنسانيّة. هنا يطرح الفيلم واحداً من أسئلة أفلام الغرب الكلاسيكيّة حول السلطة بشكلٍ مُبتكَر، ويترك رسالة ضمنيّة بأنّ الرخاء الاقتصاديّ مرتبط شرطيّاً بمنظومة العدالة. وأن العدالة نفسها قيمة أكثر مرونةً من أن تُحدَّد بوثيقة منزوعة الروح.

الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس

«الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس» (1962) للمُخرج جون فورد، اكتسب مكانةً مميّزة وسط أفلام الغرب بسبب الأداء التمثيليّ لنجميه «جيمس ستيوارت» الذي يجسِّد دور رانسي ستودارد رجل القانون، الحالم، المثالي، الرافض لاستخدام العنف مع المُجرمين وقُطَّاع الطرق. و«جون واين» الذي يجسِّد دور توم دونفون، وهو على النقيض، راعي ماشية ذو بأسٍ وشجاعة، ماهر في استخدام السلاح،



حادثة قوس الثور (1942) ▲

جاك كرول: «الغرب كان ساحة للحلم الأميركيّ، منظر طبيعيّ على رغباتنا الوطنيّة، وميدان للمُواجهة بين الحرّيّة الفرديّة المنشودة وبين الحاجة لنظامٍ اجتماعيّ»

حادثة قوس الثور

«حادثة قوس الثور» 1942 للمُخرج «ويليام ويلمان» فيلم غرب تدور أحداثه في قرية صغيرة بولاية نيفادا عام 1885، تستيقظ هذه القرية على خبر مقتل راعي الماشية المحبوب «لاري كينكيد» أثناء رحلة قام بها خارج القرية لتسويق بضاعته، وتتردَّد الشائعات بأن قاتليه سرقوا ماشيته وما زالوا مختبئين أعلى الجبل على حدود القرية. شخصيّات الفيلم يتشابهون مع تركيبات أفلام الغرب الشهيرة لجون فورد، بحيث يمثل كلّ فرد فئة، هناك القاضي، ورجل الدين، والجنرال المُحارب، والإقطاعي، وأصحاب الحِرف، وحتى الصعاليك. المشكلة الوحيدة أن مأمور الشرطة (الشريف) في مُهمَّة خارج القرية، ولا يوجد مَنْ ينفِّذ القانون بديلاً عنه سوى مُساعِد مشكوك في كفاءته.

الأغلبية تتفق على الخروج في حملة للقبض على المُشتبَه بهم والاقتصاص منهم دون انتظار الشريف وإجراءات العدالة البطيئة التي تمكّن المُجرمين من الإفلات بشرورهم. القاضي يعترض ويحثهم إما بأن ينتظروا عودة الشريف من أجل التصرُّف، وإما القدوم بالمُتهمين إلى محكمة القرية ليواجهوا محاكمة عادلة. صوت الكثرة يغلب صوت العقل، وبالفعل يخرج رجال القرية، ثم يعثرون على ثلاثة من الرجال المُشتبَه بهم، يدَّعون أنهم اشتروا الماشية من لاري دون أن يعطيهم قسيمة شراء، وينكرون قيامهم بقتله، ولا يمرُّ الكثير حتى يُعلِّقوا على المشانق بقرار رجال القرية فيما عدا بطل الفيلم «جيل كارتر» (هنري فوندا) الذي ساورته الشكوك، وحاول منع رفاقه من تنفيذ حكم الإعدام، لكن دون جدوى. وبعد عودة الشريف للقرية يتضح أن لاري ما زال على قيد الحياة، وأن ثلاثة أبرياء قتلوا بلا ذنب.

يطرح الفيلم قضية «المقاصل الشعبويّة»، وربّما يعتبرها البعض من القضايا التي تجاوزتها الإنسانيّة في عصر وثائق ضمان الحقوق وقاعدة «المتهم بريء حتى تثبت إدانته». لكن هذا غير حقيقيّ، فكرة المقاصل الشعبويّة حاضرة في زمننا، ربّما بصورٍ أخفّ وأقلّ دمويّة من الماضي، لكنها موجودة خاصّة عبر الساحات الافتراضيّة، متمثلة في ثقافة الإلغاء والتنمُّر والاغتيالات المعنويّة المُنظمة التي تستهدف الشخصيّات العامة في الداخل والخارج. عصرنا أيضاً بات في أمسِّ الحاجة لأسئلةٍ عن سير العدالة المُنضبطة. والواضح من النماذج الثلاثة لأفلام الغرب في هذا المقال أن الإجابات والمواقف تكون مختلفة باختلاف الفيلم وهوية صانعه.. أفلام الغرب شائكة بالفعل، ليس لإجاباتها عن الأسئلة، بل لأنها تطرح الأسئلة. ■ **أمجد جمال**

ومتحمِّس لإرساء القانون والنظام داخل قرية «شينبون» بما يفوق حماسة «الشريف» نفسه (شريف sheriff: وظيفة شائعة في أفلام الغرب، وتعني مأمور الشرطة المُكلَّف من الولاية لحفظ الأمن في كلّ قرية).

أمّا الشريف في هذا الفيلم فهو رجل خانع وجبان، يؤثر سلامته الشخصيّة على المُواجهة وفرض النظام. هذا الفراغ الأمنيّ الذي يتركه الشريف يحاول سده من ناحية رانسي: صوت الدبلوماسيّة والأخلاقويّة السلبيّة. ودونفون: صوت القوة والشجاعة الفرديّة. وبيبودي: صحافي القرية الذي يحاول التغيير بالكلمة. وللثلاثة هدفٌ مشتركٌ هو وضع حدٍ لليبرتي فالانس، المُجرم وقاطع الطرق الذي يهدِّد وعصابته أمن ومصالح أهل القرية بصفةٍ مستمرة.

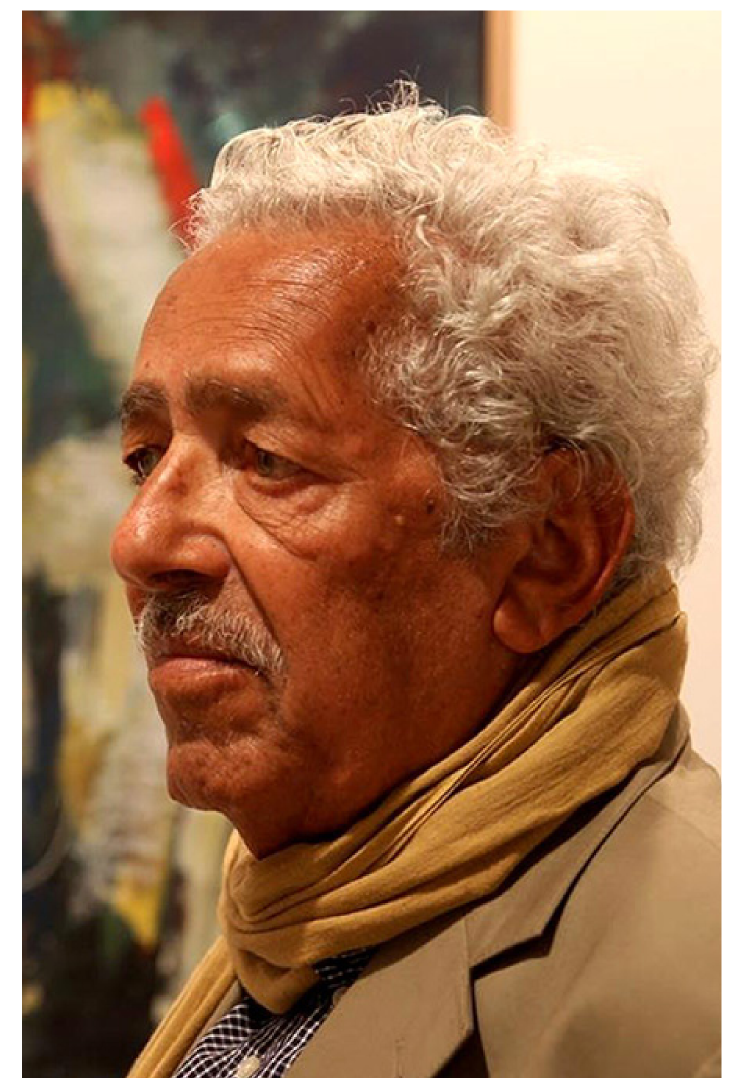
الفيلم يطرح أسئلة أفلام الغرب بطريقته، ويجيب بطريقة جون فورد المُعتادة: القوة والميثولوجيا هما كلمتا السرِّ والوسيلة لقيام واستقرار أي مجتمع، ومن ثمَّ الدولة. أمّا القوة فتتمثّل في التراكمات التي تغيِّر من شخصيّة رانسي وتدفعه للتخلّي عن مبادئه بخصوص حمل السلاح والردّ على العنف بالعنف في مواجهة أخيرة بينه وبين ليبرتي فالانس تنتهي بمقتل الأخير. لكن لأنه جون فورد فهو لا ينهي الأمور بتلك البساطة، ويعود ليسأل: أليس خيار استخدام القوة ذاته يستلزم امتلاك القوة أولاً؟ هذا ما ينقص رانسي، فلا يعقل أن يكون نجح في القضاء على ليبرتي فالانس بسلاح القوة الذي لا يملكه، لذا تأخذنا التواءة الحبكة إلى الإجابة بالميثولوجيا، لنعرف أن قاتل ليبرتي فالانس الفعليّ هو دونفون، وترك الجميع يتوهمون بأسطورة، أن رانسي الضعيف هو الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس وأنقذ القرية من شره.

تُدفن الحقيقة في سبيل الإيمان بالكذبة، لأن الكذبة في هذه الحالة ستعود بمنفعةٍ أكبر على القرية، حين يُصوَّر للعامة أن رانسي هو مَنْ فعلها، وبالتالي تزيد شعبيّته ويتمكّن من الترشح للكونغرس، ويمتلك سلطة برلمانيّة تمكنه من فرض أفكاره النبيلة بالطريقة التي أرادها من البداية. وهنا يمهدنا جون فورد لنقبل بأنّ اللبنات الأولى في بناء القانون والديموقراطيّة قد تستلزم الخروج على القانون والديموقراطيّة أولاً.

في رحيل آدَم حَنين..

وَريثُ الصَّلابَة

افتقد المشهدُ التشكيليّ مؤخَّراً أحد أبرز نحاتيّ العَالَم العربيّ المُعاصرين في القرن العشرين، برحيل النحَّات المصريّ آدم حنين (اسم الميلاد: صمويل هنري)، الذي وافته المنية صباح يوم الجمعة 22 مايو/أيار 2020 عن عمر ناهز الواحد والتسعين عاماً بعد صراعٍ مرير مع المرض. وعلى طول مساره الفنيّ، لم يدَّخر جهداً في توطيد وتطوير المُمارسة النحتيّة، منذ معرضه الفرديّ الأوَّل بميونخ (1958)، وبالقاهرة (1961)، بدافع إبداعيٍّ قلَّ نظيره، إذ ظلَّ وفيّاً لتعبيريَّة الحَجْم (le volume) التي منحها كلّ طاقته الذهنيّة والعضليّة بذائقةٍ واعيةٍ ويقظة، تنطلق من الأصول، فيما تستشرف الجديد والمُبْتَكَر.


آدم حِنين ▲

بعد ولوجه كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1949، حيث أنفق فيها أربع سنواتٍ تكوينيّة ليتخرَّج في 1953، سيباشر آدم حنين (المولود بالقاهرة في 1929) أول إنتاجاته بمرسم الفنون الجميلة في الأقصر (1954 - 1955)، وذلك إلى حين نَيْله منحةً دراسيّة لمدة عامَيْن، مَكَّنَتْه من الالتحاق بأكاديميّة الفنون الجميلة في ميونخ بألمانيا سنة 1957، حيث عَمَّقَ تكوينه في محترف أنطوني هيلر. عمل كرسَّام في مجلّة «صباح الخير» في 1961، كما اشتغل مستشاراً فنيّاً بدار التحرير للطبع والنشر في 1971، وهي السنة التي سَيَشُدُّ فيها الرحال رفقة زوجته (عفاف الديب الباحثة في الأنثروبولوجيا) إلى فرنسا، حيث استقرَّ بباريس، وأقام معمله في الدائرة الخامسة عشرة. وخلال هذه الإقامة الطويلة التي امتدت إلى ربع قرن من الزمان (1971 - 1996)، وهب نفسه لممارسة فنّه بكلّ الإمكانات الذاتية والمادية التي يمتلكها، ليخبر مختلف التقنيات والمُعالجات الحَجْمِيَّة بعديد الخامات من البرونز والنحاس والجرانيت والبازلت إلى الحَجَر الجيريّ والخشب والجص والسيراميك.

بعد أن كرَّس اسمه على الصعيد الدوليّ، قرَّر عودته النهائية إلى مصر في 1996، تاريخ تأسيسه «سمبوزيوم أسوان الدوليّ لفنِّ النحت»، في اتجاه المزيد من رفع راية الحُجوم في بلد النحت، وطنه الذي أحاطه بخيوط الوصال عبر اشتغاله مع وزارة الثقافة بين 1989 و1998 ضمن عمليات ترميم آثار فرعونيّة بالجيزة. في حين، أقام على ملكيته الأرضية متحفه الخاصّ بقرية «الحرانية»، بعد بناء منزله بالطوب الطينيّ وفق تصميم المهندس المعماريّ رمسيس ويصا، وهو المسكن الذي لحقه الهدم، وتمَّت إعادة بنائه ليحتضن المتحف الذي تتكلَّف مؤسَّسة آدم حنين للفنّ التشكيليّ بإدارته. يضم المتحف حديقة متحفية ومبنى من ثلاثة طوابق بارتفاع تسعة أمتار ليكون الفضاء الداخلي قابلاً لعرض القطع المُجَسَّمة بطريقة لائقة. وقد تمَّ افتتاح «متحف آدم حنين» في 2014، بعد أن تحوَّل منزل الفنَّان إلى متحف يحتضن مقتنياته وأعماله التي أنجزها في مراحل مختلفة من عمره الإبداعيّ والبالغة في مجموعها أربعة آلاف قطعة.

إذا كان مواطنه الرائد محمود مختار (1891 - 1934) قد حوَّل النحت الفرعونيّ من دائرة العبادات إلى طقوس الحياة الشعبيّة بحسٍ تجديديّ دون المساس بمَلْمَحِه الأصيل، كما هو مُلاحظ في عمله الصرحيّ «نهضة مصر» (القاهرة، 1928)، فإنّ رؤية آدم حنين تبنَّت بدورها مقاربةً تحليليّة، عمل من خلالها على تَبْئير أوجه البساطة والاختزال، ضمن أسلوبٍ إقلالي (Minimaliste) يميل إلى محو الجزئيات وتكثيف الكتلة، لتوكيد صفة



متحف آدم حَنين▲

الثّبات (الوضع السّتَاتيكي Statique)، الذي يجعل الآثار النحتية حيَّة وصامدة منذ آلاف السنين، باعتبار الثّبات في الأصل، خاصية إجرائيّة أساسيّة تُحَوِّل التمثال في الفنِّ المصريّ إلى كتلةٍ متراصَّة قائمة بذاتها، لتكون مشحونةً بدرجةٍ قصوى من الصَّلابة التي تفيد تمديد زمن حياة (La durée de vie) القطعة النحتيّة، طبقاً للقوانين الفيزيائيّة الموصولة بمقاومة المواد (Résistance des matériaux). إلّا أن هاجس الثبات، لم يمنعه من تبنّي التوليفات الديناميّة التي تعضِّد خاصية الصَّلابة من الداخل، كما هو الشأن في العديد من نماذجه الحيوانيّة، وبخاصة تلك المُتعلّقة بالطيور الكاسرة، كما هو الأمر في تمثال الصقر الذي يتأهّب للخروج من فتحة أعلى السقف أمام مبنى الأهرام.

من جانبٍ آخر، تقترب إبداعيَّة آدم حنين مع الحساسية الماديّة لدى «كونستانْتين برانكوزي 1957 - 1876) «Constantin Brancusi) على صعيد الإدراك الوافي لقوانين المادة والتقدير المُلازم لطبيعتها، إذ يؤكد برانكوزي على أنك «في الوقت الذي تنحت الحَجَرَ تكتشف آنئذ روح مادتك وخصائصها الفريدة، فيداك تُفَكِّران وهما تتعقبان أفكار المادة»(1). وفي منحى تعميق الوعي بماهية المادة وكيفيات تطويعها، يتقاطعان أيضاً من حيث مبادئ التبسيط التي تُوَجِّه الأسلوب لبلوغ المدارج القصوى للتناغم بين الكتلة والمحتوى، إذ شكَّلت البساطة أحد المُقوِّمات الجماليّة الأساسيّة في التطوُّر الحَجْميّ للنحت الحديث، حيث يتمثل المظهر الخارجيّ البسيط في مواجهة المظهر الخارجيّ المُعقَّد للشكل العضويّ بتعبير هربريت ريد، ذلك أن «البساطة ليست هي الهدف، لكن المرء يصل إلى البساطة على الرغم منه كلما اقترب من المعنى الحقيقيّ للأشياء»(2) كما يرى برانكوزي. من هذه الزاوية يمكن تَلَمُّس خطوات محاورة آدم حنين لمواده الخام، وقدراته في التمييز بين حدودها التعبيريّة، وكذا خصائصها البنيويّة في بُعدَيْها الكيميائيّ والسيميائيّ، حيث استواء الروح يكمن في اكتمال الحَجْم، ما يُعزِّز الطابع الإحيائيّ (Animistique) في مشروعه النحتي الموسوم بديمومة استناده إلى قواعد تعبيريَّته المُتفاعلة مع ما تقتضيه طبيعة المادة من إحاطةٍ شاملة تخص البنية والقوة والمتانة والنِّسب (-Pro portions) وتوازن الكتل.

يُعَدُّ نموذج «أم كلثوم» الرخاميّ، النموذج الأكثر وضوحاً لملامسة أسلوبه القائم على أَسْلَبَة (Stylisation) معياريةٍ دقيقة لصالح الكتلية الأحاديّة التي تذوب فيها التفاصيل والملامح والتقاسيم والفجوات، باستثناء المنديل كمفردةٍ كفيلة بتحريك الوجدان، ولعب دور الاستدلال لاستقبال همة الوحدة العضويّة في «تمثيل» كوكب الشرق، التمثيل الرمزيّ المُوَجَّه باختزالٍ حذقٍ ومتناهٍ، على مستوى التكوين والنعومة كما على صعيد الصفاء والانسيابيّة الموزونة بعنايةٍ فائقة. من ثمَّة، فإنّ المُهمّ والجوهريّ والدفين في أعمال آدم حنين سرعان ما يتناغم مع دواخل المُتلقيّ ويثير شعوره وخياله، كأن المسألة تتعلّق بتقابل بصري بين الباطن والظاهر السطحيّ للمادة الذي يكتسب قوته المرئيّةً عبر الاشتقاق من قوة الباطن ذاته، بحيث نتحسَّس الحركة المُقيمَة في صُلب الكتلة الصَّمّاء، ومعها ينكشف ذلك الإيقاع الداخليّ الذي يقرّبنا من سرائر التمثال الموسوم بروح صانعه. هكذا، يحافظ آدم حنين، وريث الصَّلابة، على المميزات الصرحيّة في أعماله المُفعمة بسكونٍ حي، ينضح بجاذبيّة عاطفيّة تنبع من خاماته النبيلة ذات السطوح المصقولة بإدراكٍ عميق وشاعريّ للغاية.

إضافة إلى النحت، مارس آدم حنين فنَّ التصوير (La peinture) دون الاستناد بالأساس إلى القماشة والألوان الزيتيّة، إذ عُرِفَ أكثر باعتماده أوراق البردي كأسناد يشتغل عليها بالأصباغ التقليديّة الطّبيعيّة الممزوجة بالصمغ العربيّ، لإحياء التقنيات والأحبارِ اللونيّة التي طالما استعملها الفنَّان في الفنِّ المصريّ القديم الذي ظلَّ يشكِّل مرجعيّته الأساس في صوغ التعبير التصويريّ. وفي السياق ذاته، فقد أنجز تصاوير خاصّة بكتاب «رباعية صلاح جاهين» للكاتب صلاح جاهين، وهي الرسوم التي نفَّذها بالحبر الهنديّ على الورق.

لعَلَّ هذا المسار المُكابر والغنيّ بالإنجازات والمُنعطفات الكبرى، كان كفيلاً بحصول الفنَّان آدم حنين على الجائزة الكبرى لبينالي القاهرة الدوليّ في 1992، وجائزة الدولة التقديريّة في الفنون عام 1998، والجائزة الأولى للإنتاج الفنيّ في 2004. وهو مسار الفنَّان عينه الذي زَكَّته مكتبة الإسكندرية، إذ خَصَّتْه بإصدار كاتالوج فنيّ في 2018، ضم العديد من النصوص النقديّة بتوقيع نُقَّاد فنيّين مصريّين وعالميّين. بينما تبقى معالمه الإبداعيّة شاهدةً على آثاره الفاتنة والمُؤثرة، وبخاصّة منها أعماله الصرحية من قبيل «حامل القدور» (1960) في حديقة النحت الدوليّة في مدينة دالاس بولاية تكساس، و«الطائر» بحديقة أكاديميّة الفنون بروما، و«المحارب» في فناء مكتبة القاهرة الكبرى. ■ **بنيونس عميروش**

الهوامش:

1 - هربرت ريد، النحت الحديث - تاريخ موجز، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 170.

2 - Ibid، ص 168.



كريستو فلاديمير

التكفيُن الصَّرحيّ كَقيمَةٍ احْتِفاليَّة

عُرفَ الفنَّانُ الأميركيّ - البلغاري «كريستو فلاديمير جافاشيف 2020 - 1935) «Christo Vladimir Javachef) بتدخُلاته الفَخمة عن طريق تغليف وتحويل المساحات والصروح المعماريّة باعتماد كميّات كبيرة من الأقمشة والحبال وغيرها من المواد، ضمن اختيارات دقيقة ومدروسة لمواقع بعينها، في البوادي كما في المجالات المدنِيَّة، إذ ارتكزت إبداعاته على جوانب إجرائيّة مبتكرة من زاوية ارتباط الفنّ بالبيئة عموماً، فيما تجاوبت مع مفاهيم فن الأرض(1) (,Land-Art Earth art) لتتفاعل مع الطبيعة ضمن رؤية أكثر شساعة، تستوعب الأرياف والحواضر، بحسٍّ فنيّ متوافق يُشْرِك بين التشكيليّ والإيكولوجيّ والمهندس معاً.

بعد أن درس الفنون الجميلة بالعاصمة البلغارية صوفيا، هَجر كريستو- الذي تُوفي مؤخَّراً- مدينته غابروفو ضمن معارضة حكم الحزب الشيوعيّ حينها، ليصل إلى باريس في 1958، حيث تعرَّف إلى زوجته «جان كلود دينات» (1935 - 2009) التي أمست مساعدته وشريكته في إنجاز المشاريع الفنيّة. هناك، حيث أقام إلى غاية 1964 ليقرِّر الاستقرار في نيويورك بعدها، تردَّد في باريس على جماعة الواقعيّين الجُدد الذين باتوا يفضلون «عروض الحركة» ويشتغلون بعناصر المُجتمع الاستهلاكيّ السائر في الانتشار، عناصر من قبيل البلاستيك وقطع السيارات وغيرها من مواد المُخَلَّفات. من ثمَّة، سيعمل كريستو ورفيقته على ربط فنهما بالبيئة، فخرجا بدورهما إلى الأراضي الشاسعة ليشتغلا بمزاج احتفاليّ على الفضاءات الطبيعيّة مثل فنَّاني البيئة[2]، فكانَ عليهما ابتكار نهج مُغاير وطريف عبر تَبَنّي مبدأ الإفراط القائم على تحديد ضَخامة المساحات التي قد تتسع لكيلو مترات على الأرض والكُتَل البنائيّة الفخمة من المعالِم الشهيرة التي تتحوَّل إلى موضوع ماديّ للتدخُل والمُعالجة، ليُحَقِّقا تفعيل اللَّفّات العملاقة التي وَسَمَتْ تمييز الفنّ المُعاصِر.

لكن، بالرغم من الزوال السريع لهذه اللَّفّات السحرية التي ينحصر بقاؤها الماديّ في بضعة أيام معدودة، فإن إنجازها يتطلَّب في معظمها عدّة سنوات من التحضير والدراسات والتدابير. وإذا كانت تتطلب مبالغ كبيرة للغاية، فإنها لا تمس أموال دافعي الضرائب. وفي هذا الصدد يوضح كريستو أنه، من حيث المبدأ يرفض أية رعاية أو دعم رسميّ، لأن «هذا يسمح بحرّيّة فنّيّة حقيقيّة واستقلالية تامة». وإن باتت ذاكرة هذه الأعمال العابرة مُثْبَتَة كوثائق مرئيّة في الرسوم والمجموعات والنماذج والصور، فإنّ التصاميم والدراسات التحضيريّة للفنَّان، تقدَّر بأسعارٍ هائلة مقارنةً بدراسات المُهندس المعماريّ، إذ



تتحدّد بسومة مرتفعة في مزادات علنيّة غير مسبوقة، وهي المبالغ التي تُتيح للفنَّان تمويل مشاريعه الفنيّة الخاصّة، إذ أصبح سياق المُمارسة والإنجاز أهم من الأثر والعمل الفنّيّ في فنون ما بعد الحداثة، وذلك في مقابل المُشاهَدة العابرة والتذوُّق الاحتفاليّ لمظهريّة الإنجاز التي تكتسيها الفضاءات البيئيّة والمعماريّة في الموقع، في «الآن هنا»، حيث تُقام التظاهرة الممنوحة للجماهير مجاناً.

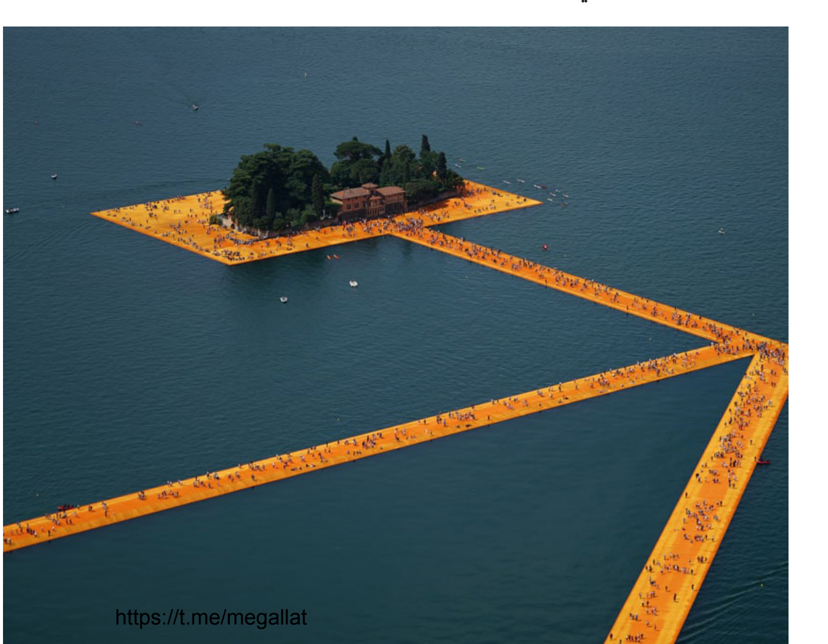
في هذا الأفق، ضاعف الثنائيّ كريستو وجان كلود مجهودهما ليصيرا معروفَين لدى الجمهور الواسع من خلال العديد من الأعمال التي يتمُّ تنفيذها في مواقع مختارة بعناية، مع إعطاء بعدٍ مشهديّ جديد للتغليف عبر تغطية فسحات شاسعة وآثار بنائيّة بكاملها، إذ عملا بشكلٍ خاص على تغليف متحف شيكاغو للفنِّ المُعاصِر في 1969، وطرحا سِتارة برتقاليّة بالغة المساحة في وادي كولورادو في 1972، وقاما بتلفيف 40 كلم من الحواجز بالقماش شمال سان فرانسيسكو في 1976، كما عملا على تحويط

جزر خليج «بيسكاين - Biscayne» في ميامي عام 1983، وقاما بتركيب 7500 من الأروقة المُعلّقة بالنسيج في سنترال بارك في نيويورك عام 2005. بل قبل هذا التاريخ، بين عامي 1998 و1999، تولى كريستو وجان كلود المبنى الصناعيّ لقياس الغاز الضخم (Gazomètre) الذي تمَّ إنهاء تشغيله في 1988 بمدينة «أوبراهاوزن - Oberhausen» في ألمانيا، باعتباره أحد أكبر خزانات الغاز في العالم، بارتفاع 117 متراً وبقُطر يبلغ 68 متراً، وقد تمَّ بناؤه في (1928 - 1929) لتخزين غاز فرن الصهر الخاص بمُعالجة الحديد الخام، ما جعل الموقع جديراً بالتتبُّع لدى الفنَّانَيْن اللَّذَيْن تدخّلا في فضائه الكبير الذي تحوَّل إلى مكانٍ للعرض، وذلك عبر بناء جدار مُركَّب من 13000 وحدة من براميل النفط، بارتفاع 26 متراً ووزن إجماليّ بلغ 300 طن. وفي عمل مختلف يعود إلى سنة 2016، أنجز كريستو «الأرصفة العائمة» (The Floating Piers)، بالاستناد إلى دمج التجهيز (Installation) الضخم مع صناعة البناء لربط بلدة «سولزانو - Sulzano» الصغيرة بجزر مونتي إيزولا وسان باولو على بحيرة «إيزيو - Iseo»، حيث اتخذ العمل شكلاً مرصوفاً عبر 220 ألف وحدة من مكعبات البولي إيثيلين عالي الكثافة، لتطفو على طول ثلاثة كيلو مترات على سطح الماء، بينما الحبال المصنوعة من (UHMPE) (البولي إيثيلين عالي الوزن الجزئيّ جدّاً) تُتيح ربط هذا الجسر المُؤقَّت بالمَراسي لتثبيته. غير أن ذلك لم يمنع الزوار الذين يمشون على الهيكل من إمكانية الشعور بالموجات التي تجعل المنصة مشحونةً بحركة متموِّجة. مع الإشارة إلى أن كريستو، ظل يُذَيِّل ملفات مشاريعه بالتوقيع الثنائيّ طوال حياته حتى بعد وفاة شريكته جان كلود في 2009.

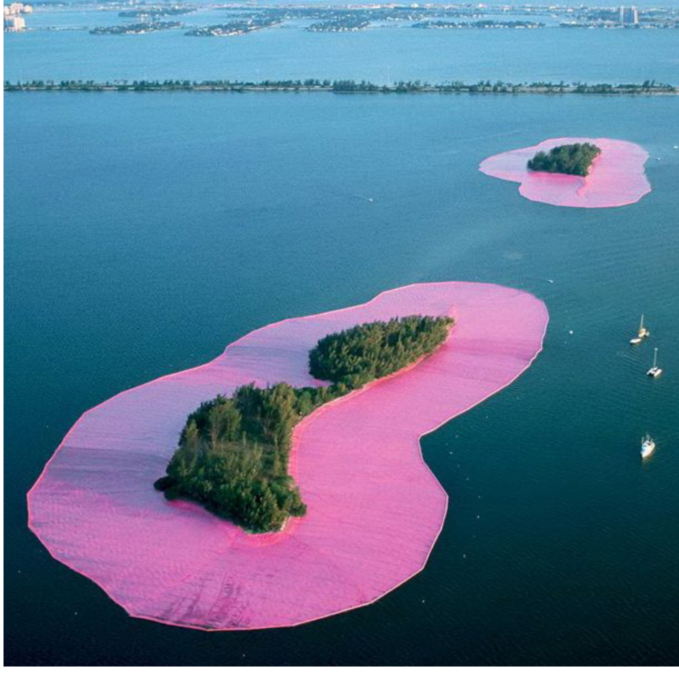
حَظِي الثنائيّ كريستو وجان كلود بأعظم إنجاز على الإطلاق، حين سُمِحَ لهما بتكفين «الرايخستاغ[3] - Reichstag Le» في برلين سنة 1995، بعد أن صوَّت النواب الألمان في «البوندستاغ Le Bundestag» (البرلمان الاتحاديّ) لصالح مشروع صعب التصديق في 25 فبراير/شباط - 1994 (292 صوتاً مقابل 223)، ما دفع هلموت كول لوصف الإعلان النيابيّ بالفضيحة حينها، معتبراً ذلك «هجوماً على كرامة الرمز القوي لتاريخ البلاد»، خاصّةً أن الرايخستاغ شُيِّد زمنئذ ليكون برلمان ألمانيا المُوحَّدَة، ما يدل على قيمته الرمزيّة كمَعْلَمَة معماريّة دالة. في قبول المشروع، رأى كريستو حلمه يتحقَّق، إذ عاش حياته الزاخرة ولم يتخيَّل ما بدا له مستحيلاً فحسب، بل أدركه أخيراً، على المستوى التنفيذيّ كما على الصعيد الرمزيّ أيضاً، بحيث تتقاطع في هذا الإنجاز سيرته الشخصيّة الموصولة بهروبه من بلغاريا الشيوعية في 1957 والذاكرة الجماعيّة لألمانيا المُوحَّدَة بعد أربعة وأربعين عاماً من الانقسام. من ثمَّة، عرفت هذه التظاهرة الإبداعيّة صدى منقطع النظير، حيث قُدِّر عدد المُشاهدين بحوالي خمسة ملايين، وهو الجمهور الذي احتفى بكريستو وبتظاهرته الفريدة من خلال تنظيم زيارات ونزهات وإقامة حفلات موسيقيّة في المروج المُجاورة. كان الإنجاز آيةً في الإبهار الذي أوجد له سبعة ملايين دولار من تمويله الخاص، وهي الميزانيّة التي يمكن تصوُّرها بالنظر إلى ضخامة مقاييس المبنى الذي تمَّ تكْفينه بمئة ألف متر مكعب من قماش البولي بروبيلين الفضيّ، وقد تمَّ تصنيعه خصيصاً من لدن خمسة معامل ألمانيّة، بالإضافة إلى فيلتر عملاق للاستخدام الصناعيّ المُغطى بالألمنيوم، وأكثر من ثمانية آلاف متر من الأحبال الزرقاء، مع تشغيل 220 من العُمَّال لفَكّ القماش.

في حين، شهدت فرنسا أحد أبرز أعمال الفنَّان الثنائيّ، المُتمثِّلة في تقميط أقدم جسر في باريس، إذ تنحدر بداية تشييده على نهر السين باعتماد الأقواس السفلية (Pont en arc par-dessous) إلى عام 1578، بينما يُسمَّى «الجسر الجديد» (Le Pont Neuf). في 1985، تطلَّب تغليف الجسر المُمتد على طول 140 متراً، أربعين ألف متر مربع من القماش و12 طناً من الكابلات الفولاذية، مع تدخل 300 عامل تحت إمرة 12 مهندساً، حيث أشغال تلفيفه وحدها شكَّلت فرجة خاصّة، فباتت مَظْهَريَّة الجسر متحولة بنظرة جديدة معروضة للزوار على امتداد أسبوعيْن. ففي تغطية الجسر بكامل جُزئيّاته المعماريّة «يبقى فقط جوهر الجسر الجديد» بتعبير كريستو، وأولئك الذين ساروا على القنطرة لا يمكنهم نسيان تلك التجربة الاستثنائيّة المحفورة في الذاكرة التي تُنْعِش ديمومة العمل بعد زواله.

في العاصمة باريس أيضاً، كان من المُقرَّر أن يَحْزِم كريستو «قوس النصر» (L'arc de triomphe) الذي تمَّ تشييده بين 1806 و1836، وهو الصرح الذي كان وزوجته يحملان خُططاً لتلفيفه في شبابهما، منذ 1962. وبصدد مشروعه ذات الصلة (الموسوم بـ: Projet pour Paris, Place de l'Etoile-Charles de Gaulle)، وعد كريستو بأن يُشَكِّل أحد أكثر الأحداث إثارة في سبتمبر/أيلول 2020، غير أن المشروع تأجَّل لمدة سنة جرَّاء الشكوك المُرتبطة بوباء (كوفيد - 19) حينها. وعلى إثر ذلك، أعلن الوفد المُرافق له أن المشروع ما يزال «على المسار الصحيح» في أفق الفترة الفاصلة بين 18 سبتمبر/أيلول و3 أكتوبر/تشرين الأول 2021، ليتمّ تكفين قوس النصر كله بما لا يقل عن 25 ألف متر مربع من القماش المُصَنَّع بلون أزرق فضيّ، وسبعة آلاف متر من الحبال ذات اللون الأحمر، فيما يضمن متطوعون ومنظمات العناية الكاملة لنصب الجندي المجهول وشعلته في الوقت الموازي لأشغال التغليف، وفق ما جاء في بيان مشترك بين كريستو ومركز بومبيدو الثقافيّ ومركز الآثار الوطنيّة في فرنسا. إلّا أن زمن الوباء حسم رحيل الفنَّان كريستو في 31 مايو/أيّار، 2020، في نيويورك، عن عمر ناهز 84 عاماً.









في ارتباطه المُستدَام بالأرض وميله إلى البوب آرت[4] (Pop'art) في بعده الشعبيّ بخاصة، ظلّ وفيّاً لمفاهيمه التي تنتصر للوفرة والضخامة الممنوحة للعموم في المواقع المفتوحة كفضاءات تواصل بعيداً عن القداسة الجماليّة. ففي تغليف المعالِم الهائلة التي يقدّمها بمَرْئيَّة الهدايا، يَدُلنا التلفيف (L'emballage) الخاضع للحزم والشّدّ على طبيعة التقميط لتنبثق أبعاد التقويم والتسوية والتقوية، بينما يحيلنا على فِعْل التكفين الذي يضعنا أمام صور الفناء والموت الذي يتحوَّل مع كريستو إلى طقس حي، بحيث يضحى التكفين الصَّرحيّ قيمةً احتفاليّة وفرجويّة تتخذ معها المَعالِم المعماريّة حياة رمزية جديدة، أثناء العرض وبعده، من خلال ما يثيره الإنجاز ومواده السابقة التجهيز، لتكون الأقمشة متناغمةً مع ما يقتضيه سياق الإبصار من طيَّات وملامس (Textures) وألوان، وما يليها من ظلال وكُمْدَة وضوء ولمعان ضمن تفاعُل طبيعيّ مع الشمس والرياح والمُناخ بعامة، لتستمر حياة العمل في ذاكرة ووجدان المُتفرِّجين بعد اختفائه. هكذا دأب الفنَّان التشكيليّ كريستو الذائع الصيت خلال أكثر من نصف قرن على تشذيب فنِّ الخبرة الشاملة، الجديرة بفخامة فنّه الذي ذاع في أنحاء العَالَم، ليوطد أسلوبه الصَّرحيّ كعلامةٍ فريدة ومُفارقة في فنون ما بعد الحداثة. ■■ ب. ع

هوامش:

(1) «فنّ الأرض» (Land art): ظهر في الستينيّات والسبعينيّات في الولايات المُتحدة وهولندا وبريطانيا العُظمى، وانسحب على نزوع حول انْشِغالَيْن: الرفض المُقابِل للمظهر التجاريّ والمُتفاقم في الفنّ، والاهتمام بكل حركة إيكولوجيّة جديدة. من ثمَّ، فإنّ أتباع «فنّ الأرض» يتدخلون في مجال الطبيعة (Le paysage) ويواجهون العناصر الطبيعيّة، متوجِّهين إلى «الأرض» (بوصفها جزءاً من الكون) لتصبح المجال المُشترك بينهم، فجعلوا منها قاعدةً (Socle) لأعمالهم «النحتيّة»، حتى تكون مُثْبَتَة على مستوى الطبيعة والعَالَم.

- انظر مادة Land art:

Robert Atkins, Petits Lexique de l'art contemporain, Traduction de l'anglais et adaptation par Jeanne Bouniot, ed. Abeville S.A.R.L, France,1992.

(2) من بين إنجازاتهم: عمل «ألان سونفيست» Alan Sonfist على تأثيث المواقع المدنيّة بالطبيعة (Sites paysagés) محاولاً استرداد هذه الأراضي إلى عصور ما قَبل التاريخ، أو إلى حالتها الطبيعيّة. حَوَّل «ميخائيل هيزر Michael Heizer» و«روبرت سميثسون Robert Smithson» أطناناً من التراب والحصى إلى غرب الولايات المُتحدة، بغية خلق بنيات ضخمة تَمُتُّ- أحياناً- إلى الحشوات القديمة، بحيث تتخذ أشكالاً حلزونيّة، وتعبِّر في الوقت ذاته عن «النظام والفوضى» و«الصدفة والضرورة» باعتبارها ظواهر طبيعيّة. شيَّدت «نانسي هولت Nancy Holt» بناياتها التي تعتمد على معطيات أستروفزيائيّة (Astrophysiques)، وهي أبنية صرحيّة: «أنفاق الشمس» والحلقات الحَجَريّة والأبراج (1977 - 1978).

(3) «الرايخستاغ» Reichstag هو مبنى البرلمان السابق في الرايخ الألمانيّ، افتُتح في 1894 بعد أن بدأ تشييده في 1871. تمَّ إحراقه في 1933، ويعتبر برلماناً للنظام النازيّ بين 1933 و1945. تمَّ تغيير اسمه إلى البوندستاغ Le Bundestag في 1990.

(4) عبارة «بوب آرت» (Pop'art) تُعتبَر اختصاراً لكلمة Popular التي تعني: شعبيّ، تحدِّد حركتين مختلفتين، بيد أنهما ظهرتا بشكلٍ موازٍ بكلٍّ من بريطانيا العُظمى والولايات المُتحدة في سنوات الستينيّات. تشترك الحركتان في كونهما راسختين في الثقافة الشعبيّة، وكلتاهما تتمسك بإثبات تأثير وسائل الإعلام في تحويل رؤيتنا للعَالَم، إلّا أنهما تنضويان تحت ثقافتين مختلفتين جدّاً، حيث تتقلّدان خصائص مُتناقِضة في بعض الأحيان. بعد انتشار الحركة في أوروبا، تمَّ من خلالها التعبير عن الموقف النقديّ تجاه المُجتمع الرأسماليّ والاستهلاكيّ أسير الواقع المُصطنع، بينما بقي هذا «الفنّ الشعبيّ» بالمفهوم الأميركيّ، عبارةً عن تقييمٍ بصريٍّ للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسانُ الأميركيّ.

- انظر مادة Pop'art، Robert Atkins، Op-Cit

في مواجهة الجائحة

متاحف بلا جدران

استيقظ العالَمُ في مطلع العام الحالي على وضعٍ استثنائي غير مسبوق مع انتشار جائحة عالمية خطيرة وصل تأثيرها إلى كافة دول العالم تقريباً، وحصدت حتى الآن الكثير من الأرواح، بينما لازالت تلحق المزيد من الأضرار والإصابات، الأمر الذي هدَّد العديد من الأنظمة الصِّحيّة، حتى في أكثر دول العالم تقدُّماً، من إمكانية استيعاب الحالات المتزايدة أو تقديم الرعاية الصحّية اللازمة للمصابين. وما زاد الأمر سوءاً أن فيروس كورونا (COVID-19) دفع أغلب دول العالم تقريباً إلى التوقُّف تماماً عن العمل، وتمَّ إغلاق العديد من الشركات الخدميّة والصناعيّة والتجاريّة إلى جانب المؤسَّسات الفنّيّة والثقافيّة في البلدان المُتضرِّرة، ووضع الملايين في جميع أنحاء العالم في الحجر الصِّحيّ، أو تمّ فرض هذا الحجر بطريقةٍ ذاتية.

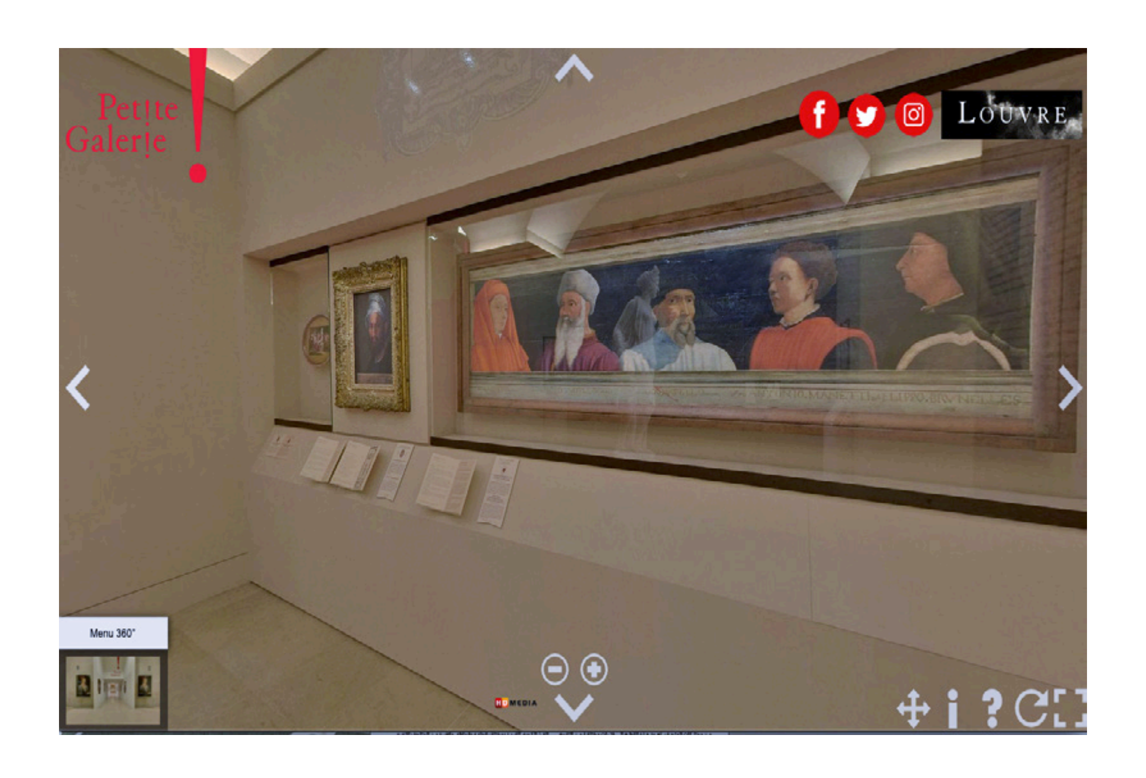
في الوقت الذي انبرت فيه الكثير من المنظَّمات الدوليّة والمؤسَّسات الطبيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة للتصدّي لهذه الجائحة المرعبة والبحث عن حلول مبتكَرة للتعامل معها، لم تقف المؤسَّسات الثقافيّة، التي اضطرت لإغلاق أبوابها وتعليق نشاطاتها خلال هذه المرحلة على الأقلّ، مكتوفة الأيدي أمام هذا الوضع الاستثنائيّ، وخاصّة المتاحف الأكثر شهرةً وحضوراً في العالم، إذ لجأ أكثر من 2500 من هذه المتاحف، في سابقة ربَّما لم يشهد التاريخ مثيلاً لها، لفتح أبوابه الإلكترونية والسماح للعموم من كافة أنحاء العالم بزيارة هذه المتاحف والتجوُّل في قاعاتها وأقسامها بطريقةٍ افتراضيّة عن طريق تطبيق غوغل للفنون والثقافة، أو عرض مجموعاتها المتحفية أو الكثير منها على الأقلّ بدقةٍ عالية دون الحاجة لمغادرة المنزل.

يمكن اعتبار هذه الخطوة أمراً استثنائيا في تاريخ البشريّة، إذ لم يكن الهدف من هذا المسعى التعريف بالكنوز التي تختزنها هذه المتاحف عن بعد فحسب، بل الأكثر أهمِّية دعم كافة الجهود الدوليّة الرامية إلى تحفيز الناس على البقاء في منازلهم لمواجهة هذه الجائحة الاستثنائية، وهو العلاج الوحيد الذي يبدو متوفّراً حتى كتابة هذه الكلمات على الأقلّ. وفي هذا المقال سوف نسلّط الضوء على بعض المتاحف العالميّة الأكثر شهرةً وحضوراً التي فتحت أبوابها للعموم خلال الشهرين الماضيين، وأهمّ العروض والمجموعات المتحفية التي قدَّمتها للزوار الافتراضيين.

متحف اللوفر

لم يعتمد متحف اللوفر في باريس على تطبيق غوغل للفنون والثقافة للقيام بجولات افتراضيّة ضمن المتحف الأكثر شهرةً وحضوراً على مستوى العالم، بل عمل على إطلاق جولات افتراضيّة ضمن بعض أقسامه على الموقع الرَّسميّ للمتحف على الإنترنت. وشمل هذا العمل عدّة معارض افتراضيّة أهمَّها معرض «مغامرة الفنَّان»، الذي يستكشف مجموعة من أهمّ الأعمال الرائعة لعدد من الفنَّانين المشهورين، مثل الفنَّان الفرنسي فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا، وهو من رواد المدرسة الرومانسيّة الفرنسيّة؛ والرَّسام الإيطالي جاكوبو كومين المعروف باسم «تينوريتو»، وهو من الرَّسامين الذين تركوا بصمةً مهمّة في تاريخ الفنّ الإيطالي ويرتبط اسمه بمدرسة النهضة في البندقية، وأخيراً الفنَّان الهولندي الشهير رامبرانت هرمنسزون فان راين.

وفي معرض آخر بعنوان «الآثار المصرية»، يأخذنا المتحف في رحلة افتراضيّة عبر الإنترنت لزيارة عددٍ كبيرٍ من القطع الأثرية والتحف النادرة التي تعود للحضارة المصريّة القديمة من العصر الفرعونيّ، والتي يمتلكها المتحف في الطابق الأرضي والأوّل من بنائه. بينما يستعرض المتحف في زيارة افتراضيّة أخرى بقايا خندق متحف اللوفر، إذ كان المتحف في الأساس حصناً بناه الملك الفرنسي فيليب أوغست في عام 1190، ضمن مجموعة من الأبنية والمرافق الأخرى، للدفاع عن مدينة باريس في حال تعرُّضها للهجوم من قِبل الغزاة عبر نهر السين، قبل أن يتحوَّل في مرحلةٍ لاحقة إلى واحدٍ من أهمّ المتاحف في العالم.



متحف بيرغامون في برلين

يعدُّ متحف بيرغامون في برلين أحد أهمّ المتاحف العامّة في ألمانيا، وقد تأسَّس للمرّة الأولى في عام 1569، وأعيد افتتاحه مجدَّداً في عام 1910. ويضم المتحف مجموعة كبيرة ومتميّزة من الآثار التاريخيّة والقطع الفنّيّة التي تعود إلى حضاراتٍ قديمة في التاريخ، يعود أقدمها إلى ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد. وقد وضع متحف بيرغامون أعداداً كبيرة من مجموعته الرائعة في رحلات افتراضيّة عبر موقعه الرَّسميّ على الإنترنت.

يتضمَّن متحف بيرغامون، الذي يقع على ضفاف نهر شبريه في قلب العاصمة برلين، ثلاثة أقسام رئيسة، القسم الأوّل منها يشمل مجموعة الآثار الكلاسيكيّة للحضارتين اليونانيّة والرومانيّة. ومن أهمّ الأعمال التي يقدِّمها المتحف في هذا القسم الممتلكات الفريدة التي تعود لمدينة بيرغامون اليونانيّة القديمة في تركيا، والتي استوحى منها المتحف اسمه التاريخيّ، ومن أهمّها مذبح بيرغامون العظيم، ونموذج أكروبول بيرغامون التاريخيّ.

القسم الثاني من المتحف يركِّز على الشرق الأدنى القديم، ويضمّ مجموعة فريدة ومتنوِّعة من الكنوز والتحف التي تعكس حضارة وثقافة المنطقة، لعلّ أهمّها النسخة الأصليّة من بوابة عشتار التاريخيّة، وهي البوابة الثامنة لمدينة بابل الداخلية التي بناها نبوخذ نصر في عام 575 ق.م، وأهداها لعشتار آلهة البابليين، قبل أن يتمَّ العثور عليها في عام 1899 من قِبل المُنقِّب الألماني روبرت كولداوي ونقلها لمتحف بيرغامون في وقتٍ لاحق. كما يضمّ هذا القسم أيضاً العديد من الرسومات والكتابات المسمارية التي تمّ حفرها فوق ألواح من الطين والحجر والشمع والمعادن ومجموعةً فريدة من التحف الفنّيّة المصنوعة من الخزف والفخار.

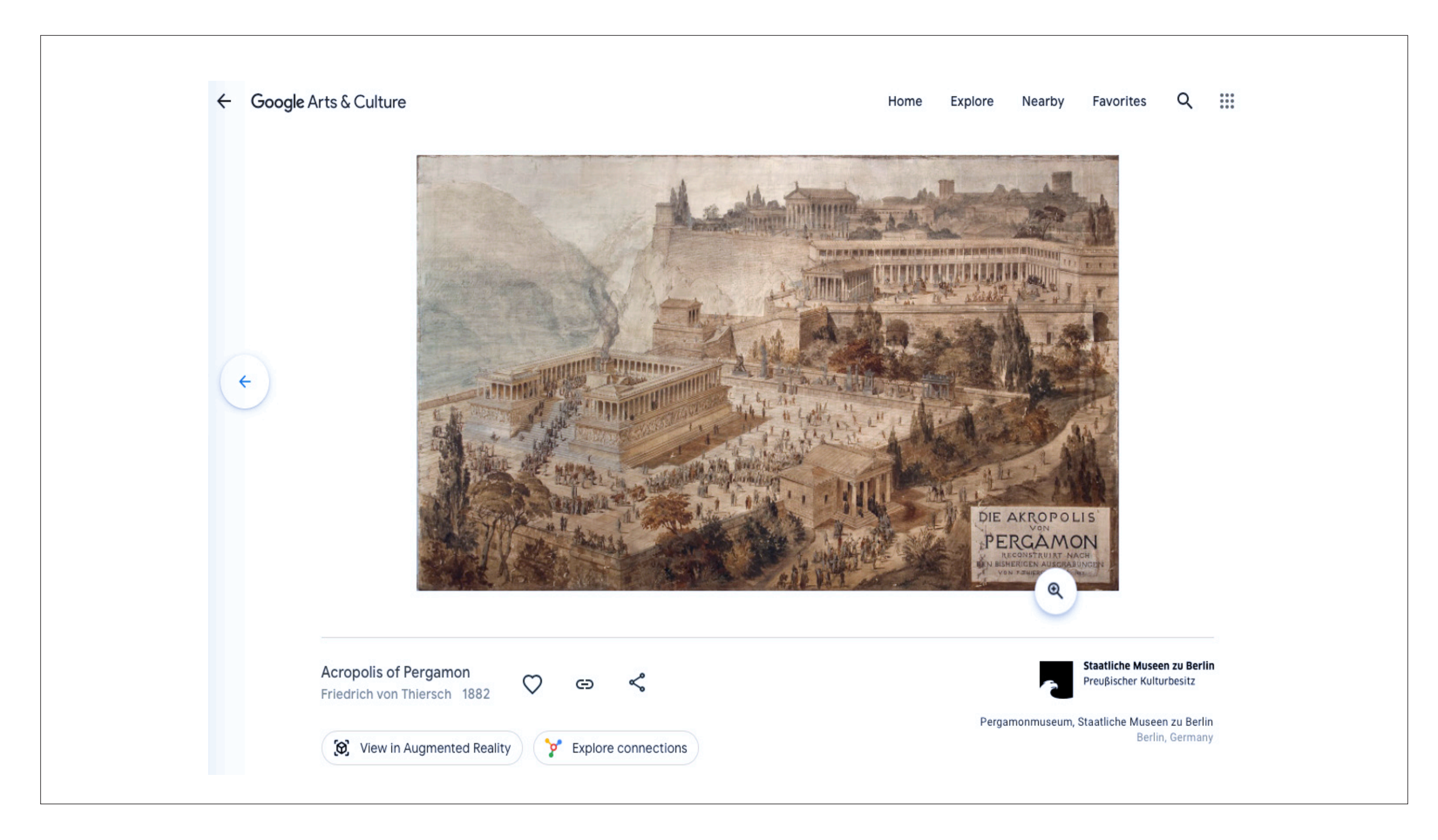
أمّا القسم الثالث فيعدُّ أقدم وأكبر فضاء مُخصَّص للفنّ الإسلامِيّ في أوروبا، ويضمّ نحو 93 ألف تحفة وقطعة فنيّة تعود لفتراتٍ مختلفة من التاريخ الإسلاميّ، وتمثِّل طيفاً واسعاً من مناطق العالم الإسلاميّ على مرِّ العصور، من القرن الثامن إلى القرن التاسع عشر الميلادي. وتشمل هذه التحف مجموعة كبيرة من اللوحات التي تعكس الخط العربيّ، والزخارف الإسلاميّة القديمة، والحرف اليدويّة، والتحف الزجاجيّة، والسجاد الشرقيّ، والمنحوتات العاجيّة، والمجوهرات والمخطوطات النادرة.

متحف الآغا خان في كندا

تأسس متحف الآغا خان في عام 2014 في مدينة تورنتو في كندا بهدف التعريف بالمساهمات الفنّيّة والفكريّة والعلميّة التي قدَّمتها حضارات المسلمين للتراث العالميّ، ويعتبر المتحف الإسلاميّ الأوّل من نوعه في القارة الأميركية الشمالية. تتألَّف المجموعة الدائمة التي يضمّها المتحف أكثر من 1000 تحفة أصليّة نادرة تعكس مجالات مختلفة من حيث الأنماط الفنّيّة والمواد المُستخدَمة، وتشمل الصور، والمنسوجات، والمنمنمات، والمخطوطات، والأعمال المصنوعة من السيراميك، والبلاطات، والنصوص الطبيّة، والكتب، والآلات الموسيقيّة التي تمثِّل مجتمعةً أكثر من عشرة قرون من التاريخ الإنسانيّ والتنوُّع الجغرافيّ للحضارة الإسلاميّة التي تمتد من الساحل الليبيري حتى الصين.

مع بداية انتشار الجائحة، أطلق متحف الآغا خان برنامجاً استثنائياً بعنوان «متحف بلا جدران»، يسمح من خلاله للزوار الافتراضيّين التجوُّل في بعض قاعات وردهات المتحف والتمتع برؤية التحف التي لا تقدَّر بثمن من مجموعة المتحف، فضلاً عن الاستمتاع بالعروض الحيّة، ورؤية الأحجار الكريمة المسجلة في أرشيف المتحف، والانخراط في حوارٍ مباشر مع الفنَّانين والمُنسقين من خلال ندوات مباشرة عبر الإنترنت، والانضمام إلى المحادثات الجارية بين عددٍ من الفنَّانين والزائرين عبر قنوات التواصل الاجتماعيّ الخاصّة بالمتحف.

ويشمل البرنامج مساحة خاصّة على الإنترنت يتمّ تحديثها بشكلٍ دوري لعرض أحدث النشاطات والعروض الافتراضيّة والمجموعات الحصريّة. كما يتضمَّن البرنامج أيضاً جولة ثلاثية البعد في الفضاء الذي يُدعى «غرفة بيليريف». وتعرض هذه الغرفة مجموعة مختارة من مجموعة الخزف للأمير الراحل صدر الدين آغا خان والأميرة كاترين آغا خان. وتضمّ الغرفة ما يقرب من 60 قطعة سيراميك يعود تاريخها إلى العصور الإسلاميّة المُبكّرة حتى القرن السابع عشر. وتعكس هذه القطع المساهمات التكنولوجيّة والجماليّة المُبتكرة للخزافين الإسلاميّين عبر العصور، والتي



كانت في كثيرٍ من الأحيان تتأثر بالحوار الدائر مع مناطق أخرى بعيدة من العالم مثل الصين وأوروبا.

في مساحةٍ افتراضيّة أخرى يمكن للزائر الاطلاع على أكثر من 200 قطعة فنّيّة وأثريّة معروضة من بين مجموعة تضمّ نحو 1000 قطعة من ممتلكات المتحف. تعود هذه القطع إلى فتراتٍ مختلفة من التاريخ الإسلاميّ وتشمل أيضاً عدداً من المخطوطات الأثريّة القيمة والنادرة والمجسمات الرائعة. بينما يمكن شراء عدد من الهدايا التذكارية لنماذج فنّيّة وتقليديّة رائعة تعكس أنماطاً مختلفة من الفنون الإسلامية، قام بصناعتها وحياكتها وتصميمها عددٌ من الفنَّانين والحرفيين المحلّيين من كافة أنحاء العالم. كما يشمل برنامج «متحف بلا جدران» أيضاً عدداً من الأنشطة التعليميّة والفنون المسرحية والعروض الموسيقيّة والأفلام التي يمكن متابعتها جميعاً من المنزل عن طريق الإنترنت.

متحف ريكز في هولندا

تأسّس متحف ريكز للفنون في عام 1800 في مدينة لاهاي قبل أن ينتقل إلى أمستردام في هولندا في عام 1808 استجابةً لطلب الملك لويس بونابرت، شقيق نابليون بونابرت. وقد صمّم هذا المتحف المهندس المعماري بيير كاويبرز، ويضمّ أكثر من 200 عملٍ فنيٍّ نفيس، إضافة إلى مجموعة كبيرة من التماثيل ونحو 800 ألف لوحة فنّيّة لفنَّانين هولنديين مشهورين، وفي مقدّمتهم الفنَّان الكلاسيكي الأشهر رامبرانت. ويزور المتحف سنوياً أكثر من 2 مليون زائر من كافة أنحاء العالم.

ورغم أن المتحف أشعل ثورةً في عالم المتاحف عندما حوَّل في عام 2012 أكثر من 700 ألف لوحة وتحفة فنّيّة من مجموعته الخاصّة إلى صور رقميّة عالية الدقة وتقديمها بالمجان لزواره عبر الموقع الإلكترونيّ الخاصّ به، لتصبح مصدراً رئيساً للإلهام للمُصمِّمين وعشاق الفنّ في جميع أنحاء العالم، إلّا أنه مع بداية انتشار الجائحة، واضطراره لإغلاق أبوابه أمام العموم، وضع المزيد من هذه اللوحات والصور في رحلاتٍ افتراضيّة ممتعة ضمن قاعات وصالات المتحف، إضافة للنشاطات الحيّة والبرامج الخاصّة بالمشاهدين ضمن المنزل.

المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمعاصر في كوريا الجنوبية

منذ افتتاحه في عام 1969، عمل المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمُعاصِر على التعريف بالفنّ الكوري. وامتدَّ هذا العمل ليشمل أربعة متاحف مختلفة ضمن كوريا الجنوبية تحوَّلت مع مرور الوقت لمؤسَّسة تمثِّل الفنّ الكوري الفريد بمختلف أنواعه وأنماطه. وكغيره من المتاحف الأخرى التي أغلقت أبوابها في وجه العموم مع تفشي الفيروس في البلاد، أطلق المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمُعاصِر مجموعة من المعارض الافتراضيّة عبر الإنترنت لتشجيع الناس على البقاء في بيوتهم والمشاركة في النشاطات الثقافيّة الافتراضيّة في البلاد.

ولعلّ من أهمّ هذه المعارض وأكثرها حضوراً معرض «الحديقة» الذي يتضمَّن ثلاثة أقسام رئيسة، القسم الأوّل منها يحمل عنوان «لقاء»، ويقدِّم لزواره الافتراضيّين أعمالاً فنّيّة تعكس الجوانب المُثيرة والمُتنوِّعة في حياتنا، من خلال مجموعة من اللوحات والمشاهد المليئة بالأحاسيس المتباينة التي تشمل الحب والحيويّة والإشباع والفرح من جهةٍ، والألم والكفاح والجنون من جهةٍ مقابلة. أمّا القسم الثاني فيطلق عليه اسم «استراحة»، ويتزيَّن بمجموعة من اللوحات والأعمال الفنّيّة الحافلة بالألوان، إلى جانب لوحة ضخمة بالأبيض والأسود لغابة كثيفة الأشجار تحت شلّال رائع يساعد الزائر على أخذ استراحة هادئة تحيي القلب وتنشط العقل. بينما يقدِّم القسم الأخير من المعرض والذي يحمل اسم «حوار» عدداً من التراكيب والأعمال الفنّيّة الغريبة التي تشجع على الحوار وطرح الأسئلة.

إلى جانب الأمثلة التي أتينا على ذكرها في هذا المقال، هنالك العديد من المتاحف المُهمّة الأخرى التي عملت على فتح أبوابها الافتراضيّة أمام العموم في كافة أنحاء العالم، مثل متحف جوجنهيم في نيويورك، والمتحف البريطانيّ في لندن، ومتحف أورساي في باريس، والمتحف الوطنيّ للفنون في واشنطن، ومتحف فان كوخ في أمستردام، والكثير غيرها. ولازال الكثير من هذه المتاحف تطرح برامجها الافتراضيّة حتى اليوم، والتي يمكن الوصول إليها من خلال زيارة المواقع الإلكترونيّة الرّسميّة الخاصّة بها على الشبكةِ العنكبوتيّة. ■



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



الدوحة
خطوات جورج ويا
الزمن والفراغ..
ثورة الفن الروسي



الدوحة
أزمات قابلة للحل
فلسطين
ضمير العالم



الدوحة
الشباب العربي
في قلب التحولات
انقلابات الديجيتال!



الدوحة
خوان غويتيسولو
عربيّ في كل مكان
الكاميرا الخفية
مقالب عربية غير مكتملة!



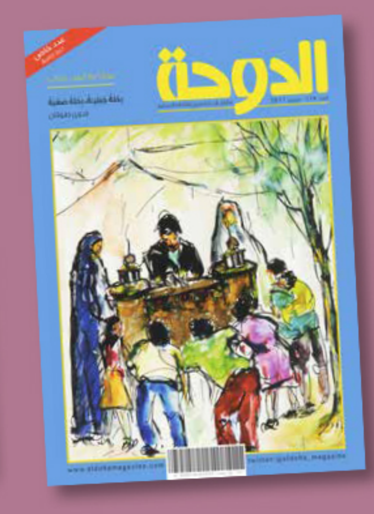
الدوحة
مونديال روسيا
أهداف خارج
المرمى!



الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!



الدوحة
خروج العربية
من النص!
الإنسان
في قرن
الوفرة..



الدوحة



الدوحة
القُدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!



الدوحة
لماذا يصنعون
النجوم؟!



الدوحة
حين ينحرف الكُتّاب
عن المُعتاد!



الدوحة
محمد لفتح..
القارئ
المُتَّصل..



PDF
download

علاقة الفن التشكيلي بالطعام

ماذا يأكل الرسّامون؟

ماذا يستهلك الرسّامون والمصوِّرون من أشربة وأطعمة؟ ما هي حاجتهم إلى الأكل[1]؟ وما هو نسقهم الغذائي؟ وكيف جسَّدوا علاقتهم الطبيعية مع الطهاة؟ وإلى أيِّ مدى أسَّسوا أنظمتهم الذوقية - Gustème وفقاً لطقوسهم الإبداعية الخاصّة؟ وهل هناك أغذية معيَّنة تساعدهم على التفكير والتأمُّل والاشتغال داخل المراسم والمحترفات؟

نقارب في هذا المقال علاقة الرسّامين بالطعام خلال الفترة الممتدة بين عصر النهضة في القرن الخامس عشر والقرن العشرين بما شهدته من إبداعات وروائع فنِّيّة خالدة Chef-d'œuvres، وثّقت الصلة بين المبدعين وفن الطعام، مع ما صاحب ذلك من طقوس وممارسات اجتماعية متنوِّعة. وتشير بعض الأبحاث إلى وجود «اكتشافات أثرية عديدة» أظهرت أن المطبخ وبعض محتوياته كانت محور اهتمام فنَّانين إبّان الإمبراطورية الرومانية مروراً بالعصور الوسطى والعصور الحديثة، وقد حضر، بصفته موضوعاً، في الكثير من الأعمال الفنِّيّة من تصوير ونحت وخزف، ولاحقاً تناولته الأعمال الفوتوغرافية والإرساءات التشكيلية والعروض الأدائية التي تمحورها الجسد البشري وموقفه الطبيعي من الطعام والغذاء.

في الحاجة إلى الطعام

الطعامُ حاجةٌ بشريةٌ لا محيد عنها، لأنه يشكل مادة رئيسية لتغذية الجسم، وتمكينه من العيش والبقاء على قيد الحياة. تاريخيّاً، تمَّ تصنيف موضوع الطعام في (علم الإناسة) ضمن مناطق وسياقات أخرى، اعتبرت ذات صلات نظرية أكبر بالموضوع. في الحقيقة، لم يُكتب سوى القليل عن موضوع الطبخ باعتباره شكلاً من أشكال الفنّ، خاصة من وجهة نظر الأنثروبولوجيا في الفنّ[2]. ويطلق اليابانيون على المطبخ اسم كامادو - Kamado الذي يعني «موقد الطبخ» ويحظى في ثقافتهم بمنزلة خاصّة حيث يربطونه بالبيت وائتلاف الأسرة.



من أعمال سالفادور دالي ▲

ومنذ مطلع ستينيات القرن الماضي، كتب «رولان بارث - R. Barthes» مقالة بعنوان: «من أجل سيكولوجيا للتغذية المعاصرة»[3] أبرز فيها أن «الغذاء نسق تواصلي» من خلال تجسيد العديد من الصور والمواقف المتصلة بآداب المائدة. ولم يكتفِ بارث بهذا المقال، بل اقترح منهجاً دلاليّاً للأغذية، وبيَّن أن الطبيخ، والذوق الغذائي يستمدان مسوغاتهما من السيميائية الغذائية، كما في عملية «إمبراطورية العلامات» و«ميثولوجيات»[4]. في السياق نفسه، يبيِّن الباحث «أ. ريتشاردز - A. Richards» أن «الغذاء نسق توالدي لا يخلو من وظيفة تعبيرية وترميز. فالطعام مادة الغذاء، وهو المحدِّد الأساسي للعلاقات، والمنتج للبنى، والمولد للنسق الاجتماعي»[5].

كما أن «كلود ليفي ستراوس - C. Lévi Strauss» اعتبر الطبخ نسقاً مثل اللغة؛ يُعبِّر به المجتمع عن بنيته[6]، وفي بحثه الموسوم بـ«المثلث المطبخي - Triangle culinaire»، وَصْفٌ تضمَّن ثلاثة أنواع من الطهي: الغليان، والتحميص، والتدخين، وقد أبرز من خلاله كيف أن الطعام مفعم برسائل ترسم التراتب الاجتماعي، وتُجسِّد معنى الحياة. في حين يعتقد «ج. ب. بولان - J. P. Poulain» أن الغذاء «يحوِّل الإنسان تحويلاً ماديّاً ونفسيّاً ورمزيّاً، ويُبيِّن هويّته»[7]، كما أبرزت ذلك - أيضاً- دراسات متخصِّصة؛ منها كتاب عالم الاجتماع الألماني «جورج سيمّل - G. Simmel» (1858 - 1918)، الموسوم بـ«علم اجتماع المائدة»، والصادر سنة 1911، ينطلق فيه مؤلفه من أن للإنسان «ثقافة مطبخية» باعتبار أن الطعام والشراب حاجة بشرية، لا محيد عنها، مكّنت البشر من الانتقال من المستوى الحيواني إلى المستوى الإنساني عن طريق الاجتماع على مائدة الأكل، مع ما يرافق ذلك من قواعد وطقوس..

موقف دافنشي من اللحوم

من فنَّاني القرن الخامس عشر، يُحكى أن رسام عصر النهضة الإيطالي «ليوناردو دافنشي - L. de Vinci» كان عاشباً ونباتيّاً، ولم يكن يُعير أي اهتمام للّحوم التي ابتعد عن تناولها منذ سن مبكرة، وتكوَّنت لديه مبادئ و«فوبيا» حول وحشية قتل الحيوانات والكائنات المتحرِّكة، وسلخها من أجل العيش والبقاء، معلِّلاً موقفه بالقول: «لقد تخلّيت عن استهلاك اللحوم في وقت مبكر جدّاً، وسيأتي وقت سيكون فيه جميع الرجال راضين عن الخضار. قتل الحيوانات أمر يستحق اللوم!!»، وفقاً لما حكى عنه الكاتب «ديميتري ميريكوفسكي - D. Merejkovski».

كما كان دافنشي يشتري الطيور في أقفاص، ويسعد كثيراً بإطلاق سراحها، وتمتيعها بالحرّيّة، مع مفارقة هي أنه يُنسب لهذا الرسّام صنع آلية ميكانيكية لتقليب المشاوي في عصره، بعد أن كان الأمر يقتصر، في السابق، على المواقد الحجرية. ورغم التنوُّع الذي يَسِمُ المطبخ الإيطالي، إلاَّ أن صاحب «العشاء الأخير - L'Ultima Cena»، فريسكو كان يكتفي، في الغالب، بتناول الشوربات المحضرة بالخضار إلى جانب البَيْض المسلوق والتفاح، ولم يكن لديه الوقت الكافي للطهي والمكوث داخل المطبخ من أجل الأكل، وقد



إدوارد مانيه - سمك السلمون، 1896 ▲



غيسيبي أرسيمبولدو - بورتريه، 1590 ▲

رسم هذه الجدارية الضخمة في ما بين سنتي 1495 و1498، وهي تغطي الجدار الخلفي لصالة طعام داخل دير سانتا ماريا ديلي غراتسي في ميلانو.
فنَّان آخر من عصر النهضة الإيطالي هو «غيسيبي أرسيمبولدو - Giuseppe Arcimboldo»، (1527 - 1593)، المنتمي للحركة الفنِّيّة المسمَّاة النهجية أو الأسلوبية - Maniérisme، والمعروف بأعماله الفنِّيّة التركيبية المرحة التي خصَّصها لشخصيات شهيرة من أبناء عصره، وهي مكوَّنة، بالكامل، من الفواكه، والخضار، والغلال، والزهور، والحشرات، والأسماك.
خلال هذه الحقبة، انتعش المطبخ الفينيسي، وأزهر بفضل العلاقة التجارية مع الشرق، التي سمحت باستيراد التوابل (الفلفل، الزعفران، القرفة، الخردل، جوزة الطيب..) إلى جانب تعزيزه بمأكولات جديدة، اعتمد تحضيرها على الذرة، والبطاطس، والطماطم، والكاكاو، ومجموعة من الفواكه كالأناناس، والمانغو، والأفوكادو وغيرها.
عقب ذلك، توالى الاهتمام بالطعام والغذاء الذي كان يقوم، بالأساس، على الحبوب؛ وبالأخص الأرز الذي وصل إلى أوروبا متأخراً، إلى جانب إدخال البطاطس، في سنة 1536، عن طريق التصدير والتبادل عقب الغزو الإسباني لإمبراطورية الأنكا، كبرى الإمبراطوريات في أميركا الجنوبية، إثر معركة «كاخاماركا - Cajamarca»، سنة 1532، وكذلك الفاصوليا والقمح اللذين كانا من نصيب الفئات الحاكمة، والنبلاء، وعلية القوم الذين كانوا يستهلكون اللحوم الطازجة والأسماك النهرية بالإضافة إلى أنواع عديدة من الفواكه والخضروات، وكانت لهم مطابخ خاصّة منفصلة عن قصورهم وبلاطاتهم لحمايتها من الأدخنة وروائح الأطعمة المزعجة، بينما ظلَّ طعام الفقراء يتشكَّل، في الغالب، من الأخباز والأطعمة المملحة التي يتمُّ تخزينها باعتماد التجفيف والتخليل للحفاظ عليها أطول مدة ممكنة، كلحم الخنزير المقدَّد والدواجن، وكذلك الحليب، والألبان، والجبن، والفول المدمس، والخضروات وغيرها. وهناك مستندات ومخطوطات يدوية محفوظة عن فنون الطهي وصناعة الطعام خلال العصور الوسطى، وقد استلهم منها فنَّانو تلك المرحلة العديد من الرسومات والأيقونات التي عكست صلتهم الاستثنائية بالطعام، هذا إلى جانب اهتمام بعض الفنَّانين بمواضيع مستوحاة من عالم المطبخ بعد أن ظلّت المدارس الفنِّيّة الإيطالية والفرنسية تهتم، لوقت طويل، بالتيمات السردية (دينية وأدبية) والصور الشخصية (البورتريهات)، حيث شاع رسم «الطبيعة الصامتة - Nature mortes» بشكل غير مسبوق؛ والمكوَّنة من الخضار، والفواكه، واللحوم، والأسماك، وموائد الطعام المتنوِّعة.



أندرياس غورسكي - سوبرماركت سيدة أو امرأة مع عربة تسوق، 1969 ▲

إفطار فيلاسكيز

طوال الحقبة المذكورة، وعلى امتداد عقود كثيرة تالية شكّلت العصر الباروكي في الفن، وبدءاً من أواخر القرن السادس عشر ظهر- بشكل لافت للنظر- الفنَّان الإسباني «دييغو فيلاسكيز - D. Vélasquez»، (1599 - 1660)، المتأثر بالرسّام الإيطالي «كارافاجيو - Caravaggio» من خلال أسلوبه الفنّي الموسوم بواقعية مذهلة، وتخصُّصه في رسم الصور البورتريه؛ ما مكَّنه من الاشتغال كفنَّان معتمد في البلاط الملكي للملك فيليب الرابع الذي كان يسعد برسم صورته الشخصية. فهذا الفنَّان، المولود في إشبيلية، والمُتوفَّى في مدريد، رسم لوحات بديعة جسَّد فيها مشاهد الطعام، أبرزها لوحة «الإفطار - Breakfast»، زيت على قماش، 102x108,5 سم، سنة 1617، ولوحة «امرأة عجوز تقلي البَيْض - Vieille femme faisant frire des œufs»، زيت على قماش، 100,5x119,5 سم، سنة 1618، كما برز - أيضاً، في تلك الفترة، بشكل

ملحوظ، فنَّانون وأساتذة الرسم من أوروبا، يتقدَّمهم فنَّان الباروك الهولندي «جان فان دير هيدن -J. Van der Heyden» إلى جانب مواطنه الفنَّان «يان ستين - Jan steen» صاحب لوحة «المطبخ الكبير» التي رسمها سنة 1650م. ومع بداية القرن السابع عشر، تطوَّرت المواقد والمراجل والأفران باعتماد الغاز لأوّل مرّة، لاسيما في الولايات المتحدة، وبعد ذلك في أوروبا التي شهدت اختراع أفران الخشب، والفحم، والحديد، والغاز، والأفران الكهربائية. وظهرت آنذاك العجينة المنتفخة، وانتشرت زراعة الأرز والبطيخ عند الأميركان. خلال هذه الحقبة، تميَّز المطبخ بالعديد من الابتكارات المتعلقة بـ«فن الطهي - Gastronomie»، وإدخال مكوّنات مطبخية جديدة مع التركيز على مرق اللحوم المختلفة (البقر، الماعز، الدواجن..) والمنكَّه بالأعشاب العطرية مع إضافة القمح أو دقيق اللوز.

أما في نهاية القرن الثامن عشر، فقد انتعش استهلاك الأطباق الفرنسية من قبيل كعكة الدوقة - Gâteau de la duchesse والجبن المحمص. كما شاع استهلاك المعكرونة الإيطالية (غذاء العامّة)، والنقانق الألمانية وأبرزها السجق المشوي؛ وهو نوع مصنوع من لحم الخنزير أو لحم البقر، ثمَّ حساء الشعرية الإيطالي، ولاحقاً حساء الخبز المعروف باسم «البانكوتّو --Pan cotto»؛ وهو شوربة مصنوعة من الخبز والأعشاب البرية، يُعطى للأطفال خلال مرحلة الفطام، بينما بَدأ الناس، في الثامن عشر، يعرفون المعجنات والكعك، وشاعت عمليات بيع البيتزا في الأسواق العامة، فضلاً عن شروع الروس في إنتاج الحليب المجفَّف المعروف باسم «حليب البودرة - Lait en poudre» الذي اخترعه الصيدلاني الروسي مي درافوش وجرى استخدامه بديلاً عن الحليب السائل.

في الفترة نفسها، ظهرت بعض الكتب التي احتوت على طقوس الطهي وأسرار المطابخ؛ منها كتاب «فن الطهي - L'art du cuisinier» لـ«أنطوان بوفيليرز - Beauvilliers A». وهو صاحب مطعم معروف في باريس، لتتناسل، عقب ذلك، مجموعة من المطاعم والمقاهي المشهورة التي شكَّلت مصدر وحي لكبار الرسّامين والكُتَّاب، أبرزها المقاهي الواقعة في حي «مونمارتر - Montmartre» المعروف بأزقته الضيِّقة التي تنبت في أعالي باريس والذي اشتهر باحتضان أهمّ الحركات الطليعية في الفنّ إلى جانب التيارات الفوضوية في السياسة. ومن بين الفنَّانين الذين قطنوا به أو زاروه: بابلو بيكاسو، وفان كوخ، وسالفادور دالي، إلى جانب حي «مونبرناس - Mont-parnasse» موطن فكرة نشأة الحركة السيريالية في الرسم والأدب، وهو من أشهر أحياء المدينة الذي ضمَّ تكتُّلاً لفنَّانين مرموقين، يتصدَّرهم مارك شاغال، وأمادو موديغلياني، وفاسيللي كاندانسكي وغيرهم.

وجبة مع الانطباعيين

فنيّاً، وفي القرن التاسع عشر، ذاع الرسم الانطباعي، وبرزت كوكبة من الرسّامين المتأثِّرين، بداية، بواقعية «غوستاف كوربيه - G. Courbet» الذين تشبعوا بالثقافة الغذائية الأوروبية المتنوِّعة، واستهوتهم كثيراً الأطباق المشهورة في ذلك الوقت؛ فأطلقوا العنان لريشاتهم وفراشيهم، وشرعوا في التصوير في الهواء الطلق مزوَّدين بحوامل لوحاتهم (الشوفاليه)، قبل أن ينصرف كثيرون منهم نحو التخصُّص في رسم مشاهد حفلات الغداء والعشاء، والموائد، والمطاعم، والمقاهي بشكل مكثَّف، ولافت للنظر.

ضمن هذه المجموعة الفنِّيّة، كان الفنَّان الفرنسي «كلود مونيه - C. Monet» أكثر رسّامي الانطباعية عشقاً للطعام، وكان يخطط لوجباته الخاصّة داخل دفاتره وكرَّاساته الفنِّيّة، ويُحكى أنه اشتهر بولعه الشديد بـ«عجة البَيْض - Omlette» المُمَلّح والمصحوب بالفلفل الأسود الناعم والثوم المفروم إلى جانب بعض الأعشاب والخضروات الموجودة في حديقته، فضلاً عن إعداده الجيِّد للنقانق المحشوة بلحم الدجاج، ولزميله الفنَّان «إدوارد مانيه - E. Manet» لوحة بعنوان «غداء على العشب»، زيت على قماش، 214x270 سم، التي تظل تمثِّل أبرز تصوير صباغي نفّذه مانيه، وعَرَضَه سنة 1863م، وأعاد مانيه رسمه بعد ذلك بسنتين. ولمانيه لوحة أخرى بعنوان «النادلة»، 78x97 سم، رسمها، في سنة 1879م، بالزيت على الكانفس، إلى جانب لوحة أخرى تحمل عنوان «الليمون»، عام 1880م، مُشكَّلة، فقط، من ليمونة واحدة موضوعة على صحن صغير، تحتل المساحة الإجمالية للوحة، معروضة بمتحف أورساي، زيت على قماش، 27x19 سم، وله - أيضاً- طبيعة صامتة بعنوان «سمك السلمون»، نفذها سنة 1896م، بالصباغة الزيتية على قماش، 89,9x71,8 سم.

كما برز، في السياق نفسه، الرسّام «بيير أوغست رينوار - P. A. Renoir» المتخصِّص في رسم المطاعم الباريسية التي كانت قد انتعشت، في ذلك الوقت، بما تتميَّز به من موائد، وأطباق، وحفلات مصاحبة للولائم، والأعشية الجماعية، منها لوحة «غداء القوارب - Le Déjeuner des canotiers» التي رسمها بواسطة الصباغة الزيتية على القماش، 130x173 سم، في الفترة ما بين صيف 1880 وشتاء 1881، وذلك بشرفة منزل فورنيز ببلدة شاتو، وتُعتبر هذه اللوحة من آخر اللوحات الانطباعية التي رسمها رينوار، وتظهر فيها مجموعة من أصدقائه، وعددهم أربعة عشر شخصاً: خمس نساء وتسعة رجال، يتناولون عشاءً جماعيّاً على قارب للصيد، تتقدَّمهم «ألين شاريغوت - Aline Charigot» (زوجة الرسّام المستقبلية) مع كلبها الصغير، واللوحة محفوظة في مجموعة فيليبس بواشنطن في الولايات المتحدة.

هذا إضافة إلى الرسّام «بول سيزان - P. Cézanne» المختص في رسم



▲ ليوناردو دافنشي - العشاء الأخير، 1498



فانسان فان كوخ - آكلو البطاطس، 1885 ▲



سالفادور دالي ▲



بابلو بيكاسو ▲

الفواكه، والمُولَع بالتفاح والبرتقال، والذي رسم كثيراً موائد الطعام كطبيعة صامتة، لازمت جلَّ قماشاته التي تؤرِّخ للفترة ما بين 1839 - 1906، أبرزها لوحتا «الفواكه» و«الإفطار»، ولوحة «ستارة وإبريق ماء وفاكهة» وهي أغلى لوحاته سعراً، وقد بيعت، في فترة ما، بأكثر من ستين مليون دولار أميركي، وأيضاً، الرسّام «فانسان فان كوخ - V. Van Gogh» من خلال لوحاته الانطباعية الرمزية العديدة ذات الصلة، تتصدَّرها لوحة «آكلو البطاطس - Les mangeurs de la pomme de terre» التي نفذها في بلدة نوينين الهولندية، بالزيت على القماش، 82x114 سم، في أبريل من سنة 1885م، تظهر فيها عائلة فقيرة، تتناول عشاءها الليلي المكوَّن من وجبة بسيطة من البطاطس، وقد تمَّ إنجاز مطبوعات حجرية «ليثوغراف» لهذه اللوحة الموجودة في متحف فان كوخ بأمستردام، وغيرها من النماذج الكثيرة. يقول الفنَّان فان كوخ عن هذه اللوحة: «أشعر بهذه اللوحة بشكل جيِّد لدرجة أنني أستطيع رؤيتها كما هي في المنام»، مضيفاً، سنة 1887، في إحدى رسائله المعتادة إلى أخته «ويل - Wil»: «من بين أعمالي الفنِّيّة، أعتبر لوحة الفلاحين الذين يأكلون البطاطس أفضل ما أنجزته حتى الآن». كما أن الفنَّان «كاميل بيسارو - C. Pissaro»، (1830- 1903)، الذي تفرَّغ للرسم منذ عودته إلى باريس سنة 1855م، وتكوَّنت لديه علاقة وطيدة مع الفنَّانين مونيه وسيزان، كان مولعاً بالطعام وبروائح الطهي والوجبات الغذائية التي كانت تعدُّها زوجته الطباخة الشابة «جولي فيلاي - Julie Vellay». أما الفنَّان «هنري دي تولوز لوتريك - H. T. Lautrec»، (1864- 1901)، فقد تركّز رسمه على مقاهي اللهو، وترك إرثاً فنيّاً وافراً رغم الحياة القصيرة التي عاشها، خلاف «إدغار ديغا - E. Degas»، الرسّام والنحات، الذي اهتم بروّاد المطاعم وأحاديثهم في أثناء تناول الوجبات، وقد تميَّز عن غيره من الرسّامين الانطباعيين بمهارته في تصوير الحركة في اللوحة.

وقد دفع شغف الرسّامين الانطباعيين بالطعام الباحثة «جوسلين هاكفورث جونس - Jocelyn Hackforth-Jones» إلى تأليف كتاب يوثّق لهذه التجربة الفنِّيّة الفريدة، سمّته بـ«وجبة مع الانطباعيين»[8] حيث أوردت فيه حكايات الفنَّانين الانطباعيين، وأذواقهم، واختياراتهم في الطهي، مع الاهتمام بروائعهم الفنية التي جسَّدت احتفالاً جماليّاً بملذات الموائد.

مطبخ «بيكاسو»

للفنَّان التكعيبي «بابلو بيكاسو - P. Picasso» علاقة «طقوسية - Rituel» مع المطبخ، كما تشهد، على ذلك، العديد من تصاويره ولوحاته الصباغية التي جسَّدت حبَّه الشديد للأكل، لاسيما السمك، منها- مثلاً- لوحة «المطبخ» التي نفذها خلال إقامته بالعاصمة الفرنسية، في نوفمبر/تشرين الثاني عام 1948، بألوان زيتية على قماش، 175×252 سم، وهي موجودة في متحف بيكاسو الوطني في باريس، وأيضاً، لوحة «رَجُل عند موقد» باريس، سنة 1916، التي استعمل في إنجازها ألواناً زيتية على قماش بحجم 130×81 سم، وتوجد في المتحف نفسه. إلى جانب لوحات أخرى جاد بها معرض «مطبخ بيكاسو» الذي أقيم قبل سنتين في متحف الفنان في برشلونة، وقد ضمَّ مئتي عمل فنيّ من رسومات وقطع خزفية متنوِّعة. كان بيكاسو يقضي معظم أوقاته في المطبخ بجانب زوجته، وقد حكى عنه المُخرج الإيطالي الشهير «فيديريكو فيلليني - F. Fellini» حين زاره، سنة 1962، برفقة زوجته الممثِّلة «جوليتا مازينا - Giulietta Masina» مبرزاً في مؤلفه «كتاب أحلامي» (فلاماريون، 2010، مذكرات ضمَّت مختارات حلمية) أنهم كانوا يقضون وقتاً طويلاً داخل المطبخ، محاطين باللوحات والأعمال الفنِّيّة التي كانت تتمحور حولها أحاديثهم ونقاشاتهم الممتدة.

في حوزة الفنَّان بيكاسو لوحة أخرى بعنوان «طبق الفواكه»، عُرِضت، سابقاً، في سنة 2001، للبيع بسعر يقدر بمليون دولار أميركي، إلى جانب لوحات أخرى تحمل عناوين تخصيصية مأخوذة من عالم الطعام، كلوحة «طبق فاكهة وزجاج» ولوحة «صحن خبز وفواكه على المائدة» التي يعود تاريخ إنجازها إلى سنة 1909، فضلاً عن زميله الرسّام «جورج براك - G. Braque» الذي أنجز سلسلة لوحات ذات الصلة، تحتوي على مشاهد نسوة يحملن الفواكه، وأخرى بها مواقد بزخارف وفواكه وغيثارة، بجانب لوحة «الفاكهة على طاولة المائدة مع طبق» سنة 1925، التي استخدم فيها أسلوبه التكعيبي المعروف المفعم بالمساحات والأشكال المسطحة المتراكبة والكولاجات.

امتداداً لذلك، تزايد الاهتمام بالطعام فنيّاً مع فنَّاني «المستقبلية - Futurisme» منذ ظهورها سنة 1910، في ميلانو بإيطاليا، والتي قامت على فكرة السرعة والحركة والمبادئ التي ينتجها عصر الآلة والتكنولوجيا، وهي بالنسبة إليهم رموز تقدُّم القرن نحو الحداثة. وقد تزَعَّم هذا الاتجاه الفني كلٌّ من أمبرتو بوتشيوني، وجياكومو بالا، وجينو سيفيريني وغيرهم من الفنَّانين الذين سعوا إلى محاربة التقاليد والبقايا الموروثة عن الماضي.

كان اهتمام فنَّاني (المستقبلية) بالطعام والمآدب التجريبية بالغ التأثير في فنّهم وإبداعهم، كما يُبرز ذلك الالتزام الذي صدر، سنة 1931، في كتاب بعنوان «المطبخ المستقبلي - La cucina futurista» عن منشورات «فيليبو توماسو مارينيتي - Ph. T. Marenitti» والمعروف بـ«بيان الطهي المستقبلي»[9] الذي صاغه الشاعر المذكور مارينيتي، في سنة 1909، ونُشر في 20 أبريل/نيسان من السنة نفسها، بمجلة لوفيغارو الفرنسية في باريس.

وقد بَدَا هذا البيان الفني غرائبيّاً، بحيث تضمَّن شروطاً غير مألوفة حول «آداب المائدة - Les manières de la table» والمؤاكلة دون استعمال الشوكات، والملاعق، والسكاكين، وطريقة الجلوس، وعدم الخوض في النقاشات السياسية إلى جانب ترك بعض الطعام على الطاولة، والاكتفاء بالتذوق عبر النظر والشم، حتى في حالات الجوع والرَّغبة في مواصلة الأكل!! ورغم أن الحركة المستقبلية، التي امتدت، أيضاً، إلى فنّ العمارة، لم تدم وقتاً طويلاً، إلاَّ أنها استطاعت أن تتصل بالسريالية عن طريق البعد الميتافيزيقي.

ولع «دالي» بالبَيْض

من جهته، شكَّل الطعام أحد وساوس الرسّام السيريالي «سالفادور دالي - S. Dali»، وقد حضر بأشكال عديدة في رسوماته وكتاباته «النرجسية»، وسيرته الذاتية التي أبرز في مقدمتها بأنه كان يتمنَّى أن يكون طبّاخاً منذ أن كان يبلغ عمره ست سنوات. وقد سبق له أن أنجز بورتريهاً لزوجته «غالا - Gala» حاملة لحماً مشويّاً على كتفيها، مثلما رسم لوحة بعنوان «فطام تغذية الأثاث»، وكذلك «طعم العسل ألذّ من طعم الدّماء»، وهو عنوان أهمّ لوحاته التي تؤرِّخ لأعماله السيريالية الأولى التي امتدّت إلى سنة 1929. كما رسم البَيْض في جلِّ لوحاته، وأبرزها لوحة «ميلاد» أو لوحة «بَيْضة على طبق بلا طبق»، سنة 1932، وقد نفذها بالولايات المتحدة الأميركية التي هاجر إليها هرباً عقب اندلاع الحرب العالمية الثانية، مثله في ذلك مثل الكثير من الفنَّانين والأدباء الأوروبيين. ومن أبرز تقاليعه و«مهاراته» المطبخية طهي ديك رومي دون ذبحه!! وكان يُصِرُّ على العلاقة الوثيقة بين المطبخ والرسم، فضلاً عن لجوئه أكثر من مرَّة إلى صنع أشياء غريبة على منوال أسلوبه السيريالي في الرسم؛ وذلك بواسطة قطع الخبز والرغيف الذي كان يخبزه في أشكال غريبة غير مألوفة ليضعه في بعض الفضاءات العامّة والفضاءات الخاصّة، منها حدائق «قصر فرساي - Le château de Versailles» المزيَّنة بالأشجار والزهور.

ولما بلغ من العمر ثمانياً وستين سنة، حقّق سالفادور دالي، سنة 1973، حلمه المذكور بأن يصبح طبَّاخاً، حيث نشرت له دار طاشن -Taschen كتاب طبخ مستوحى من الأماسي والحفلات التي كان يُقيمها دالي وزوجته غالا، بعنوان «أعشية غالا - Les dîners de Gala»[10]. يحتوي على رسومات إيضاحية مرفقة بنعوت وأوصاف خاصّة بالطبيخ والأطباق المهداة إلى غالا، بمساهمة مجموعة من المطاعم الباريسية. ويذكِّرنا هذا العمل بكتاب آخر ألفه «موريس جوايون - M. Joyant» حول الطبخ[11] تضمَّن وصفاً لـ197 وجبة غذائية مشهورة في فرنسا، رافقتها رسوم شارحة، عددها 400، أنجزها الرسّام تولوز لوتريك المذكور، والمختص في الأعمال الفنّيّة الطباعية، وتصميم الملصقات الدعائية والثقافية والفنية.

بينما أبدع السيريالي الساخر «رينيه ماغريت - R. Magritte» أعمالاً فنّيّة مُغايرة، منها العمل المسمَّى «هذه قطعة جبن»، 1936 - 1937، والقائم على تغيير التصوُّرات المألوفة لدى المتلقي، وهو مكوَّن من رسم لقطعة جبن بواسطة زيت على قماش، وُضِع، بإطاره الخشبي الذهبي اللون، داخل إناء زجاجي شفاف.

مع الإشارة إلى الرسّام الهولندي «تجالف سبارناي - Tjalf Sparnaay» أحد أبرز فنَّاني «الواقعية المفرطة - Hyperréalisme» الذي عُرضت الكثير من أعماله حول الطعام في جميع ربوع العالم.

علبة حساء الطماطم

تشير بعض الأبحاث إلى أنه بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين وبداية القرن الحالي، تضاعف الاهتمام بالغذاء، لاسيّما عقب الحرب العالمية الثانية، حيث تطوَّر المجتمع الاستهلاكي، وانتعشت محلات السوبر ماركت بمنتجاتها المتعدِّدة والمتنوِّعة المُدَعّمة بإعلانات واسعة وغير محدودة.

في هذا السياق، برزت حركة (البوب آرت)، وهي حركة فنّيّة تعود إلى سنة 1921، وقد ظهرت بالولايات المتحدة الأميركية حين رسم الفنَّان الأميركي «ستيوارت ديفز - Stuart Davis»، في السنة نفسها، لوحة بعنوان: «لوكي سترايك - lucky strike»، وهو نوع معروف من التبغ الأميركي. داخل هذه الحركة نشط فنَّانو البوب الأميركيون الذين خلقوا فنّاً شعبيّاً أعاد إنتاج العناصر الحيوية داخل المجتمع (ثقافة الاستهلاك، النجوم والمشاهير، الإشهار..)، وأبدعوا أعمالاً فنّيّة مستوحاة من الحياة اليومية، لاسيما الطعام (وجبات سريعة، إعلانات المجلات..) احتفاءً بالمجتمع الاستهلاكي الأميركي بالتركيز على منتوجات شعبية ذات حمولة رمزية كبيرة من قبيل: زجاجة كوكا كولا، وحساء كامبل، وهوت دوج، وهمبرغر، وآيس كريم..إلى غير ذلك من المنتوجات التي تمَّ تجسيدها ضمن الأعمال الفنّيّة كاللوحات، والمنحوتات، والكولاجات، والإرساءات والأفلام.

من الأعمال الفنِّيّة المشهورة التي مثّلت هذه الحركة، خصوصاً منها ذات الصلة بالطعام والغذاء؛ نذكر الأعمال السيريغرافية التي أنجزها رائد فن البوب الأميركي «أندي وارهول - A. Warhol» والمتمثِّلة في صور لعلبة حساء الطماطم Campbell's التي نفذها سنة 1962، وهي موجودة في متحف الفن الحديث بنيويورك. استغرق إنجاز هذه السيريغرافيات الفنِّيّة، «علب الحساء»، والمكوَّنة من 32 لوحة، سنة كاملة، أبدعها وارهول بتقنية طباعة الشاشة الحريرية، بحجم 51×41 سم، وقد ظهرت لأوّل مرّة في التاسع من يوليو/تموز عام 1962 ضمن معرض فيروس في لوس أنجلوس.

عقب ذلك بسنتين، احتضنت صالة عرض «بول بيانشيني - P. Bianchini» في مانهاتن معرضاً جماعيّاً لفنَّاني حركة (البوب آرت) تحت عنوان «السوبر ماركت الأميركي»، شارك فيه الفنَّان أندي وارهول، حين عرض لوحة «علبة حساء الطماطم»، وأرفقها بكومة من علب حساء حقيقية ذات اللونين الأحمر والأبيض، وقد أضحت هذه اللوحات (علبة حساء الطماطم) من أشهر الأعمال السيريغرافية التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب. ولفرط إعجابه بالطعام، كان وارهول يردِّد: «خرجنا لشراء بعض اللحم في كاليفورنيا، اشتريت كاميرا، هكذا بدأت أفلامي».

بقايا طعام على جدار

من الأعمال الإنشائية المعاصرة، نستحضر تجربة الفنَّان السويسري «دانييل سبويري - D. Spoerri»، من مواليد رومانيا، سنة 1930، الذي يُبدع قطعاً توليفية مكوَّنة من بقايا وجبات الطعام[12]: كراسي خشبية معلقة على الجدار مع الطاولة، وأكواب القهوة، وبَيْض مع قشوره، وأعقاب سجائر، وملاعق، وعلب صفيح، وغيرها من المواد التي يقوم بجمعها وتغريتها بعد انتهاء



رينيه ماغريت - هذه قطعة جبن، 1936-1937 ◄



بول سيزان - مائدة المطبخ، 1888 - 1890 ▲



كلاس أولدنبرغ - هامبرغر، 1962 ▲

المأدبة، وذلك بواسطة مادة «أبيوكس»، ليعرضها على حائط بقاعة «ستون غاليري -Stone Gallery»، في لندن، خلال سنة 1964. إلى جانب تجربة المصوِّرة الأميركية المعاصرة «هانا روثشتين - Hannah Rothstein» التي قامت بإعادة إنتاج عدة وجبات داخل صحون متقايسة، جسَّدت، بواسطتها، أعمال كبار فنَّاني العصر الحديث، أمثال: فانسان فان كوخ، وبابلو بيكاسو، وجورج سوراه، ورونيه ماغريت، وبييت موندريان، وجاكسون بوللوك، وغيرهم. مثلما نستحضر العمل الفنِّي «سيدة السوبر ماركت» أو «امرأة مع عربة تسوق» الذي عرضه الفنَّان «أندرياس غورسكي - A. Gursky»، سنة 1969، والذي يطرح فيه موضوع التسوق الجديد، والإقبال المتسارع على المواد الغذائية في الأسواق الأميركية، مع ما يرافق ذلك من تسليع جديد قائم على الدعاية المتقنة، وجودة التعبئة، وأشكال التغليف الملوَّنة وذات التصاميم المبهرة.

وفي تجربة أقرب إلى البرفورمانس (الجسد كعرض)، نذكر الأداء الحي «احتفال آكلي لحوم البشر - Festin cannibale» الذي قدَّمه الفنَّان «ميريت أوبنهايم - Oppenheim Meret» خلال افتتاح المعرض السريالي الدولي في غاليري كورديبه بباريس، سنة 1959، وقد تضمَّن مشهد عارضة أزياء/ دمية من السيليلويد، مستلقية على ظهرها، ومحاطة بالعديد من أدوات تناول وجبة غذائية كبيرة Buffet إضافة إلى مجموعة من الفواكه المبعثرة على جسدها، لنستحضر كذلك العمل الذي قدَّمه الفنَّان المفاهيمي «جوزيف بويز - J. Beuys»، سنة 1963، بعنوان «كرسي الدهون»، 90x30x30 سم، حيث يتعلَّق الأمر بكرسي مطبخ خشبي مطلي باللون الأبيض، مقعده مغطى بطبقة من الدهون بشكلٍ هرمي، وقد جمع فيه بويز بين عنصر مصنوع (الكرسي) وآخر طبيعي (الدهن)، بنيته لا توحي بالجلوس، لكنه يرمز إلى مراحل الإنسان الأولى غير المنظّمة.. إلى غير ذلك من الأعمال والقطع الفنّيّة الإنشائية وهي كثيرة ومتعدِّدة.. إضافة إلى الفنَّان السويدي «أولدنبرغ كلاس - Oldenburg Claes» الذي يجسِّد الأكلات الخفيفة الأميركية الصنع، ويعرضها بمقاسات كبيرة مثيرة، فهو يستخدم الطعام كهدف للتمثيل، حيث أقام معرضاً لتماثيل الهامبرغر والبيتزا، ويهتم بالموضوعات التجارية، والأشياء المعدَّة للبيع، والتسويق السريع، ويجد إلهامه في الحداثة والابتذال في أميركا، وكذلك الفنَّان «غونزاليز توريس فيليكس - Gonzalez Torres Félix» الذي يعرض أكواماً كبيرة من الحلوى المغلفة بالأزرق، والأحمر، والأبيض موضوعة رهن إشارة الجمهور، وهو فنان مفاهيمي معروف باستخدامه للأشياء اليومية المكبرة في المنشآت (كومة من الأوراق، المصابيح، الحلوى، الساعات..) وغيرها من التوليفات الفنِّيّة التي يكشف الفنَّان، من خلالها، تعبيره عن الحياة وعن الموت.

ونخلص إلى الضجة التي أحدثتها «موزة» النحات الإيطالي «موريسيو كاتلان - Maurizio Cattelan» التي غرَّاها، السنة الماضية، بشريط لاصق على جدار في قاعة «آرت بازل»، في ميامي جنوب شرق ولاية فلوريدا، في الولايات المتحدة الأميركية، جاعلاً منها عملاً فنيّاً، بِيعَ بمبلغ 120 ألف دولار! أية سخرية هذه؟ وأيُّ جنون هذا الذي وقع، مباشرة، بعد رفع الستار عن الموزة المعلقة وسط فوضى إعلامية كبيرة.. وقد انتهت هذه الموزة، التي ترمز إلى التجارة العالمية، في بطن فنان أميركي استعراضي، يُدعى «ديفيد داتونا - D. Datuna» الذي أكلها أمام عدسات المصوِّرين بدعوى أنه كان «جائعاً»!!. ■ **إبراهيم الحَيْسن**

هوامش وإحالات:

1 - للقراءة والاستزادة:

- Les artistes ont-ils vraiment besoin de manger? - Collectif. Editeur: Monstrograph- 2018.

2 - جوي أدابون: فن الطهو والأنتروبولوجيا. ترجمة: ريمة سعيد الجباعي - (كلمة)- الطبعة الأولى، 2011 (ص. 69).

3 - Roland Barthes: Pour une psychologie de l'alimentation. In, Annales- ESC. No 6- 1961.

4 - Roland Barthes: L'empire des signes (1970), Mythologies (1970), Lecture de Briallat- Savarin; in psychologie du gout (1975).

5 - سهام الدّبابي الميساوي: الطعام والشراب في التُّراث العربي. منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، 2008 (ص. 36).

6 - ليفي ستراوس: أسطوريات Mythologies، وعلى الخصوص أجزائه الثلاثة من أصل أربعة: النيئ والمطبوخ (1964)، من العسل إلى الرماد (1966)، وأصل آداب المائدة (1968). الجزء الرابع يحمل عنوان: «الإنسان العاري».

7 - للقراءة والاستزادة:

J. P. Poulain: Sociologie de l'alimentation. PUF- Paris, 2002.

: Anthropos-Sociologie de la cuisine et des manières de table- Lille, Université de Paris VII, 1985.

8 - للقراءة والاستزادة:

- Jocelyn Hackforth-Jones: A table avec les impressionnistes. Éditeur: Adam Biro- 31 octobre 1991.

9 - صدرت طبعة فرنسية لهذا البيان بالعنوان نفسه في شكل كتاب أعدته الباحثة الفنية نتالي إينيك:

- Nathalie Heinich: Manifeste de la cuisine futuriste. Les Impressions Nouvelles- Collection «Hors série», 2020.

10 - Salvador Dalí: Les dîners de Gala. Edition: TASCHEN, 2016.

11 - Maurice Joyant: La cuisine de Toulouse-Lautrec et de Maurice Joyant. Editeur: Edita - Lausanne, 1996.

12 - Denys Riout: Qu'est-ce que l'art moderne?- Ed. Gallimard, Paris- 2000 (p. 457).

أزمة ثقة بين المُثقَّفين وقضاياهم الوطنيّة

الفنّ والحرب

حين تنعدمُ الأخلاقُ جرَّاء العنفِ فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ منها، وعندما نواجه الافتقار إلى الوعي لدى بعض شرائح المجتمع، فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ من الوعي.. إنه ما نحتاجه في الخطاب الثقافيّ، والذي يحث الفنَّانين لإيلاء موضوعات الحربِ أهمِّيةً أكبر في أعمالهم، والتعبير بمختلف الأشكالِ الثقافيّة لاسترجاع الواقع المُعاش من آثار العنفِ الذي لا يرتبِط بالحربِ فقط، بل يرتبط أيضاً بقضايا أخرى، كالإرهابِ الفكريّ، والعنصرية، والتشريد، والتهجير، والفقر، وتخلّي المُثقّفين عن قضايا أوطانهم، وهويّاتهم، وانتمائهم...

الفنُّ مفهومٌ عام، قادر على التعايُش مع تناقضاته، ومع تجريبيّته، كأحد عناصر التفكير الشاهِدة على التحوُّلات، التي تطال الأفكار والوجدان، والظفر بوعي التجربة الإبداعيّة بصورتها الكليّة، المُتشكلة من حماس الفنَّانين، وإيمانهم بدورهم المعرفيّ، وحلمهم بتجاوز كلّ الظروف، لإبداع كياناتهم في إطار فضاءٍ عام من التفكير البصريّ، الذي يعيد تكوين العَالَم والمادة والتجربة، بصياغاتٍ تتقارب وتتباعد، تتآلف وتختلف، تتناحر وتنسجم، لتحقيق التناسق من الفظاعة، ولجعل كلّ تجربةٍ من التجارُب تمضي إلى اكتساب صفة القبول، والرغبة بوجودها، وتحقيق الحيويّة المُتأتية من صلة هذه التجارب ببعضها البعض على مستوى الوعي.

والحربُ ظاهرةٌ مُعقَّدة يصعب اكتشافها، إذ طالما كانت مواكِبة للبشريّة في مختلف مراحل تطوُّر الحياة الإنسانيّة، ولعلّ التحليل التاريخيّ لأسبابِ الحروب يكشف عن هذه الظاهرة وكيفيّة تطوُّرها، وهذا يلقي على عاتق البشريّة ضرورة التفكير بالسُبل التي تحِدُّ من وقوعها والسعي باستمرار إلى إيقافها عبر التدابير التي تقع على عاتق الدول والحكومات والمُؤسَّسات والهيئات الدوليّة بما فيها التدابير السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة لإحقاق حق الشعوب ونشر العدالة.

في الحروب غالباً ما تكون أعمال الفنَّانين هدفاً للتحليلات النقديّة، وأساساً للبحوث وإدارة الحوارات والنقاشات، كونها تعبِّر عن مآسي الحروب وويلاتها، وترتبط الأعمال الإبداعيّة للفنَّانين بالمفاهيم الفكريّة لدى المجتمع، بل إنّ مثل هذه النقاشات تبرز القوةَ الدافعة لإنتاج هذه الأعمالِ الفنّيّة التي من المُمكن أن تكون مذهلةً في تعبيراتها، وقد تكون مرعبةً بما تحتويه من مضمون، أقلّه على المستوى الأخلاقيّ، بما تعكسه هذه الأعمال من مقارناتٍ بين الخير والشر، وهي مقارنات تنتمي إلى مجال الأخلاق، والقوانين الأخلاقيّة، التي تحكم العلاقات الإنسانيّة، على الرغم من أن ما نعيشه في هذا العصر من مآسي الحروب والجرائم الوحشيّة والمعاناة التي تكابدها الشعوب، إنما يبرز بأن المبادئ المثاليّة قد تعطّلت، وبلغت شراسة القوى الإرهابيّة الحدَّ الأقصى من العنف، ما يقتضي من الفنَّانين وكافةِ المُبدعين أن ينقلوا نبض الحياةِ تحت وطأة العنف كمبدأ في التفكير والرؤية.

إنها محاولات لإشراك المُشاهدين بمشاريع المُبدعين، وتصوُّر مستوى النهايات التي يمضي إليها الإنسانُ لتحرير الحياةِ من هذا الكابوس، وهي محاولات لجعل الفنّ القوة التي تفوق الواقع، وتتعالى على رائحة الحرائق وصور الدماء والخراب، علماً أن إيقاف ضجيج الحرب لا يوقف ضجيجها في الضمير الإنسانيّ، حيث تستمر الانكسارات وآثار المُعاناة والفقد.. هنا يبرز الفنُّ قدرته التي تجعل كلّ ذلك ملموساً في الأعمال الإبداعيّة كشواهد على الزمن والحقيقة.

في الحرب على الثقافة تتبدَّى صورة الحرب، وسيكون على الفنَّانين أن يكونوا في حالة حرب مع التغيير، ومع اللحظةِ الثقافيّة التي يعيشها المُجتمع، ويجد فيها الفنَّان نفسه ليمضي الفنّ في تذكير الناس بدروسِ الماضي ومعاني التوجُّه إلى المُستقبل.. إنها اللحظة التي يتبدَّى فيها دور الفنّ في بناء الثقافة والتشكيك بها. ولكي يمثل الفنّ النموذج المُتحرِّر من ذنب تاريخه فإنّ ذلك يقتضي أن يفضي إلى نموذج لا يُكرِّر أشكالاً ثابتة أو مسبقة التداول في الفنّ، بحيث يشكِّل إثر معاناة العنف والحرب مفتاحاً لقراءات مُتجدِّدة، ولإعادة صياغة الذاكرة.

حين يُعيد بعض الفنَّانين أحداثاً مضت، إنما يُعيدون تنظيم تلك الأحداث وفق رؤاهم المُعاصِرة لوجودهم، ويكون عرض الماضي بناءً على قدرات إعادة تخيُّل تلك الأحداث إلى حدود تجعلها أحياناً خياليّة قياساً بالحاضر المُعاش، أو افتراضيّة في تخارُجها مع الزمن. إنها محاولة إعادة تكرار أو تمثيل أو ابتكار ما مضى وفق قيم قد تتطابق أو لا تتطابق مع مواقف المُجتمع التي تعتبر أن ما مضى قد مضى، وأن إعادة تمثله هو خارج مفهوم أصالة العملِ الفنّيّ، بمعنى أن المُنجز الفنّيّ في مثل هذه الحالات خاضعٌ للأطرِ المفاهيميّة التي تحدِّد شكل العمل الفنّيّ ومعناه وفق طروحات المُجتمع المُعاصِر له.

يسعى الفنُّ إذن لاستكشاف العلاقة بين الجوانب التاريخيّة والاجتماعيّة والمعاني المُتولِّدة جرَّاء محاولة إعادة صياغة الأحداث وبنائها من جديد وفق مفاهيم الحاضر المُتجدِّد، ونموذج الحياة المُعاش، والصيغ الظرفيّة بما في ذلك مختلف ردود الأفعال الحاصلة على تجاوزات الفنَّانين لكلّ ما يقع تحت سلطة الأصالة في عقول متابعيها والمُهتمِّين بها والمُؤمنين بأنها الحقيقة التي تبتكر العالم الذي يعيشونه ويعيشون فيه، الحقيقة التي تولِّد لدى جمهورها على المستوى اللغويّ الارتياح الناتج عن العمليّة الفنّيّة وتداخلهم معها، حتى لو كان الزيفُ عنوانها.

مهما كانت الأفكارُ التي يحملها المرءُ ويؤمن بها ويدافع عنها في أزمنةٍ يُفترَض أنها جزءٌ من فهمه للثورةِ والتغيير، إلّا أن ذلك كلّه لا يعفيه من

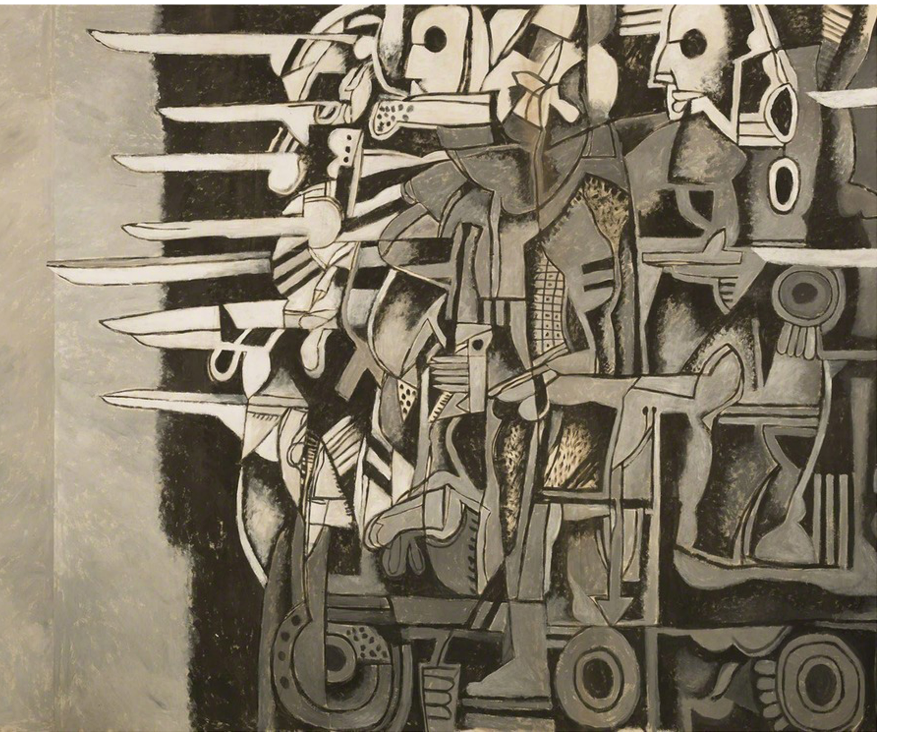


جون سينجر - الحرب العالمية الأولى ▲

اتخاذ الموقف الصحيح والصريح مما يحدث من عدوانٍ وتدميرٍ مُمنهَج واستهانةٍ بالحقوق والقيم الإنسانيّة، وكلّ ما يؤدّي إلى العبث والفوضى جرَّاء الاجتياح الوحشيّ الذي يطال مختلف جوانب الحياةِ بما فيها ما تشتمل عليه البلادُ من إرثٍ ثقافيّ ومواقع حضاريّة وأثريّة وعمرانيّة. ولعلّ ما يزيد المرءَ حزناً ما تتناقله عادةً وسائل الميديا، والوسائط الاجتماعيّة، والأخبار عن النهب، والعبث، والتدمير، والاستهانة بالمُقدَّسات، والمكتبات، والمتاحف، والمخطوطات، والنفائس، والأعمال الفنّيّة، وكلّ ما يطال ذاكرة الأوطان.

لهذا لا يُمثِّل الفنَّان في إبداعه حاله المُعاش وحسب، وإنما يمضي إلى الماضي مُقتطعاً ما يتوافق وحاضره المُعاش، وبما لا يجعل هذه الصلة مضطربةً على المستوى المعرفيّ المُتولِّد من العمل الفنّيّ، إذ لا يمكن تجاوز المعلومات الأساسيّة التي تمنح تفسيرَ المُتلقي لهذا العمل الحقيقة المطلوبة، خاصّة إذا كان الموضوع على ارتباط بالعنف والخسارة التي تلحق بالمجتمع، والأمر كما يبدو على صلةٍ بالاستجابة المأمولة من التعمُّق بالقلق الذي يكتنف الفنَّان وأعماله الفنّيّة، كونها تديم الفعل المقصود، وتسجله في ذاكرة الحياة، كفعلٍ يبرز التوحُّش الذي تمَّت ممارسته من قِبَل الذين يعتدون على الشعوب، في زمن كان من المفروض أن تختفي فيه هذه المُمارسات المُدمِّرة للحياة بمختلف تفاصيلها، والأضرار شديدة التأثير التي تلحق بالناس، وكل ما يضطرهم لدمج وسائل العيش الطبيعيّة بنمطِ الحياة الذي تفرضه الحرب، حيث يكون الوقت متاحاً أكثر لتجاوز الحذر الذي يعيشونه، والقلق الذي كان يدفع لمزيد من التساؤل عن المستقبل، وكلّ ما كان يعمل على تشويه الإدراك، ويزيد الارتباك في التعبير عن التداعيات الجماليّة والاجتماعيّة والسياسيّة، لوضع أعمالهم في سياقها الموضوعيّ الذي يربط تجارب الفنَّانين ببعضهم البعض.

بعض الأعمال الفنّيّة تمضي في تصويرها للعنفِ إلى الأشكالِ غير المُباشرة، بحيث لا يمكن التقاط الخطوط التي تؤدّي بالوعي إلى الحدث، وكأن الفنَّان يتجاهل الواقع المُعاش وتدهور الأمان فيقدِّم ما يعاكس هذه الحالات العنفية، إذ لا نجد الموتَ بصورته المُباشرة أو التعذيب والمُمارسات اللامعقولة مع النساء والأطفال، وبدلاً من ذلك يمكن ملاحظة الافتراضات البصريّة والثقافيّة بصورتها الشموليّة، والتي يمكن إحالتها بحسب الزمن إلى مواجهةِ العنف بالرموز المُتأصِّلة في ثقافاتِ الشعوب، والتي تبرز حيويّة وقدرة الحياة الإبداعيّة على البقاء



ضياء العزاوي ▲

في مواجهة الظلم المُتجسِّد في الواقع والخيال معاً ما يؤدِّي في النهاية إلى تكوين العمل الصادم.

يعبِّر الفنُّ إذن عن عنفٍ «خارجيّ» ذي طبيعة استفزازية (على المستوى البصريّ)، وتحيل الأعمال ذات الصلة إلى المُمارسات الدمويّة، والروح المُغمسة بالدم، والتفاصيل المأتميّة، وبشاعات الموتِ المفروضة على البلاد بفعل الاعتداءات والمُمارسات غير الإنسانيّة بحق الناس. فيما يمكن ملاحظة عنفٍ آخر «داخليّ» يتكرَّس في أعماق وعي الفنَّانين، يكون نقطة انطلاق لمثاليّة إبداعيّة تهتم بالعنفِ الفكريّ، وغياب العدالة الإنسانيّة، وانعدام الحوار بين الفنَّان ومنجزه البصريّ، وكل ما يتيح إطلاق مكبوتات الإبداع لكشف الحقائق ذات الصلة بالرموز الإبداعيّة، وأهمِّيّتها في مسار الفنّ وهو يمضي لإعادة بناء التصوُّر وفق نظامٍ ثقافيّ وفكريّ يستطيع تعيين فعل العنفِ في المُنجز الفنّيّ من جهةٍ، وإمكانية طرح الأسئلة التي تعكس خبرة الفنَّانين وسعيهم إلى فهم العلاقة بين قواعد الفنّ وملكية الناس لمعاني عروضهم وخطاباتهم البصريّة من جهةٍ أخرى، باعتبارهم موجهين ومعنيين بواقع هذه الخطابات وقيمها التشكيليّة

والأسلوبيّة. إضافة إلى كون المُمارسات العنفية الواقعة عليهم تؤثّر في فهم دور الفنّ أثناء الحروب في إطار التقاليد الثقافيّة والاجتماعيّة والقيميّة.
كان على الفنَّان أن يبحث عن اللغةِ الذاتيّة التي يمكن أن يعبِّر بها عن واقعه الحيّ أثناء الحرب، بل لعَلّ الشعور بضرورة أن يلجأ إلى إعادة تقييم الأشياء والمواضيع، وسبل الانفتاح على الأساليب والمواد والصيغ التي تعينه في التعبير، باعتباره منتجاً ثقافيّاً، وعليه أن يسهم في تغيير البنية الداخليّة لتجربته الشخصيّة أوّلاً إلى جانب إسهامه بإعادة تقييم موقعه في المُحترف الوطنيّ، سواء بالإيغال في تجربته، أو بتجاوزها نحو تجارُب أكثر طليعيّة، سواء في فترة الحرب أو في فنون ما بعد الحرب.
قد يكون من الصعب تحديد توقُّعاتنا في الفنّ لأسباب تتعلّق بطبيعته المُتبدلة، أو ما يطال الفنَّ من تغييراتٍ في إطار فهم آليّات النَّقدِ الاجتماعيّ، خاصّة مع الفنون المُعاصِرة بتقنياتها المُتنوّعة وفضاءاتها المفتوحة المُفعمة بالحيويّة التي تدفع باتجاه موازاة أنظمة الفكر المُتبدّلة على المستوى الإنسانيّ، ومنها التأكيد على أهمّية التجربة الجماليّة كوسيلة لإشراك المُجتمع في إبداع الفنون باعتباره جزءاً لا يتجزَّأ من العمليّة الفنّيّة. فالفنُّ يلهم المُجتمعات وأفرادهم لأن ينظروا إلى القضايا والأشياء من منظورٍ مختلف، بل إنه يوفر للمُجتمعات فرصَ توحيد الآراء، وتشجيع إمكانيّات التّغيير الاجتماعيّ.
لاأعلم إنْ كان ممكناً نسيان المشاهد الهمجيّة لأعداء الإبداع وهم يحطِّمون الفرائد الفنّيّة ويفجِّرونها في مختلف البلاد التي طالتها الحروب، أو وهم ينهالون عليها بالأدوات البدائيّة، يقطّعون أوصالها بالمطارق والفؤوس وبمختلف أدوات الهدم بطريقةٍ استعراضيّة، في حين كان بعضهم يقومون بمقايضة بعض هذه الأوابد بالسلاحِ لمزيدٍ من القتل والتدمير. ومهما كانت الأفكار التي يؤمن بها المرءُ، هل بإمكانه أن يساهم- بشكلٍ أو بآخر- بدعم الحروب تحت أي شعارٍ أو مقولةٍ، ليكون في المُحصلة وكأنَّه لا ينتمي لهذا الإرثِ وسماته الجماليّةً وتفاصيله الإبداعيّة التي عبرت الزمان لتصل إليه؟! ألا يكون هذا الكائنُ وكأنّه يشنُّ الحربَ على ذاته وكيانه وقيمه، منحازاً للوجهِ الكريه من الحياةِ وتناقضاتها. وحين انقلبت المفاهيم، واتضح الكثيرُ مما كان خافياً على سرائر أولئك الذين دفعهم التطرُّف وعدم تقدير حقائق الأمور.. إثر ذلك كلّه ألم يتبدَ لهم جوهر ما تخلّفه الحروبُ من دمارٍ نفسيّ وجسديّ وماديّ، وأن يبتعدوا عن إذكاء النار التي تمَّ إطلاق شرارتها المُرعبة على الوجدانِ الإنسانيّ، أم أنها كانت عبر رؤيتهم الضيِّقة ما زالت تحقِّق لهم مكاسب تافهة قياساً بما يلحق بأوطانهم وأهلهم من مآسٍ لا يمكن إعادة تصوُّرها، أو الحديث عن ويلاتها بالطريقةِ التي خلقتها الحربُ وهي تكشر عن أنيابها وتنهش الحقيقة والقيم الإنسانيّة قَبلَ أي أمرٍ آخر.
مع كلّ قذيفة هاون أو صاروخٍ موجّه إلى أحياء المدنيين ومدارس الأطفال، كانت أسرار العنف والعدالة كقوتين متعاكستين تحتاجان لوعي الفنَّان، كي يحولهما إلى قوةٍ تساعد في تفكيك الواقع وولوج المُخاطرة الجماليّة التي تعبِّر عن مدى التفاعُل مع الأحداثِ وإدراك مخاطر عدم الاكتراث، أو تزوير الوقائع الفكريّة الناتجة عن مواقف مُلتبسة وغير مفهومة عمَّقت أزمة الثقة بين المُثقَّفين وقضاياهم الوطنيّة، الأمر الذي يحتاج لمزيدٍ من التقصِّي والتحليل لمواقف المُثقّفين والفنَّانين من الحرب والعدوان.
حين تنعدمُ الأخلاقُ جرَّاء العنفِ فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ منها، وعندما نواجه الافتقار إلى الوعي لدى بعض شرائح المُجتمع، فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ من الوعي.. إنه ما نحتاجه في الخطابِ الثقافيّ، والذي يحث الفنّانين لإيلاء موضوعات الحرب أهمّيةً أكبر في أعمالهم، والتعبير بمختلف الأشكالِ الثقافيّة لاسترجاع الواقع المُعاش من آثار العنفِ الذي لا يرتبط بالحربِ فَقط، بل يرتبط أيضاً بقضايا أخرى، كالإرهابِ الفكريّ، والعنصرية، والتشريد، والتهجير، والفقر، وتخلّي المُثقّفين عن قضايا أوطانهم، وهويّاتهم، وانتمائهم...
ستستمرُ الحياةُ، ولن يتضاءل الإنسانُ بعد كلّ هذا الموتِ والعنفِ الذي يعيشه العَالَم، سنحتاجُ إلى المزيدِ من القوةِ من أجل إعلاءِ قيمةِ الإنسان، وإذا كان العنفُ ينبع من الجهلِ والكراهية، فلا بد من تحقيق عَالَم ينتصرُ فيه العقلُ على الجهلِ، وسيكون الفنُّ شفاءً لمُعالجةِ المشاعر لكلّ من المُبدعين وجمهورهم التوَّاق إلى الإبداعِ وجماليّات الفنونِ على اختلافِ محاملها وتوجُّهاتها. ■ **طلال معلّا**


ويلات الحرب - غويا ▲


أحمد معلا ▲


Frank-Brangwyn-الحرب الأهلية الإسبانية ▲


Jon Crucian
(روسيا)

شهاداتٌ فنيّة

جَائِحة أنفلونزا 1918

مَنْ مِنّا لَمْ يَنْتَبْهُ الاستغرابُ والأسى، في هذه الفتراتِ العصيبة من منظر الحاضرة المجبولة بالوجوم، بفعل الحَجْر الصحيّ وهيجان الفيروسِ التاجيّ. كثيرٌ من النُقَّاد والمُهتمِّين بالفنّ، استحضر من الذاكرة لوحاتٍ يُعمِّرها استفهام الموت. وراح البعض ينقِّب عن التعابير الجماليّة حول الجَوائح التي انتابتْ تاريخ الإنسانيّة.

يتبدَّى البحثُ المحموم في الثقافةِ الأوروبيّة عن البُعد الإنسانيّ في لوحةِ الوباء، إلى جانب التفكّر في الوضع الراهن، كما لو أنه محاولة للسجال مع قول ما بعد الحداثة، أو محاولة لإعادة قراءة أبستمولوجيا ما بعد الحداثة؛ والتي هي بالنسبة للبعض، منتج تأمّلات فضاءٍ غربيّ ينغلق على مركزيّة نفسه، بقدر ما ينفتح على تعدُّدية العقل وذاتويّته، دون حسبان لاحتمال جَائِحةٍ بشريّة موحّدة جامعة، توعز بضرورة عدم غض الطرف عن مفهوم مطلق الإنسان في الواقع العمليّ كما النظريّ، وبالتالي في الفنّ؛ والتشديد على معايير وحقوقِ إنسانٍ كونيّة.

من جانبٍ آخر، من اللافت للانتباه أثناء التنقيب في ماضي التصوير التشكيليّ، ثراء الميراث الذي حاور الوباء عامة، واستجاب جماليّاً للتعبير عن الجَوائح المُتعاقبة، بل معالجتها أو مفاوضتها على مدار مساحةِ الرسم. ومن كلّ هذا الميراث البشريّ، لا يُستثنى إلّا المخزون الفنّيّ، حتى الأدبيّ، الذي بالكاد تناول، أو أتى على ذكر جَائِحة أنفلونزا عام 1918، الموسومة خطأً بالإسبانيّة؛ والتي لم تفارق حياتنا الدنيا، إلّا وقد أتت على ملايين من الضحايا البشريّة، متفوّقةً على ما حصدته الحربان العالميّتان منفردتين.

بدأت أنفلونزا 1918، عند نهاية الحرب العالميّة الأولى، في جهةٍ من الأرض لم يُتفق على تحديدها، وساعدت تنقُّلات الجنود على تسريع انتشارها. وكان للإعلام الأوروبيّ في البلدان المُشتبكة بالقتال، أثره الكبير في التعتيم على الوباء (بالإهمال، أو من أجل معنويات الجنود على الجبهات)؛ في حين أن إعلام إسبانيا، التي لم تكنْ منخرطة بالحرب، شرع بالتنبيه للوباء الآخذ بالاستفحال والتدخُّل في الصراع على البقاء. هكذا كانت أخبار الأنفلونزا في الصحافة الإيبيرية، وراء وصمِ أنفلونزا 1918 بالإسبانيّة، بل حتى بـ«السيدة الإسبانيّة»، ودمغ قبلتها بـ«المُميتة»، على طباقٍ نقيض مع «القبلة» الشهيرة في لوحة النمساويّ غوستاف كليمت (1862 - 1918)، الفنَّان الذي قضى بالوباء في شهر فبراير/ شباط، وشاء القدر أن يترك له مواطنه وتلميذه التعبيريّ إيغون شيلي (1890 - 1918)، رسماً لوجهه بعد الموت وهو مسجى في عنبر الجثث في فيينا، ويُعَدُّ هذا التصوير أحد الشواهد الفنّيّة على بصمةِ الجَائِحة.

يعزو البعضُ قِلّة المُنجز الفنيّ الذي التفتَ لأنفلونزا 1918 مباشرةً، إلى المعنويات المُنهارة في جهات أوروبا الأربع بعد الحرب المُدمِّرة، ورغبةٍ جامِحة بنسيان الماضي القريب، والشروع في زمن يحاول الحاضر وهو يرى المستقبل. ويخلص المُطّلع على المُنجز الفنّيّ بين الحربين، إلى أن مناخ ما بعد الحرب العالميّة الأولى، والندوب الكارثيّة التي خلّفتها، قادت فنّانيّ «الطليعة التاريخيّة» إلى الشعور بأعراض أزمةٍ حادة، قادتهم لضرورة مراجعة الإحساس «المُضاد للشعر»، والتماسهم السابق لـ«موت الفنّ»، أو «نفيه»، وهي مفاهيم كانت شائعة في كثيرٍ من الأوساط الثقافيّة قبل الحرب (من بين ضحايا الطليعة أحد ركائز السورياليّة وهو الشاعر أبولينر). واعتباراً من عام 1923 غدا الحديث يجري عن «الموضوعيّة الجديدة» كمولودٍ شرعيٍّ لـ«التعبيريّة»، رغم الاختلاف البيِّن بينهما على مستوى التوجُّه الفنّيّ. ذلك أن «التعبيريّة» أكّدت على عُقم اعتماد الفنّ على الواقع، بينما «الموضوعيّة الجديدة» هي بحثٌ جماليٌّ في خصوبة الصلة بينهما. هكذا تولَّد لدى كثيرٍ من الفنَّانين ضرورة إعادة النظر في المواقف المُتطرِّفة المُعارضة للرؤية الموضوعيّة والعالم الخارجيّ، والحاجة لإعادة خلق تشكيلات فنّيّة تؤكّد الحياة، وتوائم بين الموضوعيّة والأسلوب الذاتيّ دون أن تلغيه.



إدوارد مونك (تصوير ذاتي، 1919) ▲

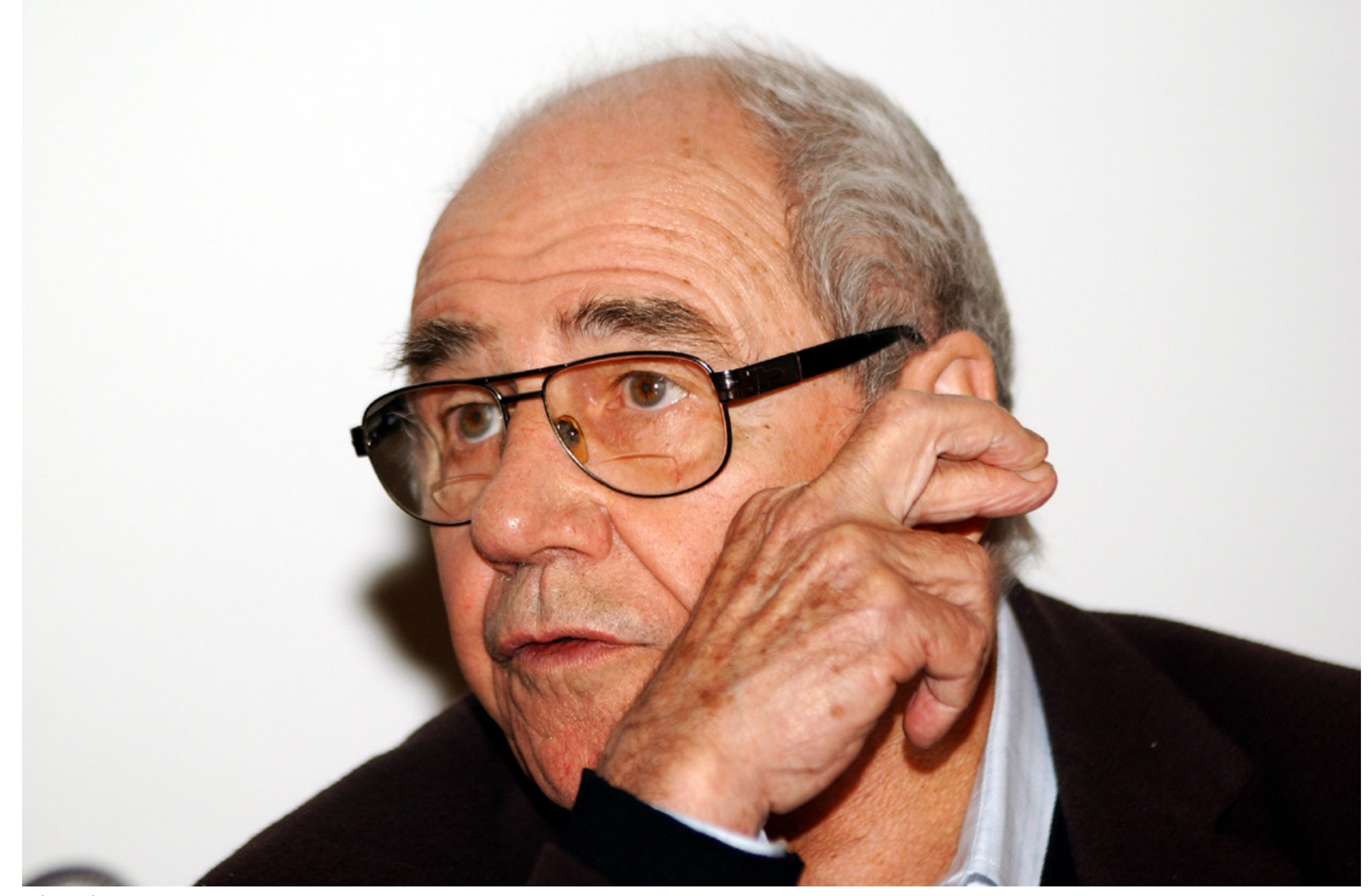
من ذلك ليس بمستغرب القول، إنّ ما تبقّى من ذاكرة أنفلونزا 1918 فنّيّاً، ينتمي للتعبيريّة، عبر عملين أُنجزا في بلدين أوروبيّين، وهنا أشير إلى النمساويّ إيغون شيلي، والنرويجيّ إدوارد مونك (1863 - 1944).
يُعرف شيلي برسَّام التعبيريّة النمساويّة بامتياز، إلّا أنه عمل بشكلٍ مستقلٍّ مغاير، حتى يمكن القول إنه كان مفرداً بتعبيريّته، وبتطويره لأسلوبٍ ذاتيّ في التصوير. وتجلّت خطوطه وألوانه مثقلةً بالوحشة والفضائحيّة، ومثيرةً في دراميتها وتوترها. تتضاعف فيها الشخوص كمرايا متعاكِسة تردِّد بعضها بعضاً، داخل اللوحة الواحدة أو في تعدُّد اللوحات، دون أن تتوالف. وتبدو أعماله بالمُجمَل كشواهد لوطأة الحالة النفسيّة، وسعي كينونة مفردة للتحقُّق، وهي تتمرَّد على العُرف الاجتماعيّ والروحي للجسد، وتنعتق عبر الإغراق في بوهيميّة الغرائز والفضح.. فضح الذات وعبره الآخر والجماعة على حدٍّ سواء!
رغماً عن معاناة شيلي، كان عام 1918، عام سقوط الإمبراطورية النمساويّة - المجريّة، عاماً خصباً بالنسبة له، فقد أنجز فيه لوحاتٍ كثيرة، وشارك في معارض مختلفة باع فيها العديد من أعماله. وفي ذلك العام أخذ برسم لوحة «العائلة» ذات الأسلوب التعبيريّ بلا جدال، رغم عدم اكتمالها؛ وتمثل أسرة، مكوَّنة من رجل وامرأة وطفل، ويُقال إنّ مُحيَّا المرأة لا يتطابق تماماً مع زوجته إديث هارمز، التي تزوَّجها عام 1915، ولكن من المُؤكَّد أنه أضاف مرتسم الطفل إلى اللوحة بعد معرفته بحملها. بيد أن تصاريف الدهر كانت تترصَّد هذه الأسرة المُحتمَلة، ففي خريف 1918 تُصاب زوجته بالأنفلونزا وتموت وهي حامل في الشهر السادس. هكذا لوحة «العائلة» تستبطن عنف قول المصير دون قصدٍ من الرسَّام، أو عساها رؤية الفنَّان لواقع بديل ممكن، ما كان له أن يتحقَّق إلّا فوق قماش الرسم. وكأنَّ إيغون في لوحته أراد استبدال الواقع الفنّيّ والذهنيّ المُستقبليّ الذي يتوقه، بالواقع الماديّ. فاللوحة ليست أكثر من استعجالٍ لقولِ الحياة، وكأنها في سباقٍ مع الموت. ذلك أن إيغون نفسه تبع زوجته إلى القبر بعد ثلاثة أيام من وفاتها، عن عمر يناهز الـ28 عاماً، تاركاً اللوحة وفيها الطفل المولود في وَهم الرسم حيَّاً يُرزق مع والديه.. تاركاً مناداته الجماليّة الأخيرةَ لواقع غير مرئي، كرباط الجنين برحم أمّه (الحياة في الفنّ). فاللوحة تعبِّر عن حلم وأمل شرد فيه الفنَّان لوهلة.. لتصير اللوحة شهادةً على الأنفلونزا الإسبانيّة.
وقبل أن نترك لوحة «العائلة» أودُّ أن أشير إلى أنها تبدو كما لو كانت في حوارٍ مفتوحٍ مع لوحةٍ أخرى، رسمها شيلي قبل الوباء عام 1910، موسومةً بـ«أم ميتة»، وفيها يصوِّر امرأة حُبلى متوفَاة تعبِّر عن مدى قربِ الحياة من الموت.
أما إدوارد مونك فقد تعرَّف على سيرة الموت، وهو لا يزال صغيراً، حضره وهو يتسلّل إلى جسد أمّه وأخته. تأثَّر بحراك الشبان البوهيميّ في العاصمة النرويجيّة، الأمر الذي أثّر على أسلوبه وانزياحه نحو التعبيريّة. ولعب الفزع والموت الدور المُلهم والمُوجِّه لدفة زورق مونك الجماليّ، على حدِّ تعبيره، أثناء إنجازه لرسومه، خاصّة تلك اللوحات التي تنزف من الأمسيات الجنائزيّة، ملخصةً بالتصوير الإحساس المأساويّ للحياة، الذي يميِّز الثقافة الإسكندنافيّة من سترندبرغ إلى أبسن، حتى فلسفة كيركيجارد.
وأسوة بإيغون أثارت لوحات مونك السخط، واعتُبرت أعماله فضائحيّة؛ وفيها أشاح مونك وجهه بعيداً عن الانطباعيّة، والتفت إلى تصوير دخيلة النفس البشريّة، وعالمها الجوانيّ، وعمل على تقويض التشكيل الموضوعيّ ليعبِّر عن وجهة نظرٍ ذاتية محضة، حتى أن «الصرخة» (1893) هي اللوحة الأكثر تعبيريّة في الرسم الحديث.
أُصيب مونك بأنفلونزا 1918، ولكنه انتصر على الداء. وفي عام 1919 بدأ بالتماثُل للشفاء، وشرع برسم صورته الذاتيّة أثناء فترة النقاهة، وفيها بقي وفيّاً للميلِ التعبيريّ، الذي مارسه على شخوص مرتسماته السابقة، من خلال التحويرات الغروتسكيّة الحادة. وانتهت اللوحة إلى التعبير عن حالةِ عليلٍ يحاول التعافي، والخروج إلى النور والتلوين، من قتامةِ الاحتضار، على الرغم من أن صورته توضِّح متلازمة إرهاق الجَائِحة المُزمن.
ويُرَى مونك في اللوحة، بكلِّ هزاله وشحوبه، كَليلاً جالساً على كرسي خيزران قرب السرير، وقد غطّى أطرافه السفليّة ببطانيّة؛ يتطلَّع نحو المُتلقي بعيونٍ غائِرةٍ كهفيّة وفمٍ فَاغِر؛ ولكنه بذاتِ الوقت، يتطلّع إلى نفسه، إلى دخيلته، لَطالما هو رسمٌ ذاتيّ ينجزه الفنَّان عن الرسَّام الذي فيه، أثناء الإبراء من الداء، وكأن الفنّ هو وسيلة مونك للتفوُّق على الاعتلال. فالانتصار على الداء هو تحقُّق لماهيته، لتصير اللوحة واحدةً، من أهمّ الشهادات المُروِّعة المُباشِرة، التي تتفاوض فيها الحياة مع الموت.
وقامٍ بتكرار رسمه الذاتيّ هذا، ما لا يقل عن أربعة عشر عملاً في عام 1919، أسوةً بما فعله مع «الصرخة»، ليُؤكِّد في سلسلةِ التكرار، على الحياةِ والاحتفاء بنجاةِ نفسٍ على شفا حفرةٍ من موت، لتنضم اللوحة إلى بقايا أنفلونزا 1918 في تاريخِ الفنّ. ■ **أثير محمد علي**

جان بودريار

«مُؤامَرة الفنّ»

إذا كان وهمُ الرغبةِ هو ما افتُقد في الإباحية المُنتشرة، فإنّ ما افتُقد في الفنّ المُعاصر هو الرغبة في الوهم. لا شيء في هذه الإباحية يدعُ مجالاً للرغبة أو يدفع إليها. بعد التهتك وتحرير جميع الرغبات، انتقلنا إلى التحوُّل الجنسيّ، بالمعنى الذي يفيد شفافية الجنس، وذلك في علامات وصور تمحو كلّ أسراره وكلّ ما هو غامض فيه. التحوُّل الجنسيّ الذي يعني أن الأمر لم يعد يتعلَّق أبداً بوهم الرغبة، وإنما بالصورة المُفرطة في واقعيّتها.

كذلك هو الشأن بالنسبة للفنّ الذي فقد، هو الآخر، الرغبة في الوهم، وذلك لصالح الارتقاء بكلّ شيء إلى التفاهة الجماليّة، وأصبح هكذا إذن متحوِّلاً إستطيقيّاً. بالنسبة للفنّ، كانت نشوة الحداثة تكمن في مرح تفكيك الموضوع والتمثل. في هذه الفترة، كان الوهمُ الجماليّ لا يزال قويّاً، مثله في ذلك مثل وهم الرغبة بالنسبة للجنس. إنّ طاقة الاختلاف الجنسيّ، التي تخترق مختلف أوجه الرغبة، تقابلها، في الفنّ، طاقة الانفصال عن الواقع (التكعيبيّة، التجريديّة، الانطباعيّة)، وهما معاً تقابلان، مع ذلك، رغبة في تعزيز سرِّ الرغبة وسرِّ الموضوع. وعندما تختفيان، يتراجع مشهد الرغبة ومشهد الوهم لصالح بذاءة التحوُّل الجنسيّ والتحوُّل الإستطيقيّ، بذاءة رؤية الأشياء كلها بشفافية قاهرة. وفي الواقع، لا توجد إباحية قابلة للتحديد على أنها كذلك، لأنّ الإباحية موجودة افتراضياً في كلّ مكان، ذلك أن ماهيتها صارت في قلبِ جميع التقنيات البصريّة والتلفزيّة. لكن، في العمق، نحن فقط نشخِّص كوميديا الفنّ، مثلما تشخص مجتمعات أخرى مسرحية الأيديولوجيا، مثل المُجتمع الإيطاليّ (لكنه ليس الوحيد) الذي يشخِّص كوميديا السلطة، وكما نجسد نحن كوميديا الإباحية في الإشهار الفاجر لصور الجسد النسائيّ. هذا التعرِّي الأبديّ، هذه الاستيهامات الجنسيّة المفتوحة، هذه المُساومة الجنسيّة من أجل أن يكون كل هذا حقيقيّاً، لا يمكن تحمُّل كلّ هذا واقعيّاً. لكن، لحُسن الحظ، كلّ ذلك واضح وبديهيّ ليكون حقيقيّاً. فالشفافية لها من البداهة والوضوح ما يجعلها حقيقيّة. أما الفنّ، فهو غاية في السطحيّة، مما يجعله عديم القيمة حقاً. يجب أن يكون فيه لغزٌ ما. تماماً مثل الصورة المُشوَّهة: لا بد من وجود زاوية تعطي معنى كاملاً للفجور الزائد للجنس وللعلامات؛ لكن، حالياً، لا يمكننا سوى التعايُش مع كلّ هذا بنوع من اللامُبالاة الساخرة. في لا واقعيّة الإباحية وغياب المعنى في الفنّ، هناك لغزٌ غير واضح، أو سرٌّ غامض، مَنْ يدري؟ هل يتعلَّق الأمر بصورة ساخرة لمصيرنا؟ إذا أصبح كلّ شيء غاية في الوضوح ليكون حقيقيّاً، ربّما بقيت فرصة للوهم. ماذا يتخفَّى خلف هذا العالَم ذي الشفافية الزائفة؟ هل شكل آخر من الفهم أم عمليّة دقيقة ومعقَّدة وحاسمة؟ لقد استطاع الفنّ (الحديث) أن يشكِّل جزءاً من القدر اللعين، من حيث هو نوع من البديل المأساوي للواقع، ومن خلال ترجمته لاقتحام اللاواقع للواقع. لكن، ماذا عسى أن يكون معنى الفنّ في عالَم مفرط في واقعيّته سلفاً، عالَم بارد، شفَّاف وإشهاريّ؟ وماذا عسى أن يكون معنى الإباحية في عالم هو سلفاً إباحيّ؟ لا شيء، باستثناء إلقاء نظرة أخيرة، لا تخلو من مفارَقة، على واقع يضحك من نفسه في صورته الواقعيّة بإفراط، وعلى الجنس الذي يضحك من نفسه في أشدِّ صوره تعرّياً وافتضاحاً، وعلى فنّ يضحك من نفسه في صورته المُفرطة في الاصطناع: السخرية. وفي سائر الأحوال، فإن ديكتاتوريّة الصور هي ديكتاتوريّة ساخرة. إلّا أن هذه السخرية نفسها لم تعد تشكِّل جزءاً من الجانب الملعون، وإنما جزء من جنحة الاستخدام السيئ للمعلومات، من هذا التواطؤ الملغز والمخجل الذي يربط الفنَّان، وهو يستغل هالة السخرية، بالجماهير المُنبهرة والمُرتابة. إنّ السخرية تشكِّل، هي أيضاً، جزءاً من مُؤامَرة الفنّ. عندما كان الفنّ يتلاعب باختفائه الخاص واختفاء موضوعه، كان لا يزال عملاً فنيّاً عظيماً. لكن ماذا عن الفنّ الذي يتلاعب بإعادة تدوير ذاته على نحو دائم من خلال وضع اليد على الواقع والسيطرة عليه؟ من المعلوم أن الجزء الأعظم من الفنّ المُعاصِر يعمل من أجل هذا بالضبط: تبنّي التفاهة، الحقارة والرداءة كقيمة وكأيديولوجيا. في هذه الإنشاءات والإنجازات المُتعدِّدة، ليس هناك سوى لعبة توافُق مع واقع الأشياء، وفي نفس الوقت مع سائر الأشكال السابقة لتاريخ الفنّ. إن الاعتراف باللاأصالة، بالتفاهة وبانعدام القيمة، ارتقى إلى مستوى القيمة، وأكثر من ذلك، تحوَّل إلى استمتاع إستطيقيّ منحرف. طبعاً، كلّ هذه التفاهة تدعي التعالي من خلال العبور إلى المستوى الثاني والساخر للفنّ. إلّا أنها تظل عديمة القيمة وفارغة من المعنى في هذا المستوى الثاني، شأنها في ذلك شأن المستوى الأول. إن العبور إلى المستوى الإستطيقيّ لا ينقذ شيئاً، بل على العكس من ذلك: تصير التفاهة مُضاعَفة. يتظاهر الفنّ بأنه عديم القيمة قائلاً: «أنا تافه، أنا تافه»، وهو كذلك بالفعل. هنا يكمن التدليس الكامل للفنّ المُعاصِر: تبنِّي التفاهة، غياب الدلالة، انعدام المعنى، استهداف التفاهة، بينما هو تافه أصلاً. استهداف اللامعنى، بينما الدلالة غائبة سلفاً. نشدان السطحيّة بمُصطلحاتٍ سطحيّة.



جان بودريار▲

ومعلوم أن التفاهة ميزة خفيّة لا يمكن أن يدعيها أو يتبنَّاها أيٌّ كان. فالتفاهة الحقة، والتحديّ المُفحم للمعنى، سلب المعنى، وفنّ محو الدلالة هو ميزة متفرِّدة تخصُّ بعض الأعمال النادرة والتي لا تدعي شيئاً من ذلك على الإطلاق. هناك شكل أصليّ للتفاهة، كما يوجد شكل أصليّ للاشيء أو شكل أصليّ للشر. إضافة إلى ذلك، هناك جنحة الاستخدام السيئ للمعلومات، ومقلِّدو التفاهة، والتفاخر بتفاهة مفتقدة لدى كلّ هؤلاء الذين يراودون اللاشيء ليتحوَّل إلى قيمة، والشر إلى غايات مفيدة. لا يجب التغاضي عمَّا يقوم به المُقلِّدون المُزيفون. عندما يلامس اللاشيء العلامات، وعندما ينبثق العدم في قلب نظام العلامات نفسه، فذلك هو الحدث الأساسيّ للفنّ. إن العمليّة الشاعريّة الحقة هي في جعل اللاشيء يظهر في قوة العلامة، ليس للتعبير عن التفاهة أو اللامُبالاة بالواقع، وإنما عن الوهم الجذري. بهذا المعنى كان «وارول Warhol» تافهاً حقّاً، بهذا المعنى الذي يفيد أنه أقام العدم في قلب الصورة. إنه يجعل من التفاهة والحقارة حدثاً يصير هو الاستراتيجيّة الحاسمة للصورة. أما الآخرون، فإنهم لا يملكون سوى استراتيجيّة تجاريّة للتفاهة، والتي يضفون عليها شكلاً إشهاريّاً، أو، على حدّ تعبير «بودلير Baudelaire»، الشكل العاطفيّ للسلعة. إنهم يختبئون خلف تفاهتهم الخاصّة، وخلف تحوُّلات الخطاب المُتعلِّق بالفنّ، والذي يعمل بكلّ سخاء على تحويل هذه التفاهة إلى قيمة (بما في ذلك سوق الفنّ، طبعاً).

هذا الأمر هو، بمعنى من المعاني، أسوأ من لا شيء، ما دام أنه موجود، على الرغم من أنه لا يعني شيئاً، ويوفر لنفسه كامل الأسباب الوجيهة للوجود. هذه البارانويا المُتواطِئة للفنّ، تعدم إمكانية وجود أي حكم نقديّ ممكن للتفاهة، ولا تتيح سوى التقاسم ودّياً، مع المُقربين، لا غير. هنا تكمن مُؤامَرة الفنّ ومشهدها البدائيّ المُتكرِّر في جميع المعارض وافتتاحاتها، وفي تعليق اللوحات، والترميمات، والتجميعات، والهبات والمُضاربات، والذي لا يتأطر في أي مجالٍ محدَّد، ما دام يحتمي من قبضة الفكر، عن طريق الاختباء خلف خداع الصور.

أمّا الشكل الآخر لهذا التدليس، فإنه يكمن في إكراه الناس، من خلال خدعة التفاهة، على إعطاء قيمة وأهمّية لكلّ هذا، بذريعة أنه يستحيل أن يكون تافهاً مطلقاً، وأنه حتماً يخفي شيئاً ما. يستغل الفنّ المُعاصِر انعدام اليقين هذا، واستحالة قيام حكم قيمة إستطيقيّ مؤسَّس، كما يعتمد على اتهام أولئك الذين لا يفقهون شيئاً في الفنّ، أو الذين لم يفهموا أنه لا يوجد أصلاً شيء قابل للفهم. هنا أيضاً نقف على جنحة سوء استخدام المعلومات. لكن في العمق، يمكن أن نعتبر أيضاً، أن هؤلاء الناس الذين يحظون باحترام الفنّ، قد فهموا كلّ شيء، ما داموا يعبرون، من خلال إعجابهم نفسه، عن فهم مستبصر: فهم أنهم ضحايا شطط في استعمال السلطة، وأنه قد تمّ إخفاء قواعد اللعبة عنهم، وتمّ بالتالي خداعهم. بعبارةٍ أخرى، لقد دخل الفنّ (ليس فقط من وجهة النظر الماليّة لسوق الفنّ، وإنما أيضاً في تدبير القيم الإستطيقيّة) في السيرورة العامة لجنحة سوء استخدام المعلومات. علماً أنه ليس وحده المسؤول عن ذلك: فالسياسة والاقتصاد والإعلام ضالعة في هذا التواطؤ نفسه، وأيضاً في الخضوع الذي لا يخلو من سخرية، من جهة «المُستهلكين».

«إن إعجابنا بالرسم هو نتيجة لسيرورة طويلة من التكيُّف تمَّت عبر قرونٍ عِدّة، وذلك لأسباب لا علاقة لها، في الغالب، لا بالفنّ ولا بالعقل. لقد خلق الرسم متلقيه الخاص، وهذه العلاقة هي، في العمق، علاقة اتفاقيّة» (من غومبروفيتش Gombrowicz إلى دوبوفيه Dubuffet). والسؤال الوحيد الذي يمكن طرحه في هذا السياق هو: كيف يمكن لآلة كهذه أن تستمر في العمل في إطار خيبة الظن المُقلقة والهيجان التجاريّ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فإلى متى سيدوم هذا التفنن في الخداع، هذا الرجم بالمجهول، مئة عام، مئتان؟ هل سيتمكن الفنّ من التواجد ثانية وبشكلٍ دائم، على غرار المُخابرات السريّة التي نعرف أنها لا تملك منذ زمان أسراراً يمكن سرقتها أو تبادلها، ولكنها، رغم ذلك، تزدهر بفعل وهم فائدتها، وتنفق الكثير على سجلها الأسطوريّ؟ □ **ترجمة: محمد مروان**

المصدر:

Libération, 20 Mai 1996

هكذا عرَفتُ المقاهي

بذْلة الغوَّاص

فقدانُ القدرةِ على الاختيار هو الذي يصنع القيدَ والسجنَ. وهو الذي منحَ «الحَجْرَ» بسبب الكورونا مذاقَه القياميّ. لقد أُكْرِهْنا على لزوم البيت فكدنا نكرهُ مَا لو كنّا مُخيَّرينَ ما غادرناه. بل إنّي كنتُ قد فقدتُ شهيّةَ السفر وأوشكتُ على الاعتكاف في بيتي، قبل أن يضطرّني الحَجْرُ الصحيّ إلى لزوم البيت والبلد، فإذا أنا أحنُّ إلى الشوارع والمطارات من جديد، ولا أفتقدُ شيئًا كما أفتقدُ حرّيّتي في التعامُل مع المكان.

آدم فتحي

خُيِّلَ إليّ للحظةٍ أنّنا جميعًا أبطال «بذلة الغوص والفراشة» لجون دومينيك بوبي. لَوْلاَ أنّ بذلة الغوص التي نرتطم بجنباتها ليست بحجم جسد، بل هي بحجم بلد، وربّما بحجم الكرة الأرضيّة. ولَوْلاَ أنّ اشتراكنا جميعًا في الرقص الهيستيريّ داخل البذلة نفسها، لا يُلغي شيئًا من البونِ الشاسع بين الراقص على الحرير والراقص على المسامير.

لم أنتظر هذا الكِتاب كي أكتشف استعارةَ بذلة الغوص، ولم أهْتَدِ إليها بفضل «الحَجْر»، فأنا مدينٌ بها إلى طفولتي الأولى، حين كان الوالد يُطيل التعزير والتوبيخ لأقلّ خطأ، فأتمنّى أن تبتلعني الأرضُ فيما هو يوبِّخ ويعزِّر. استعصت الأرضُ فشرعتُ أتدرَّب على حياكة نوعٍ مجازيّ من «طاقيّة الإخفاء» ألوذ بها وأنا في مكاني فلا أسمع ما أكره. أطلقت عليها في البداية اسم البئر، ثمّ سمّيتها الداموس قبل أن أختار لها اسم بذْلة الغوّاص.

شيئًا فشيئًا أصبحت تلك البذلة سلاحي السرّيّ في وجه الزحمة والعزلة. أتفنّن في تأثيثها بما أريد وبمَنْ أريد، وأرتديها في كلّ فضاءاتِ الثرثرة الخرقاء والغباء المُتطاوس، كما أرتديها في لحظاتِ العُزلة، فإذا أنا في مكاني كيفما كان المكان ومهما كان الجليس. تعلّمتُ ذلك من المقاهي تحديدًا.

ليس من شكٍّ في أنّ «الحَصْرَ» مُنشِّطٌ للخيال. وليس من شكٍّ في أنّ أيّام الحَجْر كانت مؤاتيةً للسفر في الكُتب، والفضائيّات مُغريةً بالتواصل عبر الهواتف، والشاشات محفّزةً على السباحة في صفحات البحر الرقميّ الأزرق. لكن أين تلك الوسائط كلُّها من عَبَقِ الحقائب وهدير القطارات وأزيز الطائرات وحركة المسافرين والمارّة وروائح الأماكن الأليفة أو الجديدة، وأنت تلتقي أصدقاءك وصديقاتك وجهًا لوجه ويدًا في يدٍ وكتفًا إلى كتف ودفئًا لدفء؟ بل أين تلك الوسائط كلّها من المقهى؟

لذلك لم أستسلم لإكراهات «الحَجْر» على الرغم من التزامي بها. كنت أرتدي بذلة الغوص في الوقت الذي أختار، وأقصد واحدة من مقاهيّ المُفضّلة، لا كمكانٍ، بل كحضنٍ شبيهٍ بذراعَيْ حبيبٍ، وصَدْرِ صديقٍ، ودفّتَيْ كتابٍ، وبابِ بيتٍ. لا يهمّ أن يكون في قبلّي وقفصة، أو في باب الجديد، وباب سويقة. في قليبية، أو في المنستير. في القاهرة أو في باريس.

منذُ ثمانينيات القرن العشرين وأنا أجوب مدن تونس وقُراها من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب. منذ نهاية التسعينيات وأنا أسافر في القارّات الخمس ضيفًا على تظاهرات الشعر. لا أغادر مكانًا إلّا ولَدَيَّ فيه مقهى.

لعبت المقاهي الشعبيّة في البداية دور الملاذ أو الملجأ. احتميتُ بها مع أبناء جيلي لقِلّة ذات اليد وضيق الفضاءات وتحدّيًا للرقباء. هناك كُنّا نتدرَّب على توقّي الضربات. نكتشف طبقات مجتمعنا من القمّة إلى القاع. ننصت إلى ما يحتدم في باطنه. نُلقِي الشعر ونتحاور في السياسة. نتلقّى دروسنا الابتدائيّة في علم الاجتماع والاقتصاد. نُعِدُّ للتظاهراتِ والمُظاهرات.

ثمّ تطوَّرت علاقتنا بالمقاهي فإذا هي تلعب في حياتنا الدَّوْرَ الذي فرَّطت فيه المُؤسّسة التربويّة الرسميّة. دَوْر التربية عن طريق اللعب. صارت المقاهي ملاعِبنا المرحة ومكتباتنا المفتوحة على الجديد المُختلف. دُورَنا الثقافيّة الأكثر حيويّةً وحرّيّةً إلى جانب الفضاءات الجامعيّة والنقابيّة

والحُقوقيّة. فيها عرفتُ أغلب أصدقائي. طالعتُ أجمل كُتبي. كتبتُ معظَمَ نصوصي. درَّبتُ عَضَلاتي الفكريّة الأولى على المُحادثة والجدل. خضتُ أولى معاركي النقابيّة والسياسيّة.
ثمّ سرعان ما منحتنا المقاهي رحابةَ صدرٍ افتقدناها في البيت أو في الأسرة. فيها حظيتُ بأذنٍ صاغية ساعدتني على مواجهة همومي العاطفيّة الأولى. فيها وجدتُ المكان الذي يستر الوجه حين احتجتُ إلى دعوة ضيوف تونس. وظللتُ حتى اليوم آخذ إليها كلَّ مَنْ لا أريد له أن يتوقّف عند «البطاقة البريديّة». وفيهم مَنْ هو معروف حتى لدى غير المعنيّين بالثقافة. لكنّ زبائن المقاهي الشعبيّة يعرفون قيمة «مسافة الأمان»، ويحفظونَ للمقاهي إيطيقاها وإستطيقاها.
شيئًا فشيئًا أصبح للمقهى دورٌ أكبر وأشمل. لم تعد مكانًا لقتل الوقت أو للبطالة. إنّها مكان للعمل أيضًا، أو لنقل إنّه مكانٌ يُعيد تعريف العمل، قريبًا ممّا ذهب إليه برتراند راسل سنة 1932 في كتابٍ نُقِلَ إلى العربيّة بعنوان «مديح البطالة» أو «مديح الفراغ»، وأُفضّل ترجمته إلى «مديح العطلة».
نصٌّ ظللتُ أستحضره عند كلِّ «أزمةٍ اجتماعيّة» منذ اطّلعتُ عليه في طبعته الفرنسيّة سنة 2002. وتتمثّل أطروحتُه الرئيسيّة في أنّ العمل المهووس بالمردوديّة والربحِ طريقٌ إلى العبوديّة، لذلك لابدّ من النظرِ إلى العطلة بوصفها «عملاً» متحرِّرًا من ثقافة الربح، يُعيد الاعتبار إلى ما هو «بلا فائدة» في نظر السيستام: الإبداع، التفكير، العدل، التسامح، إنصاف المرأة، حماية الطفل، احترام البيئة...
لم أعد أجد ضيرًا في الانتساب إلى المقاهي بهذا المعنى. لا كمكانٍ «أقتل فيه الوقت»، أو أهرب إليه من الشارع، أو أنعزل فيه عن النّاس، بل ككوّةٍ مفتوحة على التفاصيل. كمنصّةِ انطلاق إلى أعماقِ البلاد والعباد. كمنفذٍ إلى أعماقي.
أمسك بمعمارها وأصواتها وروائحها كأنّي أمسك بمعصم أجسّ فيه نبض بلادي ونبضَ العَالَم. أغطس في دخانها وعرَقِها كأنّي أغتسل في موسيقى أوجاع الناس ومسرَّاتهم. مبتهجًا باكتسابي الحقّ في الاستماع يوميًّا إلى أوركستراها العفويّة. أوركسترا من كلِّ الطبقات والمشارب، تجتمع لتعزف بلا قائدٍ سولوهات، تُبدع تناغُمَها من تنافُرِها، فتصنع طربًا ساحرًا يترجم الغُربةَ إلى ألفة، والبردَ إلى دفء.
شيئًا فشيئًا تعلّمتُ فنّ «الغوص» في الضجّة والكثرة. قد يقترب منّي النادل يكاد يلصق فمه بأذني ليسأل إنْ كنتُ أريد شيئًا آخرَ بينما أنا «في عالمي» بعيدَ القرب قريبَ البُعد. وقد تشتدُّ النشوة بلاعبي الورق فيضرب أحدهم على الطاولة بقدمه، ويقابله الآخر بالشتيمة المقذعة، ويعلو الصراخ، ويمسك كلٌّ بخناقِ صاحبه، وأنا على بُعد مترٍ لا أشعر بشيء. حتّى إذا أفرغ المُتخاصمون ما في جعبتهم، وعادوا إلى اللعب وضع أحدهم يده على كتفي يعتذر، وما أكثر ما يفعلون، فإذا أنا أهتزّ للمسته، وما كنتُ قد شعرتُ بشيءٍ ممّا حدث.
تلك السنواتُ، بل العقودُ منحت المقاهي مكانةً محوريّة في حياتي. انسلختُ من بذلة الغوص الأولى، وارتميتُ في «عجقتها» ودخانها وحكايات زبائنها وموسيقى حياتها المُثخنة بالجراح والأحلام. ألفتُ زحْمتها ولم يعد في وسعي «التركيز» بعيدًا عن صخبها. فما العمل بعد أن أصبحتُ زوجًا وأبًا «مسؤولاً»؟! ما العمل كي أزرع صخب المقهى في البيت؟!
قد يبدو الأمر غريبًا على مَنْ يحتاج إلى الصمت والهدوء كي يكتب أو يقرأ، فهو لم يعش ما عشت، ولم يدمن ما أدمنت. أمّا أنا فالصمتُ والهدوء يصرخان في داخلي بما لا يسمح لي بالإنصات إلى العالم، وإلى نفسي، وإلى الكلمات وهي تناديني أو تستجيب إلى ندائي.
لذلك دأبْتُ منذ سنواتٍ طويلة على فتح الراديو والتليفزيون في البيت طلبًا للضجّة. كانت تلك طريقتي الوحيدة لزراعة المقهى في البيت كي أستطيع القراءة والكتابة. فأنا في حاجةٍ إلى إعادة إنتاج وقْعِ المقاهي وإيقاعها، بعْدَ أن تحوَّلَ صخبُها إلى «سترة أمان» لا غِنًى لي عنها في حربي مع الكلمات.
ولعَلّي لم أفتقد شيئًا خلال هذا الحَجْر مثلما افتقدتُ مقاهيّ وجلسائي. حتّى حين كنّا لا نتبادل كلمةً واحدةً، بل يجلس كلٌّ إلى كتابه أو أوراقِه. بينما يمتلئ الهواء من حولنا بحوارٍ من نوعٍ خاصّ لا يفكُّ شفرته إلّا المُختارون.
هكذا عرَفَتْ المقاهي نقلتها الأخيرة في حياتي. أصبحتْ هي بذلة الغوّاص التي تمكّنني من الغطس دون أن أغرَق. تفصلني عمّا حولى دون أن تقطع صلتي بأحد. تتيح لى أن أكونَ منفردًا في العدد، وحيدًا مع الجميع، منعزلاً في الزحمة.
شيئًا فشيئًا تحوَّلتُ إلى فراشة حديقتُها المقهى، كدتُ أقولُ شَرْنَقَتُها المقهى. فأنا هناك داخل شرْنقةٍ حقًّا. شفَّافة ومتحرِّكة. تحيط بي كالقماط. كالقوقعة. كبذلة الغوّاص، بل هي بذلة غوّاصٍ بكلّ ما تملك العبارةُ من دلالةٍ بالنسبة إلى كَاتِب.
هل الكَاتِبُ إلّا غوّاصٌ؟ هل الكِتابَة إلّا فنّ الغوص في الذات بوصفها شرخًا في المكان والزمان؟

153
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 153 - ذو القعدة 1441 - يوليو 2020
Year 13 - No. 153 Dhu al-Qidah 1441 - July 2020



www.dohamagazine.qa



الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 154 - أغسطس 2020
www.dohamagazine.qa

«اِرتدِ قناعَك»

الحياة بنصف وجه!



خورخي لويس بورخيس
ماريو فارغاس يوسا
مو يان
لو كليزيو
مارك توين
روديارك كبلنج
دانيال كيلمان
ألفارو إنريجو
فيديريكو غارسيا لوركا
لويس باغاريّا إيبو
فيليب روث
ميلان كونديرا

«الورشة النقدية»

هل يمكن للنقد أن يكون أدباً؟

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine
154 الدوحة AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 154 - ذو الحجة 1441 - أغسطس 2020
Year 13 - No. 154 Dhu al-Hijjah 1441 - August 2020

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

ظلال كورونا..

ماذا بعد زوال شبح كورونا؟ كيف سيكون حال الثقافة العامة في واقع المُجتمعاتِ العالميّة ومن بينها العربيّة؟ وهل ستبقى ظلال أول جائِحة فتَّاكة في القرن الحادي والعشرين مُخيِّمةً على مشهدٍ كونيٍّ لم تكن تنقصه القتامة والمصائر المجهولة؟... بالإمكان إعادة طرح أسئلة من هذا القبيل بطرقٍ مختلفة، وإنْ كانت الجدوى من التساؤل في هذا السياق، لا تتخطى تغذية المنصات الإعلاميّة والجدل المُستمر، طالما أن الجواب المُتوفِّر بعيدٌ كلّ البُعد عن وصفةٍ جاهزة، يمكنها أن تعمل عمل اللقاح في حماية نمط الحياة المُشتركة؛ ذلك النمط الحضاريّ، الذي بدأ في التحوُّل عبر منصات الشبكة العنكبوتيّة قبل عقدٍ من الزمن، وما أن داهمنا زمن الجَائِحة هذا حتى دخلنا في دوامة لم تخطر على بال، إذ فجأة استيقظ العَالَم على خبر «عدو خفي» لمواجهته علينا التسلح بعُزلة اجتماعيّة وبـ«حَجْرٍ منزليّ»، كما ووجب على الناس، من بين ما وجب عليهم، ما اصطلح عليه بـ«التباعُد الاجتماعيّ»، في إطار السياسات الاحترازيّة للحدِّ من انتشار الوباء في هذه المعمورة. ولم يكن بحوزة الناس أفضل من الشاشات لتحمُّل العُزلة الاجتماعيّة...

وإذا كان للعولمة من إيجابيات متفاوتة في ميادين الاقتصاد والصِّحة والمعرفة، فإنها بتغولها الافتراضيّ، وبوسائلها التواصليّة المُستحدَثة، امتلكت سلاحاً ذا حدين، يكمن في أحدهما جانبها السلبيّ الذي أجهز على الحياة الإنسانيّة، وفعل فعلته في تقطيع الأرحام، واستنساخ تفاصيل الحياة الواقعيّة في الفضاء الافتراضيّ. وحينما تطلب الأمر صيحة بصوتٍ عالٍ، لإيقاظ الغافلين، وانتشال الغارقين، واستنقاذ المُدمنين، من الدوامة الافتراضيّة، جاء كورونا معمِّقاً الهوة للمزيد من الغرق الإلكترونيّ!

في ظلِّ هذا الواقع الاستثنائيّ، زاد عدد المُنخرطين في منصات الإنترنت، بمختلف خدماتها، أضعافاً مضاعفة، وأصبح العَالَمُ الافتراضيّ بديلاً للفضاءات الواقعيّة التي يشكِّلها الشارع والمقهى والسوق والحديقة العامة، وهي فضاءات، لا شكّ أن استعاراتها افتراضياً هي مربط الفرس حين يتعلَّق الأمر بمسألة تحوُّل المُمارسات والعادات الإنسانيّة في بوتقة محكومة بتقليص الاتصال البشريّ إلى أدنى حدٍّ ممكن. ذلك أن اقتناء سلعة عبر موقع إلكترونيّ، عملية لا يتساوى وضعها في نفس الكفَّة مع ممارسة ثقافيّة من قبيل عيادة مريض، أو زيارة حديقة، أو جولة في أحد الأسواق الشعبيّة النابضة بالحياة، والقيم الملموسة، والوجوه الإنسانيّة الطيبة...

ومرجع هذه المُلاحظات، كون الحياة الواقعية حقيقة تاريخيّة للنشاط البشريّ المُتراوح بين المكان العام والمكان الخاص، بحيث لا يمكن أن تنشأ علاقات اجتماعيّة في المكان الأول، أو علاقات حميمية في المكان الثاني، دون الالتزام بقوانين تنظم الانتقال بين المكانين. وهذه العلاقات في المجال الافتراضيّ كثيراً ما توصف بأنها زائفة تتغذَّى على انعدام الخصوصيّة، وعلى المظاهر الخادعة، وعلى المنفعة والاستغلال وانعدام الثقة... لتكون بذلك علاقات مفتقدة إلى القيم الإنسانيّة التي هي الكنز المُشترك للبشريّة.

لا شكّ أن التحدّي الحقيقيّ لا يكمن في تبعات الحَجْر والتباعُد الاجتماعيّ أو في باقي الاحترازات الظرفيّة، وإنما يكمن في استعادة الحياة الاعتياديّة التي كنا عليها، ليس فقط بالتعافي من آثار الضربة القاضية التي خلفتها الجَائِحة على القطاعات الحيويّة، ولكن بإعمال بوصلة الفكر التي من شأنها توجيه الدفة نحو برِّ الأمان.

رئيس التحرير



العدد 154

ثـقـافـيـة شـــهـريـة

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وأربعة وخمسون
ذو الحجة 1441 - أغسطس 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمــــــيـــركـــا	100 دولار
كـنــدا وأستراليـا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسـل قيمة الاشـتراك بموجب حـوالة مصـرفية أو شـيك بالريال القـطـري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

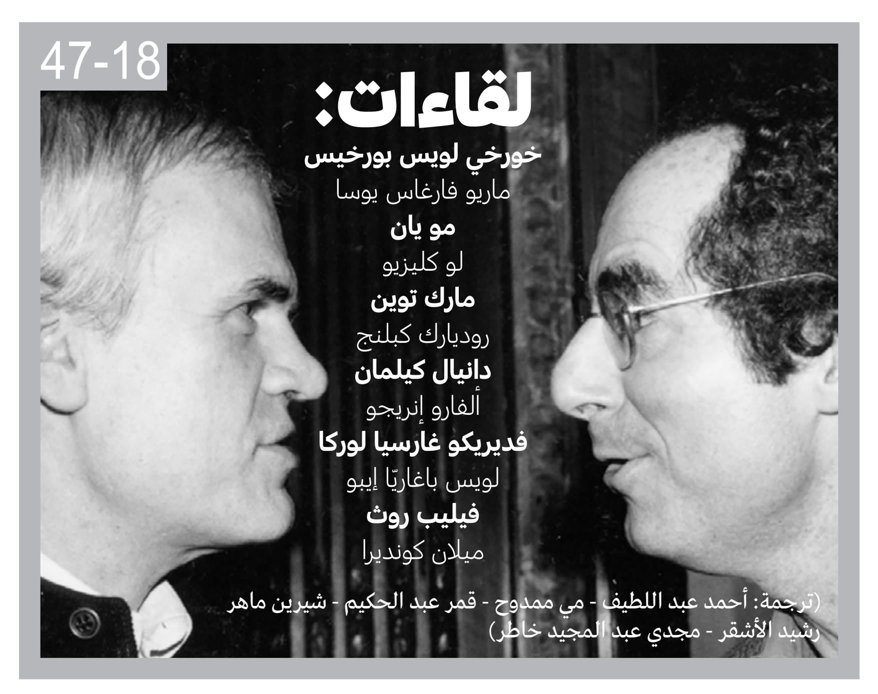


| تقارير | قضايا

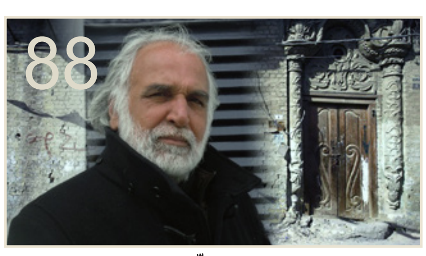


| ملفات |





| أدب | فنون | مقالات | علوم |

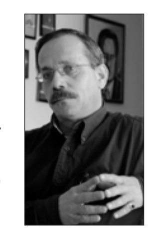






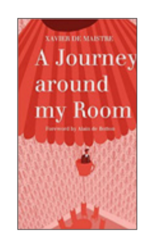


| حوارات | نصوص | ترجمات |









أي نظام عالميّ لمُعالجة التفاوت؟

الرأسماليّة لوحدها

خلال القرنين الماضيين، لم تعرف الإنسانيّة صراعاً للأفكار أشدّ من ذلك الذي كانت إحدى أطرافه دوماً الأيديولوجيّة الرأسماليّة. وحتى بعد نهاية التاريخ التي أعلن عنها فرنسيس فوكوياما أواخر القرن العشرين، لا يزال النقاش حول تطوُّر هذا النظام ومآلاته وبدائله على أشدّه. لذلك ليس من الغريب اليوم، ونحن نعيش أول جائِحة في القرن الحادي والعشرين، أن يدعو رئيس المنتدى الاقتصاديّ العالميّ كلاوس شواب Klaus Schwab لمُناقشة موضوع وحيد في قمة المُنتدى سنة 2021 وهو «إعادة الضبط الشامل (للنظام الاقتصاديّ الاجتماعيّ)».

يُشكِّل كتاب «الرأسماليّة لوحدها.. مستقبل النظام الذي يحكم العَالَم» للاقتصاديّ البارز برنكو ميلانوفيتش، والذي تُركز أعماله على التفاوت العالميّ للدخل والثروة، مساهمةً مهمّة في النقاش حول الرأسماليّة وأشكالها واحتمالات تطوُّرها في المستقبل. يتضمَّن الكتاب، الصادر في سبتمبر/ أيلول 2019، عن Harvard University Press، خمسة فصول، وهي كما يلي: معالِم عَالَم ما بعد الحرب الباردة، الرأسماليّة الاستحقاقيّة الليبراليّة، الرأسماليّة السياسيّة، تفاعل الرأسماليّة والعولمة، وأخيراً مستقبل الرأسماليّة العالميّة.

لا يختلف اثنان حول الانتصار المُدوي الذي حققته الرأسماليّة على الفاشية أولاً، ثمَّ الشيوعيّة فيما بعد. وبشكلٍ أكثر دقة، تسيَّدت الرأسماليّة العَالَم وفقاً لميلانوفيتش بنوعين مختلفين من الرأسماليّة: الرأسماليّة الاستحقاقيّة الليبراليّة التي تطوَّرت بشكلٍ متزايد في الغرب على مدى المئتي سنة الماضية، والرأسماليّة التي تقودها سياسة الدولة التي تمثلها الصين، وتوجد أيضاً في مناطق أخرى من آسيا وأجزاء من أوروبا وإفريقيا.



برنكو ميلانوفيتش ▲

تُشير الرأسماليّة الاستحقاقيّة الليبراليّة إلى كيفية إنتاج وتبادل السلع والخدمات (الرأسماليّة)، كيف يتمُّ توزيعها بين الأفراد (استحقاقيّة) ودرجة الحركيّة الاجتماعيّة (الليبراليّة). وتُعَدُّ إحدى مميِّزاتها الرئيسيّة، كما نراها في الولايات المُتحدة اليوم، هي أنّ الأفراد الذين يملكون رأس المال يميلون أيضاً ليكون لهم «رأسمال» بشريّ أعلى، بعكس الرأسماليّة الكلاسيكيّة (مثل تلك التي كانت في المملكة المُتحدة قبل الحرب العالميّة الأولى)، حيث كان الأفراد في الجزء الأعلى من توزيع الدخل هم مستثمرون ماليون، مؤجِّرون وأصحاب شركات صناعيّة كبيرة. اليوم، النسبة الأكبر من الأشخاص في الأعلى هم مديرون ذوو أجورٍ عالية، مصمِّمو إنترنت، علماء فيزياء، رجال بنوك، أو مهنيون نخبويون آخرون.

وبما أنّ هذا الكتاب هو عن التفاوت مثلما هو عن الرأسماليّة، تتميَّز الرأسماليّة الاستحقاقيّة الليبراليّة بخاصية تعزيزها للتفاوت، وهي تختلف عن الرأسماليّة الكلاسيكيّة بشكلٍ واضح في أنّ الأشخاص أغنياء رأس المال هم أيضاً أشخاصٌ أغنياء العمل. وهي تختلف أيضاً عن الرأسماليّة الديموقراطيّة الاجتماعيّة في عدة نواحٍ: فهي تظهر حصة إجماليّة متزايدة من رأس المال في صافي الدخل، لديها رأسماليّون أغنياء بالعمل، وتتميَّز بانتقالٍ كبير للتفاوت بين الأجيال.

وبما أنّ هذا الشكل من الرأسماليّة يتميَّز بتفاوت عالٍ، يعود ميلانوفيتش إلى الركائز الأربع التي أدّت إلى انخفاض التفاوت في الدول الغنيّة من نهاية الحرب العالميّة الثانية إلى بداية الثمانينيّات: نقابات عمَّاليّة قويّة، تعليم بالكتلة، ضرائب عالية، وتحويلات حكوميّة كبيرة. ويعتقد أنّ المدخل الذي يعتمد على هذه الركائز الأربع لتفسير التفاوت في القرن الحادي والعشرين هو خاطئ. فلمّا نأخذ الركيزة الثانية مثلاً، التعليم بالكتلة، فعدد سنوات التعليم ارتفعت من ما بين 4 و 8 سنوات في سنوات الخمسينيّات إلى 13 سنة أو أكثر اليوم. هذا أدّى إلى انخفاض في علاوة المهارة Skill Premium، كما أنّ تعليماً بالكتلة أكبر ممّا حدث يُعَدُّ مستحيلاً عندما يصل البلد إلى 14 أو 15 سنة تعليم في المتوسط.

وبما أنّ الأدوات التقليديّة لا تعمل لمُعالجة التفاوت في القرن الحادي والعشرين، يرى أنّه يجب البحث عن رأسماليّة مساواتيّة ترتكز على منح متساوية لكلٍّ من رأس المال والمهارات عبر السكّان. وهذا النوع من الرأسماليّة يمكنه أن يقدِّم نتائج مساواتيّة حتى بدون إعادة توزيع كبرى للدخل.

أمّا الرأسماليّة السياسيّة، فيُعَدُّ «دنغ تشياوبنغ Deng Xiaoping»، القائد الصينيّ للفترة من 1970 إلى 1990 الأب



المُؤسّس لها، وهو مدخل أكثر منه أيديولوجيا، إذ تجمع بين دينامية القطاع الخاص، الحكم الفعّال للبيروقراطيّة ونظام سياسيّ من حزبٍ واحد.
ويتوصل ميلانوفيتش إلى أنّ الدول التي تمارس الرأسماليّة السياسيّة اليوم: الصين، الفيتنام، ماليزيا وسنغافورة، قامت بتعديل هذا النموذج بإقامة بيروقراطيّة تكنوقراطيّة ذكية عالية الكفاءة في موضع المسؤولية عن النظام، وهذه البيروقراطيّة هي أوّل خاصية هامّة للنظام، وغياب سيادة القانون الملزمة هو الخاصية الثانية المُهمَّة للنظام.
ولكنّ هذا الشكل من الرأسماليّة يتضمَّن تناقضين، الأول الذي يظهر بين الحاجة إلى نخبة تكنوقراطيّة ذات مهاراتٍ عالية وحقيقة أنّ النخبة يجب أن تعمل في ظل ظروف التطبيق الانتقائيّ لسيادة القانون. والثاني بين الفساد الذي يؤدّي إلى زيادة التفاوت، وهو أمرٌ مستوطن في هذه الأنظمة لأنّ السلطة التقديريّة الممنوحة للبيروقراطيّة تُستخدم أيضاً من قبل أعضائها المُختلفين للحصول على مكاسب مالية كلما زاد مركزهم، والحاجة إلى أسبابٍ شرعية لإبقاء التفاوت تحت السيطرة.
واستناداً إلى المثال الصينيّ والفيتناميّ، يوضح ميلانوفيتش أنّ نمو الاقتصادين للفترة المُمتدة من التسعينيّات إلى سنة 2016 يضع الاقتصاد الرأسماليّ السياسيّ في منافسة مع الرأسماليّة الليبراليّة كأفضل شكلٍ لتنظيم المُجتمع.
وعلى الرغم من أنّ التفاعل بين الرأسماليّة والعولمة يظهر في عدة خصائص لهذه الأخيرة، مثل سلاسل القيمة العالميّة التي قسمت عملية الإنتاج بين عدة مناطق، يولي الكاتِب أهمّية خاصّة لمسألة الهجرة والتفاوت في دخل العمل بين المناطق. فنفس المهارات ونفس الإسهام في المُخرجات، يكافأ بشكلٍ أكبر في مناطق، وبشكلٍ أقلّ في مناطق أخرى، وهذا ما يطلق عليه ميلانوفيتش «مكافأة المُواطنة Citizenship premium» أو «عقوبة المواطنة Citizenship Penalty». وهنا يعتبر المُواطنة بنية قانونيّة لا توجد إلّا في أذهاننا، وهي في ذات الوقت بمثابة أصلٍ اقتصاديّ.
لقد حوَّلت الرأسماليّة المُجتمعات إلى مجتمعات تجاريّة صرفة، ويعرِّف ميلانوفيتش هذه الأخيرة على أنّها مجتمعات تكون فيها التسلسلات الهرميّة، أو التمييز بين الناس، ليس قائماً على معايير اقتصاديّة إضافية مثل الخلفية العائليّة للشخص أو الانتماء إلى نظام اجتماعيّ (مثل الأرستوقراطيّة) أو حتى طبيعة العمل الذي يقوم به الشخص، (والتي تستخدم في الهندوسيّة مثلاً لتقسيم السكّان)، بل يعتمد التسلسل الهرميّ ببساطة على النجاح الماليّ، وهذا النجاح مفتوح للجميع من حيث المبدأ، ولا يمكن ضبطه.
وهنا تُطرح المسألة الأخلاقيّة للرأسماليّة، فيُلاحظ أنّه من الممكن فرض قيود أخلاقيّة قويّة على الشخص، لكن فقط إذا خططنا للخروج من المُجتمع أو التحوُّل إلى مجتمع صغير خارج العَالَم التجاريّ والمُعولم. أي شخص يبقى داخل العَالَم التجاريّ والمُعولم عليه أن يكافح باستخدام نفس الأدوات غير الأخلاقيّة مثل أي شخصٍ آخر.
وبالتالي الطريق الوحيدة لتحدي العَالَمِ التجاريّ هي الانسحاب منه تماماً. إمّا من خلال المنفى الشخصيّ في مجتمعٍ منعزل، أو في حالة المجموعات الأكبر مثل الدول، من خلال اعتماد الاكتفاء الذاتيّ.
في الأخير يعتقد ميلانوفيتش أنّ سؤال كيف ستتطوَّر الرأسماليّة يعتمد على ما إن ستكون الرأسماليّة الاستحقاقيّة الليبراليّة قادرة على التحوُّل نحو مرحلةٍ أكثر تقدُّماً، وهي رأسماليّة الشعب People's capitalism التي تتميَّز بتركيز رأسمالٍ أقلّ، تفاوتٍ في الدخل أقلّ، وانتقالٍ أكبر للدخل بين الأجيال.
وهذه النقطة الأخيرة ستحول دون تكوين نخبة مُستدَامة. كما أنّه لا يستبعد تحوُّل الرأسماليّة الليبراليّة إلى رأسماليّة سياسيّة، فكلما اتحدَّت السلطة الاقتصاديّة والسياسيّة في الرأسماليّة الليبراليّة أكثر، أصبحت هذه الأخيرة أشبه بالرأسماليّة السياسيّة، ويصبح الهدف النهائيّ للنظامين نفسه: توحيد واستمرار النُخب. ■ **عثمان عثمانية**

Branko Milanovic, Capitalism Alone: the Future of the System That Rules the World.

معدية وتقود الأحداث الاقتصاديّة الكبرى

القصص في قلب علم الاقتصاد

في أواخر سنة 2019، أصدر روبرت شيلّر Robert Shiller الحائز على جائزة نوبل 2013، كتاباً جديداً تحت عنوان «علم الاقتصاد السرديّ: كيف تصبح القصص معدية وتقود الأحداث الاقتصاديّة الكبرى». الكتاب، يطمح إلى تأسيس فرعٍ علميٍّ جديد ضمن علم الاقتصاد، من خلال افتراض مفاده «أن التقلبات الاقتصاديّة مدفوعة بشكلٍ كبير بعدوى المتغيرات شديدة التبسيط، والتي يسهل نقلها من الروايات الاقتصاديّة».



روبرت شيلّر ▲

يقسم شيلّر هذا الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: الجزء الأول من الكتاب يقدِّم المفاهيم الأساسيّة، استناداً إلى البحث في مجالات متنوِّعة مثل الطب والتاريخ. أمّا الجزء الثاني فيقدِّم قائمة اقتراحات للمُساعدة على توجيه تفكيرنا حول السرديّات الاقتصاديّة والمُساعدة على منع الأخطاء في هذا التفكير. ثم الجزء الثالث الذي يفحص تسع روايات معمرة أثبتت قدرتها على التأثير على قرارات اقتصاديّة هامّة.

إنّ عبارة علم الاقتصاد السرديّ استُخدمت سابقاً، ولكن بشكلٍ نادر، يحتوي قاموس آر أتش إنغلس للاقتصاد السياسيّ (1894) على إشارة موجزة إليها، ولكن يبدو أن المُصطلح يشير إلى طريقة بحث تقدِّم رواية خاصّة عن الأحداث التاريخيّة. أمّا بالنسبة لـ (شيلّر)، فاستخدامه لعلم الاقتصاد السرديّ هو بداعي التركيز على: العدوى الشفهيّة للأفكار في شكل قصص؛ والجهود التي يبذلها الأشخاص لتوليد قصص جديدة معدية أو لجعل القصص أكثر عدوى.

يوضح علم الاقتصاد السرديّ كيف تتغيَّر القصص الشعبيّة عبر الزمن للتأثير على النتائج الاقتصاديّة. ويرى شيلّر أنه لفهم الاقتصاد المُعقَّد علينا أن نأخذ في الاعتبار العديد من الروايات والأفكار الشعبيّة المُتضاربة ذات الصلة بالقرارات الاقتصاديّة، سواء كانت الأفكار صحيحة أم خاطئة. ويعتقد أنه من خلال دمج الروايات الشعبيّة في تفسيراتهم للأحداث الاقتصاديّة، سيصبح الاقتصاديّون أكثر حساسية لمثل هذه التأثيرات عندما يتوقّعون المُستقبل. يمكننا التفكير في التاريخ هنا كسلسلةٍ من الأحداث النادرة الكبيرة التي تنتشر فيها القصة، غالباً بمساعدة شخصيّة جذّابة (قد تكون شخصيّة ثانويّة أو خياليّة) الذي يؤدِّي ربطها بالسرد إلى إضافة بعدٍ إنسانيّ. مثلاً السرديّات من النصف الثاني من القرن العشرين تصف الأسواق الحرّة بأنها «كفأة»، وبالتالي هي منيعة للتحسين من قِبَل عمل الحكومة. هذه السرديّات أدت إلى رد فعل عام تجاه التشريعات. وقد كانت عدوى السرد بحاجة إلى شخصيّة وقصّة. تلك الشخصيّة كانت رونالد ريغان، الرئيس الأميركيّ للفترة (1980 - 1988)، الذي استخدم شهرته لإطلاق ثورة أسواق حرّة هائلة، لاتزال آثارها معنا إلى غاية اليوم.

ومن الأمثلة الهامة عن السرديّات الاقتصاديّة حديثاً سرديّة البيتكوين، التي تشبه إلى حدٍّ كبير سرديّة أزهار التيوليب والهوس بها في هولندا في سنوات 1630، عندما دفع المُضاربون بأسعار تلك الأزهار إلى مستويات عالية، حتى صار سعر بصيلات التيوليب يساوي ثمن منزل. لذلك فقيمة البيتكوين اليوم هي نتيجة تحمس الناس لها، ولتحقق البيتكوين نجاحها المُبهر، على الناس أن يتحمّسوا كفاية بها ليبحثوا عن أماكن تبادل غير عادية لشرائها. ومع ذلك فقيمة البيتكوين شديدة التقلب، وفقاً لأحد العناوين بجريدة «وول ستريت»، ارتفع سعر البيتكوين بالدولار 40 % خلال 40 ساعة، بناء على أخبارٍ غير واضحة. ومثل هذا التقلب هو دليل على نوعية الوباء الناتج عن السرد الاقتصاديّ الذي قد يقود إلى الخلط بين الأسعار. والبيتكوين هي أيضاً سرديّة عن الفوضويّة، وحسب ما يقوله «سترلين لويان Sterlin Lujan» فيما يعود إلى 2016



إنها هي المُحفِّز للفوضى والحرّيّة السلميّة ضد الحكومات والمُؤسَّسات المالية الفاسدة. كما أن البيتكوين هي سرديّة عن الاهتمام بالإنسان، فعلى موقع bitcoin.org غادر ساتوشي ناكاموتو المشروع في 2010 دون أن يكشف الكثير عن نفسه، والناس يحبون القصص الغامضة ويحبون حلّ اللغز، ومحاولة الكشف في كلّ مرّة عن مَنْ هو ناكاموتو يزيد من قوة سرديّة البيتكوين. كما أنها سرديّة عن المُستقبل، والناس غالباً يشترون البيتكوين لأنهم يريدون أن يكونوا جزءاً من شيء محمِّس وجديد، ويريدون التعلم من التجربة.

ويمكن مراجعة بعض السمات الرئيسيّة لعلم الاقتصاد السرديّ، كما توضح رواية البيتكوين، فإن السرد الاقتصاديّ يذكِّر الناس بالوقائع التي قد يكونون نسوها، وتقدِّم تفسيراً لكيفية عمل الأشياء في الاقتصاد، وتؤثِّر على كيفية تفكير الناس حول مبرر أو هدف التصرُّفات الاقتصاديّة. السرديّة قد تشير إلى شيء ما حول الطريقة التي يعمل بها العَالَم. في سرديّة البيتكوين، فكرة أن الكمبيوترات تهيمن، وأننا ندخل عصراً عالميّاً جديداً تمَّ تحريره من المشاكل الدائمة المُتمثّلة في عدم كفاءة الحكومة المحلّية والفساد، وكيف يمكننا استخدام هذه المعلومات لصالحنا. أو قد توحي السرديّة بأن أداء عمل اقتصاديّ معيَّن هو تجربة تعليميّة مفيدة ستقدِّم فوائد إيجابية في المُستقبل.

لكن، ما الذي يجعل من بعض السرديّات جد معدية؟ الإجابة تكمن في عنصر إنسانيّ يتفاعل مع الأحداث الاقتصاديّة، فالسرديّات هي عبارة عن تركيبات بشريّة تتكوَّن من مزيج من الحقيقة والعاطفة والاهتمام البشريّ وتفاصيل غريبة أخرى، تشكِّل انطباعاً في العقل البشريّ.

ولكن شيلّر لاحظ أنه عندما يريد الاقتصاديّون فهم أهمّ الأحداث الاقتصاديّة في التاريخ، لا يركِّزون إلّا نادراً على السرديّات الهامة التي ترافق تلك الأحداث. وبينما تهتم كلّ التخصُّصات بشكلٍ متزايد بالسرديّات، لا يزال الاقتصاد والمالية يحاولان اللحاق بالركب، على الرغم من الدعوات العرضية لنهج أوسع للاقتصاد التجريبيّ.

وفي الأخير يعترف شيلّر أنه عندما يتعلّق الأمر بالتنبؤ بالأحداث الاقتصاديّة، يصبح المرء على دراية مؤلمة بأنه لا وجود لعلمٍ دقيق لفهم أثر السرديّات على الاقتصاد. ■■

«اِرتدِ قناعَك»

الحياة بنصف وجه

بغَضِّ النظر عن دواعي ارتداء القناع الصحّيّة الضّروريّة، وبغَضّ النظر عن كونه أحَد الإمكانات المُتاحة اليوم للتصدّي جُزئيًّا للجَائحة، فإنّه يبدو إفقارًا للوَجه بتجريده من نسقيّته، وإفقارًا، في العُمق، لتعدُّد الحياة الخصيب، وحَجْبًا لجُزء خُصَّ في جَسد الإنسان باحتضان الجَمال والكرَم والضيافة والصّفاء، فالعملُ على تصفيّة القلب وتخليص النفس مِن المظلم فيها لا يتجلّى إلّا في الوَجه.

لا ينفصلُ الإنسانُ عن وَجْهه، إذ به يتميّزُ وبه تتحدّدُ هُويّتُه، وقد تهيّأ الوَجهُ، انطلاقًا من تركيبته، لأن يكون مُضاعَفًا، على نحو جعلَ الإنسانَ منذورًا مُنذ البدء لأن يَعيشَ بوَجهيْن، لا بالمعنى القدحيّ الذي اقترَن فيه الوَجهُ بالنفاق، وبإظهار المَرء غيرَ ما يُبطن، وبالتلوُّن والتحايُل. فالمعنى القدحيّ منحىً آخَرُ لتأوُّل الوَجه وَفق الامتدادات المُتشعِّبة التي يَشقّها هذا المنحى للتأويل، ووَفق فِعل الانتحال بتعدُّد صيَغه التي تنتظرُ دراسات عديدةً لاستجلاء تعقّد هذا الفِعل في مظاهره الأولى، ولاستجلاء حتّى غناه الأدبيّ قديمًا، قبْل أن يَغدوَ جُزءًا من الحيَاة ومظهرًا من مظاهر تقلّباتها وزيفها. المقصود، في هذا السياق، بالعَيش بوَجهيْن، غيرُ ما يُستفادُ من المَنحى القدحيّ السابق، إذ المُراد به أنّ الإنسانَ خُلقَ على صورةٍ ضدّيّة شكّلتْ أسَّ كينونته، وأنّ الوَجه، في تَركيبة الإنسان، كان أكثرَ أجزائها تجسيدًا لهذه الضدّيّة. فقدِ انطوَت ملامحُ الوَجه دومًا على هذا البُعد الضدّيّ، إذ عليها يَرتسمُ الشيءُ وضدُّه؛ يرتسمُ الحُزنُ والفرَح، الغضبُ والرضا، السكينةُ والقلق، وغيرها من الأضداد، لأنّ هذه الملامح قابلة لاحتضان كلّ التقابُلات. إنّ قابليّة الوَجه للتلوُّن تُوازيها أيضًا طاقتهُ على الإظهار والإخفاء، بل على إظهار الوجهِ غيرَ ما يُبطن، أي إظهار الشيء مقلوبًا إلى ضدّه، لأنّ تَركيبة الوجه قائمة، في الآن ذاته، على ما يُرى فيه وعلى ما لا يُرى، وهو، من ثمّ، ظاهرٌ وباطن. إنّ للوجه، في حقيقته، ظاهرًا يرتبط بما يَبدو منه، وباطنًا مَطويًّا في ما يُرى منه وفي ما لا يُرى، حتى إنّ لفظ الوجه في اللسان العربيّ يدلُّ، ممّا يدلُّ عليه، على القلب. لقد كان لظاهر الوَجه معنى لا حدَّ لتفرُّعاته وأبعاده، قبْل أن يَختلَّ هذا الأمرُ راهنًا بسبَب القناع الذي صارَ مُلازمًا للوَجه، بل غدا عُنصرًا دخيلًا عليه، ممّا حرَمَ الوجهَ مِنْ ظاهره الذي به وفيه يشتغلُ باطنُه أيضًا؛ فضاع الباطنُ بضَياع الظاهر. بهذا المعنى الضدّيّ الذي تستوعبُه دلالةُ الوجه، هيّأتْ ملامحُهُ دَومًا إمكانَ قراءته مِن ثلاث زوايا؛ زاوية الظاهر وزاوية الباطن، وهُما أساسًا زاويتان تُجسِّدان كلَّ التقابُلات التي يَقوى الوَجهُ على احتضانها، ثمّ زاوية ثالثة لا تقوم على التقابُل، بل على عُنصر ثالث يتأتّى من لقاءِ الضدّيْن في الوَجه، إذ ليس عبثًا أن يكونَ الوَجهُ بعَينيْن وأذنيْن وبلسانيْن، حتى وإنْ لم يُضاعَف اللسانُ عضويًّا في الوجه، إذ يبقى مُضمِرًا للمُضاعَفة انطلاقًا من طاقته اللانهائيّة على قول الشيء وضدِّه.

ما تَشكّلَ الوَجهُ على هذه الصورة المُضاعَفة إلّا ليتسنّى له أنْ يَرى باحتماليْن ويَرَى بهما أيضًا، ويُسْمَعَ بصيغتَيْن ويُسْمِعَ وَفقهُما كذلك. فالوجه، أيُّ وجه، مُضاعَفٌ بمَعنيَيْن؛ هو مُضاعَفٌ بما ينطوي عليه ويَجعلهُ قابلًا لأنْ يُتلقّى في ضَوئه، من جهة، وبما به يَتلقّى هو نفسُه الآخَرَ، أي ما به يَتلقّى خارجَه، من جهة أخرى، لأنّه يَرى بعَينيْن ويَسمَعُ بأذنَيْن. المُضاعَفة، في الحالتيْن، ذاتُ صبغة ضدّيّة. وحتّى اللسان، بما هو عضوٌ من أعضاء الوَجه، يَنطوي كما سبَقت الإشارة على هذه الضدّيّة، إذ يبقى، وإن لم يُضاعَف عضويًّا في الوَجه، الأقدرَ على تقديم الشيء الواحد في صورة ضدّيّة، لأنّه ائتُمِنَ، في الوَجه، على أخطر النِّعم بتعبير هيدغر، أي ائتُمِنَ على اللغة التي تحمّلَ لا عبئَها وحسب، بل اسمَها أيضًا. لذلك، ليس ثمّة ما هو أقدر على إنتاج الضدّية، وعلى جعْل الشيء يَظهرُ في صُورته وفي ضدِّها، مِنَ اللسان، أي اللغة. على هذا الأساس، يُستساغُ تصوُّر الوَجه بلسانيْن، حتى وإنْ كان تخيُّلُ هذه الصورة في الواقع أمرًا سرياليًّا. على كلٍّ، فنواةُ هذه الصورة مُضمَرةٌ في اللسان المشقوق، الذي تضمّنَ، مُنذ قصّة آدم، احتمالَ قابليّته للمُضاعَفة، أي احتمالَ أن يكونَ لسانيْن، وقد ظلّ تحقّقُ



هـذه الصـورة مُمكنًـا دومًـا، انطلاقًـا مـن اشـتغالِ اللغـة بوَجهيْـن، علـى نحـو حَـذا بالقدمـاء إلـى الحديـث عـن الـكلام المُوَجّـه، الـذي لـمْ يكُـن، فـي دلالتـه، سـوى كلام بوَجهيْـن.

لعـلّ مـا يتولّـدُ ضدّيًّـا فـي الوَجـه مُرتبـطٌ أساسًـا بالصّـورة التـي عليهـا ظهرَ، وَفـق مـا ترسّـخَ، مـن جهـة، فـي التأويـل الصوفـي، ومُرتبـطٌ، مـن جهـة أخـرى، بنسـقيّته، أي بتلـك الوشـيجة الغامضـة التي تجمَعُ أعضـاءَ الوجـه، وبهـا يتشـكّلُ دون أن يتكـرّرَ فـي الصّـوَر التـي بهـا يَظهـر، وفيهـا تتفاعـلُ ملامحـهُ ضمـن نسـقيّة لا تُولّـدُ غيْـر الاختـلاف. لا يتشـكّلُ الوَجـهُ مـن عُنصر واحـد بـل مـن عناصـرَ مُتفاعلـة، ولكـنْ هـذه العناصـر، التـي هـي نفسُـها مـا بـه يتشـكّلُ كلُّ وَجـه، لا تكـفُّ، علـى قلّـةِ عدَدهـا، عـن تجديـد صُورتهـا النسـقيّة، بمـا يَمنـعُ الوجـهَ مِـن أن يتكـرَّرَ فـي أيِّ صورة من صُـوَر ظهوره، إذ تكـونُ صـورةُ كلِّ وَجـه مُنتجـةً لتميُّـزه ولِمـا يَفْصلـهُ عـن غيـره مـن الوُجـوه، وإن انبنَـت أساسًـا علـى العناصـر ذاتهـا، أي علـى المُشـترَك فـي الوُجـوه. فالوجـه لا محـدود، وهـي خصيصـة يُحقِّقُهـا اعتمـادًا علـى المحـدود، لأنّ عـددَ مـا بـه يتشـكّلُ قليـلٌ للغايـة، لكـّن مـا يتولّـدُ مـن هـذا القليـل يَمتلـكُ صفـةَ اللانهائـيّ. لذلـك كان الوَجـهُ شـاهدًا علـى تعـدُّد الواحـد؛ إذ تأوّلَـهُ الصوفيـة اعتمـادًا علـى مـرآةٍ مُكثِّـرة؛ مـرآة لا تعكـسُ صـورةَ وَجـهٍ واحـد، بـل تُعـدِّدُ الصّـوَرَ بتعـدُّد الأسـماء التـي يُمْكـنُ أنْ تتجلّـى بهـا الوُجـوه. إنّ نسـقيّة الوَجـه والحكمـة المُضمَـرة فيـه قائمتـان علـى تولّـد اللانهائـي مـن المحـدود، فالوجـهُ يَكشـفُ، بحُكـم العناصـر القليلـة التـي منهـا يتشـكّلُ، عـن نسَـبه إلـى اللانهائـيّ، لأنّ صورَتَـه مُتمنّعة علـى التكرار حتى في أقصى تجلّيـاتِ المُشـابَهة. الوجـهُ، بهـذا المعنـى، سـرٌّ، لأنّـه يتكثّـرُ بالعناصـر المحـدودة التـي بهـا يتشـكّل، ليغـدوَ فـي حقيقتـه وُجوهًـا قائمـة دومًـا علـى الاختـلاف. يتولّـدُ الاختـلاف مـن النّسـق الـذي تأخـذهُ عناصـرُ الوجـه وتجعلُـهُ تجلّيًـا للانهائـيّ، علـى نحـو يسـتحيلُ معـه حصْـرُ الوَجـه، ويتمنّـعُ معـه اسـتنفادُ سِـحْر الوشـيجة التـي تظهـرُ فيـه دومًـا مـن داخـل العناصـر نفسـها، دون أن تتكـرّرَ الصـورة، ودون أن تفقـدَ طاقتَها علـى أنْ تعـودَ في كلِّ مـرّة مُغايـرةً لنَفْسِـها. لعـلّ هـذا اللانهائـيّ، الـذي يَسِـمُ صُـوَرَ الوَجـه، هـو مـا هيّـأَهُ لأنْ يُسْـنَدُ إلـى المُطلـق، مُقترنًـا، فـي هـذا الإسـناد، بالكـرَم والجَـلال، وهـو أيضًـا مـا هيّـأ الوَجـهَ لأن يتحـوّلَ إلـى مفهـوم خَصيـب لـدى الصوفيـة قديمًـا، ولـدى ليفينـاس حديثًـا، الـذي تشـعّبَ المفهـومُ فـي فلسـفته بَعـد أنْ عـوّلَ عليـه فـي إعـادة تأويـل الـذات، وتأويـل علاقتهـا بالآخَـر انطلاقًـا مـن مُنطلـق إيتيقـيّ يَربـطُ الوجـهَ بالضيافـة والمسـؤولية.

اِسـتحضارُ دلالات الوَجـه اليـوم مُرتبـطٌ بالانكمـاش الـذي طالـه، أي مُرتبـطٌ بتغيُّـرٍ مَسّـهُ فغـدا جُـزءًا ممّـا مـسَّ اليَومـيَّ بصـورة عامّـة فـي زَمـن الجَائِحة، التـي فرضَـت إيقاعَهـا علـى تفاصيـل العيـش والتعايُـش حتـى امتـدَّ أثرُهـا لا فقـط إلـى وَجـه الحيـاة، علـى نحـو صـارَ فيـه هـذا الامتـدادُ اكتسـاحًا لافتًـا فـي كلّ القطاعـات، بـل امتـدّ هـذا الأثـرُ، أبعـدَ مـن ذلـك، إلـى وَجـه الإنسـان الـذي صـارَ مُلزَمًـا بـأن يَسـيرَ فـي الأرض مُقنّعًـا فعليًّـا بَعـد أن عـرفَ كيـف يُخفـي أقنعَتَـه علـى امتـداد التاريـخ ويجعلهـا خلـفَ وَجهـه لا فَوقـه. فهـل «كشـفَت» الجَائِحـة عـن حقيقـة الإنسـان؛ حقيقـةِ قناعـه، بـأنْ ألزَمتْـهُ ألّا يُخفـيَ قناعَـه، وأرغمتْـهُ علـى أن يَضعَـه فعليًّـا علـى وجهـه حتـى لا يظـلَّ مُتسـتِّرًا علـى جوهـر حقيقتـه؟ أيتعلّـق الأمـرُ، فـي تأويـل بعيـد، بقنـاع كاشـف، لأنّـه يُظهـرُ مـا كان مسـتورًا؟ هـل اسـتنفدَ الإنسـانُ كلَّ مظاهـر إخفـاء قناعـه فانتهـى إلـى كشـف حقيقتـه بـأنْ أُلـزِمَ بوَضـع القنـاع فعليًّـا علـى وَجهـه؟ ألا يكشـفُ هـذا القناع، إن تـمَّ تأمُّله فـي ازدحام اليَومـيِّ بوجـوه مُقنّعَـة،، عـن الحُجُـب التـي تَبنـي سَـيرَ الحيـاة وتجعـلُ حقيقتهـا فـي التقلّـب والتلـوُّن؟ هـل أجهـزَ «التقدُّم» البَشـريّ علـى لانهائيّة

الوَجه؟ هل اكتسحَ هذا «التقدُّم» وجهَ الإنسان وأتى على حيِّز كبير منه؟ ما معنى أن يتحوّلَ مأوى اللانهائيّ إلى قناع؟ وما معنى أن تنكفئَ المُضاعَفة، التي بها تشكّلَ الوَجه، إلى الرّبع، أي إلى نِصف وَجه بَعد أن كان الوجهُ مُضاعفًا؟ هل تنحو المُضاعفة لأنْ تكون خَصيصة القناع لا خَصيصة الوَجه؟ ما الذي ضاعَ مِنْ وَجه اليوميّ، ومِنْ وجه الحياة بصورة عامّة، بَعد أن اختفَت الوُجوهُ ولم يَعُد يُرى منها غيْر أنصافها؟ لقد غدَت هذه الأسئلةَ وغيرُها بديلًا عن قراءة الملامح التي اختفَت فجأةً، إذ صارَت الأقنعة تُغطّي حيِّزًا من الوُجوه في الشارع وفي مُختلف مَرافق الحياة، وتسلّلت إلى الشاشات والقنوات التلفزيّة، واستأثرَت بالاهتمام وبالنقاش العموميّ، كما لو أنّ القناعَ زاحمَ الصُّورة المرئيّة في اكتساحها، ونافسَها الذيوعَ السّريع، وتمكّنَ، في وقت وَجيز، من مُجاوَرتها في كلّ ظهور لها، لأنّها أصْلًا من صُلبه، ذلك أنّ صلةَ الصّورة المَرئيّة بالقناع مَكينةٌ وَفق ما تنطوي عليه آلياتُ اشتغالها.

لعلّ ما ضاع مِن الوَجه، بَعد أن فقدَ ظاهرَهُ وتقلّصَ ما يَبدو منه، هو جمَالُ الاختلاف، وأسرارُ تركيبته، وسِحرُ اللانهائيّ الذي يجعلُ الوَجهَ تجلّيًا لا يكُفُّ عن التجدّد عبْر تكثُّر لا سَبيلَ إلى استنفادِ معناه، لأنّ لانهائيّة الوجه كانت دليلًا على لانهائيّة معناه. فالتأمّلَ في الوُجوه من زاوية اللانهائيّ، الذي تُضمرهُ، شكّلَ دَومًا غنىً للمعنى وعلامةً على مجهول مُتجدِّد. فالوجهُ فضاءُ أسرار لا حدَّ لها؛ أسرارٌ لا تنكشفُ أبدًا، ولكنّ ظاهرَ الوُجوه يُفصحُ دومًا أنّها مَطويّةٌ فيه، فهي، وإن لم تكُن تُرى، تَحتفظ بظلالها في الوجه. ظلالٌ تشهدُ، من داخل سِحر المَلامح، أنّ الأسرار هناك في زاوية ما، وفي طيّة من طيّات ظاهر الوجه، قبل أن يختلّ هذا الظاهرُ ويكتسحَ القناعُ نصفَهُ. ما الذي يُمكنُ أن يَراه المرءُ، اليوم، في وَجهٍ لم يَعُد وَجهًا؟

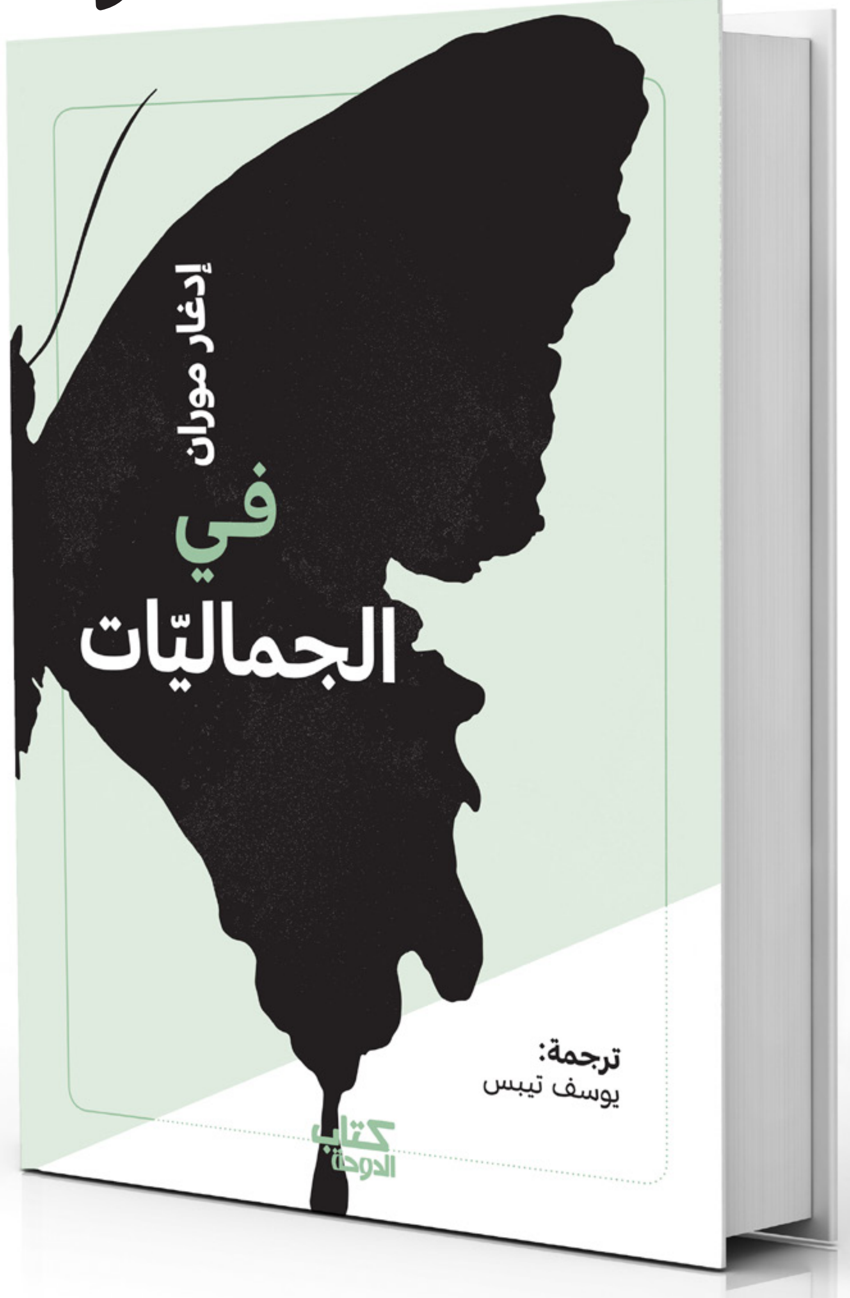
بغَضِّ النظر عن دواعي ارتداء القناع الصحّيّة الضّروريّة، وبغَضّ النظر عن كونه أحَد الإمكانات المُتاحة اليوم للتصدّي جُزئيًّا للجَائِحة، فإنّه يبدو إفقارًا للوَجه بتجريده من نسقيّته، وإفقارًا، في العُمق، لتعدُّد الحياة الخصيب، وحَجْبًا لجُزء خُصَّ في جَسد الإنسان باحتضان الجَمال والكرَم والضيافة والصّفاء، فالعملُ على تصفيّة القلب وتخليص النفس مِن المُظلم فيها لا يتجلّى إلّا في الوَجه، الذي كان كلُّ ظَفَر بانبثاق النّور فيه تجسيدًا لمُكابدة داخليّة في تجفيف ظلمة القلب وتمكينه مِن صفائه. إنّ ما حلّ بالوَجه اليوم أصابهُ بانكماش مُفقر، كما لو أنّ إجهازَ الإنسان على الطبيعة وعلى غنى الحياة قد انقلبَ عليه وتجسّدَ في انكماش أجهزَ على نِصف وَجهه، فصارَ الإنسانُ بنصف وَجه، والحال أنّ الوَجه لا يكون وجهًا إلّا بالتفاعُل الغامض بين أعضائه، وبالأسرار التي تُضمرُها تركيبةُ هذه الأعضاء ونسقيّتُها، وبالمجهول الذي يُقرأ في الوجه. وكلّها أمورٌ اختفَت بالقناع الذي حوّلَ الوجهَ إلى مجرّد عَينيْن مُتوجِّستيْن، مفصولتيْن عن سياقهما الذي كان يَبني جَمالهُما ويَصونُ أسرارَهُما.

«اِرتدِ قناعَك». أمرٌ لا ينفكُّ يَسمَعهُ المرءُ، اليوم، في الشارع، وعند عتبات المَتاجر، ومداخل المصانع، ومحلّات العمل، وفي مُختلف فضاءات الحياة اليوميّة. وهو أمرٌ شديدُ الالتباس متى سمِعنا معناه من خارج الإلزام الصحّيّ ومن خارج مُقتضيات السلوك الذي تُطالبُ ظروفُ الجَائِحة بالتزامه. ما يُسْمَعُ في هذا الأمر يَمتدُّ إلى حقيقة الإنسان ويَنفذُ إلى جَوهره، كأنّ الحياةَ لم تَعُد تحتملُ أن يتستّرَ المرءُ على قناعه، لأنّ هذا التستّرَ غدا مفضوحًا ولم تَعُد حيَلةُ تنطلي على أحد. وهكذا، فالأمرُ بارتداء القناع مُرادفٌ للأمر بأن يُفصحَ المرءُ عن حقيقته. هكذا صارت مُعظم الوُجوه مُقنّعة، وحَرِصَت السلطات على إلزام الفرد بارتداء قناعه. لا سبيل للمَرء، اليوم، إلى إخفاء قناعه، فقد صار مُلزمًا أنْ يَضعهُ على وجهه قبْل أن يَخرجَ ليؤدّي دورهُ في مسرحيّة انفلَتَ التحكّمُ في أطوارها حتّى مِنْ مُخرجيها. مِنَ القناع الخفيّ إلى القناع الماديّ الملموس مَنحى عجّلَتْ الجَائِحة بتبيُّن مساره. ولكن ألا يَعني ارتداءُ قناع ماديٍّ فوق آخَرَ خفيٍّ أنّنا في الطريق نحو قناع مُضاعَفٍ بَعد أن كانت المُضاعفةُ خصيصةً تُميِّزُ الوَجه لا خصيصةَ قناع؟

«اِرتدِ قناعَك». أمرٌ موجَّهٌ أيضًا إلى اللسان مادام الحيّزُ الأكبر الذي يُغطّيه القناع هو الفَم. فتغطية الفَم، وضِمْنه اللسان المُضطلع بمُهمَّة الكلام، ليْست دون دلالة، فقد بدا الناس وهُم يَضَعون أقنعة تغطّي أفواهَهُم كما لو أنّ قوّةً خفيّةً تدعوهم إلى الصّمت قليلًا بَعد أن امتلأ الكونُ بالكلام حتى «أُخمِدَ الصّمَمُ» على حدّ تعبير المتنبّي. فالصمتُ من أجلِّ الأشياء التي افتقدَها الإنسانُ في الزمن الحديث أمام أمواج الكلام المُتدفّقة من كلّ مكان. فلو كان الكلامُ مادّةً صُلبة لَمَا وَجدَ الإنسانُ مكانًا على الأرض يعيشُ فيه. فلْيَضَع الإنسان غطاءً على لسانه ولْيَصْمُت وجهُ العالَم قليلًا حتى تستعيدَ الوُجوهُ حكمتها وأسرارَها واللانهائيَّ الذي ائتُمِنَتْ عليه.

حيَويٌّ أن نقرأ انكماشَ الوَجه اليوم، الذي فرضته الإجراءاتُ الصحيّة المُصاحِبة للجَائِحة، انطلاقًا ممّا يحتملهُ من دلالات وممّا يفتحهُ من تأويل. فسيرورةُ الحياة تبدو، من غير تهويل أو اطمئنان إلى المَنحى الفجائعيّ، كما لو أنّها تسلكُ طريقًا يقودُ لا إلى أنْ يعيش الإنسانُ بنِصف وجه، بل إلى أنْ يَعيش بلا وَجه. ■ **خالد بلقاسم**

كتاب الدوحة


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

المِسْترال والحَجْر

مع الحَجْر الذي فرضه وباء كورونا، صرتُ أتوهَّمُ أنّ إحساسي زادَ بأنني أعيش مفصولاً عن أشياء كانت تمنحني طمأنينةَ الانتماء والانصهار والتآلف مع ما يُحيط بي. لم أعد أعرف مَنْ أنا، أو بتعبيرٍ أدقّ، العيشُ قَريباً من بالوعة الجَائِحة هو ما أنساني مَنْ أكون؟



محمد برادة

إحساس غريب، مثير، يملؤني ويستحوذ على مشاعري وأنا أشاهد وألمس هوْجة المِسترال، تلك الريح الشمالية العنيفة الباردة، الجافّة، التي تهبّ على مناطق فرنسا القريبة من البحر الأبيض المتوسط. حين تهبّ، أجدني أتابع ما تفعله بالأشجار، إذْ تخضّها خضّاً وتنفضها من جذورها فتسري الرعشة في عروقها وأغصانها مُحدثةً ما يُشبهُ كورالاً يَعزفه حفيفُ الأشجار على اختلاف قاماتها وألوانها. هل تلك اللحظات التي يعصف خلالها المِسترال هي بمثابة تجذير لها في أعماق التربة ليجعلها تقاوم كلّ اقتلاع؟ آهٍ من الاقتلاع الذي يُلاحقني شبحُه في لحظاتِ الملالة والخمود فأتمنَّى، وأنا أسترجع مشهد الأشجار وهي ترجفُ في قبضة المِسترال، أنْ أغدوَ مثلها: تخضُّني الريح العاتية فتُشعل دواخلي وتُعرّيني من كلّ لبوس كي أقدر على التواصل مع ما يجعلني «حقيقياً» وسط هذا الكون المُلتبس، المُضطرب. لديّ إحساسٌ غامض، كلّما زار المِسترالُ هذا الفضاء المُحاط بالأشجار، الذي أسكنُه، أن النفضَ الذي يُمارسه على الأشجار هو في الآن نفسه نفْضٌ لجسدي وأفكاري وأحلامي المكرورة... عندئذ أبادر إلى إغماض العيْنيْن واستنشاق الريح الشمالية العنيفة بكُلّ جوارحي، مُستسلماً لِهُبوبها علّهُ ينقلني إلى تلك المنطقة المُتمنِّعة، حيث تكون الحياةُ أكثر من حياةٍ واحدة، أكثر من أحداثٍ ووقائع وطقوسٍ مُعتادة: حياةٌ تشملُ الجسد والنفس والذاكرة وتُحصِّنُ الكيان البشريّ من كلّ تجزيء...

مع الأيام، غدوتُ أترقَّب زيارات المِسترال الذي يطردُ المطر والغمامَ والدّكنة التي ترينُ على الخاطر وتنشر الكآبة والخمولَ. والجميل في هذا اللقاء مع الريح الشمالية هو أن زمن نفْض الأشجار وتحريك العُشبِ يدوم ساعاتٍ وساعات فيغدو هذا الجزءُ من الطبيعة مكسُواً بدينامية تنفث الحركة وتنشر عالياً صوت الرياح وهي تخترق الأغصانَ والفجوات وتنفذ إلى كلِّ فضاءٍ غير مُحصّن. وعندما يتعب المِسترال أو يعود إلى مستقرّ لهُ مجهول لديّ، تكتسي الطبيعة، أرضاً وسماءً، حُلة الصّحو والإشراق والنصاعة الناطقة. عندئذٍ أغوص في النصاعة المُطمئِنة وأجدّد تدريجاً، ما ينقصني من أوْهامٍ وتطلّعاتٍ لمُتابعة الأيام والليالي في انتظار ذلك المُستقبلَ الغامض علّهُ يُبدِّد الفسولة والكوابيس والقنوطَ... لكنْ، سرعان ما أجدُني تحت شجرة التوت الوارفة مُتطلّعاً إلى هبوب المِسترال لينفضَ عني ما تراكمَ على الجسد والعقل والنفس من أدرانٍ ومن تساؤلاتٍ عن الصدفة الكامنة وراء وجودي نطفة حائرةً أخذتْ تنمو وتواجه لُغزيّة الحياة من دون أن تدري شيئاً عن مآلِ صيرورتها.

مع الحَجْر الذي فرضه وباء كورونا، صرتُ أتوهَّمُ أن إحساسي زادَ بأنني أعيش مفصولاً عن أشياء كانت تمنحني طمأنينةَ الانتماء والانصهار والتآلف مع ما يُحيط بي. لم أعد أعرف مَنْ أنا، أو بتعبيرٍ أدقّ، العيشُ قريباً من بالوعة الجَائِحة هو ما أنساني مَنْ أكون؟

أقول مع نفسي: مَنْ يدري؟ لعَلّ المِسترال في مرّةٍ قادمة، وهو ينفض الأشجار، يتمكَّنُ من النفاذ إلى أوصالي الشائخة، الناعسة، الخائفة، فينفض عنها الخمول ويُحصِّنُها ضد الجَائِحة، ويزرع في جنباتها تلك البِذرة التي تجعل من حياتي أكثر من حياة؟

مارجريت ديراس والكتابة

أقرأ هذه الأيام كتاب «الصديقة «(L'Amie) الذي كتبته الراحلة «ميشيل مونسو» سنة 1997، مستفيدةً من

صداقتها الحميمة مع الكاتِبة المُتميِّزة «مارجريت ديراسْ» التي كانت تسكن أيضاً بالقرب منها في بلدة «نوفل-لوشاتو». والكتاب عبارة عن حوار طويل تتناول أسئلتُه الحياة الخاصّة والتجارب الحميمة للكاتِبة وأيضاً بعض القضايا المُجتمعية. لكن المحور الجوهريّ ينصبّ على علاقة «مارجريتْ» بالأدب والكتابة. وتوضِّح «ميشيل» أنها أعطت الأسبقية في هذا الحوار لما كانت «مارجريتْ» تتفوَّهُ به خلال لقاءاتهما العديدة بحكم الجوار وألفة الصداقة. واللافت في تلك الأقوال والتعليقات أنها تشتمل على نفوذ البصيرة وسداد الرأي؛ ومن ثَمَّ حرصتْ على تسجيلها وإيرادها كما هي. وبالنسبة لي، أثار انتباهي المكانة الخاصّة التي احتلتْها الكتابة في حياة «ديراسْ» وجعلتْها تكرِّس كلَّ أوقاتها لمُمارستها؛ بلْ أصبحتْ أداةَ علاج لمُشكلات حياتها العاطفيّة. تقول «مارجريت» عن أهمِّية الكتابة بالنسبة إليها: «ميّتة، أستطيعُ بَعْدُ أن أكتب». هذا منتهى الشغف بالكتابة. وهي تشرحه على النحو التالي: «اكتشفتُ أن الكِتاب هو أنا. وموضوعُ الكِتاب هو الكِتابة، والكِتابة هي أنا». وخلال الحوار تؤكِّد «مارجريت» على أن الكِتابة هي أساس المُقارنة والتمييز بين الكُتَّاب، مُلاحظة أن «جان بولْ سارتر»، مثلاً، ليس كاتِباً في نظرها. وهذا رأي سبق أن سمعتُه من «جانْ جونيه» في الرباط حين سألتُه عن رأيه في الكتاب الضخم الذي نشره «سارتر» عن «فلوبير» بعنوان «عبيط العائلة»، فقال لي ما معناه: «سارتر» ليس كاتِباً ولذلك هو يحقد على «فلوبير» ويريد أن يحطِّمه من خلال التأويل الأيديولوجيّ! ونظراً للأهمِّية التي تُوليها «مارجريت» للكتابة، حاولتْ مؤلِّفة الكتاب/ الحوار أن تتساءل عن العنصر الذي يجعل النُقَّاد في فرنسا يعتبرون صديقتها كاتِبةً متميِّزة: هل هو استيحاؤها للذات في تقلُّباتها وحميميّتها؟ أم يعود ذلك إلى لغتها المُتدفِّقة النابعة من مشاعر دفينة وطاقة عاطفية لا تنضب؟ خلال تأمُّلي في خواطر هذا الحوار الخصب، وجدتُ بالفعل، أنه في عالمنا الضّاجّ بالمعلومات والإحصائيات المُتناسلة والأكاذيب المُجاورة للحقائق، يصبح الأهمّ بالنسبة للكاتِب والروائي والشاعر، هو أن يقدِّم شيئاً خاصّاً، حميمياً يُلامس جوانب مهملة لكنها تستثير انفعالات إنسانية تتخطّى الظاهر لتغوص في اللامرئي، وتعبُر من الخاص إلى شيءٍ أشمل، دون أن تفرِّط في الجانب الحميمي الذي يفسح المجال لخصوصية اللّغة وفرادة صور الذاكرة... لكنْ، عندما تجعل «مارجريت» الكتابة مُعادلاً لـ«الأنا»، يحقّ لنا أن نتساءل كيف تحدِّد هي الأنا وكيف تستخلصها ممّا ليستْ هي؟ إنها تجعل المقياس هو الاحتكام إلى الإحساس الذاتي في مواجهة العَالَم الخارجيّ لالتقاطِ ما يترسَّبُ في نفوسنا وذاكرتنا من تجارب الحياة وتفاصيل العلاقات مع الآخرين.. غير أن «الأنا»، مع جميع الافتراضات، ليست كتلة منفصلة عمّا حولها ولها كيانٌ يسهل التعرُّف عليه من لدُنِ الآخرين. مع ذلك، أرى أنه عندما يقول المُبدع: الكتابة هي أنا، على غرار ما قالته «ديراس»، فإنه يكون محقّاً على رغم أن العبارة يكسوها التعميم والالتباس ولا تحيلنا على شيءٍ ملموس. ذلك أن «الأنا» هي مربط الفرَس، لأنّ الإبداع عموماً يتمايَزُ من خلال تمايُز الأنوات المُبدعة، انطلاقاً من مُكوِّناتها الجينيّة والبيئيّة ووصولاً إلى جماع تفاعلاتها مع العصر الذي عاشت فيه، والسياق الذي أثَّر في تكوين رؤية الأنا إلى نفسها وإلى الكوْن والآخرين ضمن شروط لا تخلو من جِدالٍ وصراع... لذلك، إذا قال الكاتِب: الكتابة هي أنا، علينا ألّا نسلِّم بأنّ تلك الأنا قائمة من دون امتدادات وتشابكات مع الآخر ومع المُحيط المُتشابك مع مجرى العَالَم. من الصعب أن نسلِّم بأنّ الأنا كيانٌ ذاتيُ الوجود يجسِّد العَالَم ويختصره، وكأنه يستمدّ هذه التمثيلية من سرّ ربّانيّ أو سليقة موروثة. لا مناص، إذن، من أن نتخذ ما تعبِّر عنه «أنا» الكاتب مِقفزاً يسعفنا على تبيُّنِ تفاعلاتها مع الموروث والمُكتسب، مع المعيش والمُلقن... وفي جميع الحالات، يظلّ القارئ والناقِد في حيْرة عند تقييمهما لكتابات المُبدعين، إذْ ليس من السهل تحديد دور «قواعد الفَنّ» ودور عبقرية «أنا» الكاتِب أو موهبته في احتواء الكتابة لتصبح معادلاً لأناه.



في ظل الجَائِحة الأخيرة

بأي ثمن سينجو المسرح؟

لم يتحوَّل عام 2020م حتى يومنا هذا إلى «عام المسرح» الذي يتوقّعه أي شخص. فمنذ منتصف مارس/آذار الماضي، أغلقت المسارح في جميع أنحاء الولايات المُتحدة أبوابَها، وألغت ما تبقّى من مواسمِها، وأعلنت في معظم الحالات إعطاء إجازات مفتوحة أو تسريح العُمَّال، كلّ هذا بسبب قرارات التباعُد الاجتماعيّ لِوقف تفشي وباء (كوفيد - 19). وسوف يذكر مؤرِّخو المسرح الذين يكتبون عن عصر فيروس كورونا المُستجَد تلك المواسم التي لم تكتمل، والعروض التي لم تُعرَض، والتحضيرات التي أُلغيت في منتصفها.

ليست هذه- بالطبع- المرّة الأولى التي تغلق فيها مسارح أميركا أبوابَها تأثراً بكارثةٍ ما. فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول في نيويورك، أغلقت المسارح أبوابَها، وكافح عددٌ كبيرٌ منها للعودة مرّة أخرى بعد أيام من وقوع الكارثة. وإذا أردت التعرُّف على حدثٍ وطنيٍّ مساوٍ لـ(كوفيد - 19) من حيث تأثيره على المسرح وعلى المجتمع ككلّ، ما عليك سوى النظر إلى الماضي، إلى أبعد من قرن، حيث جائحة أنفلونزا 1918م!

في الأشهر الأولى من ذلك العام، بدا أن وباء الأنفلونزا يؤثّر فقط على جنود الحرب العالميّة الأولى، وبناءً عليه، ظنَّت الشعوبُ أنه أمرٌ يتعلّق بإدارة الحروب، ولكن مع تحرُّكات الجنود الأميركيّين في جميع أنحاء البلاد، تحوَّلت الأنفلونزا إلى وباءٍ عالميّ. وعلى الرغم من أن الاسم المُتعارَف عليه لهذا الوباء هو «الأنفلونزا الإسبانيّة»، إلّا أن المُؤرِّخين وعلماء الأوبئة اتفقوا- إلى حدٍّ كبير- على أنه بدأ في «كانساس». وترجع تسميته بالأنفلونزا الإسبانيّة آنذاك إلى أن إسبانيا، بصفتها دولةً محايدة في الحرب العالميّة الأولى، لم يكن لديها رقابة صحافيّة في زمن الحرب، ولذلك عندما مرِضَ ملكهم، انتشر خبر مرضه على أوسع نطاق، فعلم الكثيرون حول العَالَم بشأن الأنفلونزا للمرّة الأولى، ومن هنا تحديداً، علقت في الأذهان فكرة أن إسبانيا كانت مصدر تفشي الوباء.

تراوحت ردود الفعل الأميركيّة المُبكِّرة على الوباء من الشكّ إلى الإنكار، خاصّة وأن الوباء لم يكن قد أظهر قدرته الفائقة على الفتك بالبشر طوال فصلي الربيع والصيف. ولذلك استمرَّ تجنيد الجنود، وإرسال القوات إلى أوروبا، وسارت الحياة بشكلها الطبيعيّ في المُدن، بل وكان يُنظر إلى التجمُّعات الكبيرة على أنها دافعٌ قويٌّ لرفع الروح المعنويّة في زمن الحرب.

بحلول شهر سبتمبر/أيلول، تزايدت الأدلة على أن تلك الأنفلونزا هي الأسوأ على الإطلاق، وبالرغم من ذلك، ظلّت احتياجات الحرب لها حق الأولويّة. فنجد أنه أمرٌ عاديٌّ أن يرفض عمدة فيلادلفيا إلغاء موكب «قرض الحرّيّة» الضخم بالولاية، وألّا تشارك الصحف في تحذير الناس من خطورة التجمُّع في حشود ضخمة، وهو ما يعجِّل بانتشار الوباء، فقد كانت وجهة نظر الدولة فيما يخص الجهود الحربيّة ضيقة جدّاً. وبعد ستة أسابيع، تُوفي ما يقرب من 12 ألف مواطن من فيلادلفيا جرَّاء تفشي الوباء. ثم يأتي الشهر الأكثر فتكاً، أكتوبر/تشرين الأول 1918، فتتزايد أعداد الوفيّات بسرعةٍ كبيرة حتى تكدَّست المُستشفيات بالمرضى، ونفدت التوابيت من بيوت الجنائز، ولم يعد هناك مَنْ يحفر القبور. وخلال 10 أشهر فقط، مات حوالي 670.000 شخص في الولايات المتحدة الأميركيّة! وتراوحت أعداد الوفيّات في جميع أنحاء العالم ما بين 50 و 100 مليون. وبحلول عام 1919، بدأت هذه السلالة الفتّاكة من الأنفلونزا في الانحسار، حيث تمكّن أولئك الذين لم يفتك بهم الوباء من اكتساب مناعة ضد الفيروس، وبحلول الصيف كان الفيروس قد اختفى تماماً.

مازال تاريخ (كوفيد - 19) لم يُوثق بعد، ذلك أنه أثناء تأريخ هذا الحدث، تتزايد أعداد الإصابات والوفيّات بصورةٍ مستمرة. ونحن لا نعرف على المدى البعيد، كيف سيكون حال الفنون بعد هذه الكارثة العالميّة. فمن الجليّ أن المسرح قد نجا من أنفلونزا 1918.. ولكن بأي ثمن؟

في أوائل خريف عام 1918، وكما هو الحال في معظم المُجتمعات الأميركيّة، كان يُنظر إلى بقاء أبواب المسارح مفتوحة على أنه دليل إيجابيّ على الأمن الوطنيّ. فقد تباهى «رويال كوبلاند» مفوض الصِّحة العامة في نيويورك أمام الصحافة قائلاً: «إنني أحافظ على المسارح في حالة جيدة، مثلما تحافظ زوجتي على منزلنا». أما في مدينة بروفيدانس، بولاية رود آيلاند، فأكّدت صحيفة «النشرة المسائيّة» للجمهور في نهاية سبتمبر أن «المدارس والمسارح هنا لا تُغلق». ولكن تلك الأخبار المُطمئنة لم تدم طويلاً، فبعد أسبوع واحد أعلنت الصحيفة نفسها أن جميع المدارس والمسارح سوف تُغلق!

ما نستنتجه من هذه الصورة الوطنيّة المُخيفة هو أهمِّيّة المسرح باعتباره مصدراً رئيسيّاً للترفيه العام، ومقياساً جوهريّاً لحالة الأمن والرخاء في البلاد. وقد تصدَّرت الصفحات الأولى من صحف الولايات المُختلفة؛ عناوين مقالات عن أحوال المسرح، حيثُ كتبت صحيفة «نيوز لِيدر» على صفحتها الأولى في الخامس من أكتوبر: «صدر أمرٌ بإغلاق كلٍّ من المدارس والكنائس والمسارح». وغالباً ما يتمُّ تناول المُؤسَّسات الثلاث: المدارس والكنائس والمسارح، باعتبارها فئةً واحدةً، لها نفس الأهمِّية بالنسبة للمُجتمع القوميّ.

كانت المسارح مهمَّة للغاية لدرجة أن الناس لم يمتثلوا لأوامر عدم الحضور بسهولة. فحتى عندما كان الناس يموتون، ظلَّ إغلاق المسارح يُشكِّل مصدراً كبيراً للإحباط. ففي السادس من أكتوبر، علّقت صحيفة «سياتل ديلي تايمز»: إن «أبواب المسرح المُغلقة، ومرسوم الوقاية من الأنفلونزا يتسبَّبان في الآلاف من خيبات الأمل». وعندما كان الناس على عِلم مسبق بأن عمليّات الإغلاق قد أوشكت على التنفيذ، وأن عدد الوفيّات في تزايد مستمر، لم يتخلوا بسهولة عن ريادة المسرح. وفي صباح الثالث عشر من أكتوبر، في ولاية مينيسوتا، كتبت صحيفة «مينيابوليس مورنينج تريبيون»: «ليلة أمس، امتلأت المسارح بالروّاد، فقد اغتنموا فرصتهم الأخيرة لمُشاهَدة أحد العروض قبل تطبيق الحظر. وخلال الساعات الأولى من هذا المساء، انتظرت طوابير طويلة من الرجال والنساء أمام دور العرض السينمائيّ والفودفيل». إذن، لابد وأن الأمر يستحق المُخاطرة! في نهاية أكتوبر، قدّمتْ بعض المُنظّمات المحليّة تقريراً عن أحوال

الفنَّانيـن المحليّيـن، وكانـت المخـاوف الماليّـة للمسـرح قـد هيمنـت علـى وسائل الإعلام. وركّـزت صحيفـة «إنديانابوليس» على فنَّانـي الأداء، فكتبت: «صُـدِمَ المُمثلـون جـرَّاء أمـر الإغـلاق. وجـاء إغـلاق المسـارح، الذي قـد يمتد إلـى أجـلٍ غيـر مسـمَّى، فـي صفـوف جماهيـر المسـرح، وكانـت تلـك هـي المُفاجأةُ». فقد كانت تجارب فنّاني الأداء موجودة في كلّ مكان. وعندما افتتح الإخوة ماركس مسرحيتهم الكوميديّة الجديدة «بنات سندريلا» في غراند رابيدز، بولاية ميشيغان، ارتدى معظم الجمهور أقنعة، مما جعل ضحكاتهم مكبوتة (وقد كانت ضحكاتهم نادرةً على كلّ حال). وسرعان ما أُغلق العرض، وعاد الإخوة ماركس إلى منزلهم، غير متأكدين كبقية زملائهم على الصعيد الوطني، مما سيفعلونه في الخطوة القادمة.

عادةً ما تستفيد الصحافة من خسائر المُنتجين والمالكين. وقد كانت تلك الخسائر آنذاك، كما هو الحال الآن، أقلّ ما يمكن وصفها بأنها كارثيّة! فوثّقت صحيفة «النشرة المسائيّة» في فيلادلفيا أنه على مدى أسبوعين فقط وصلت الخسارة في المسارح بعد الإغلاق إلى 200 ألف دولار، أي ما يقرب من 3.5 مليون دولار في وقتنا الحاليّ! وكان الوضع في مدينة ميلووكي لا يختلف كثيراً، حيثُ اتخذت صحيفة «سياتيل» عناوين رئيسيّة تقول: «تضرَّرت المسارح بشدّة عقب تنفيذ أمر إغلاقها. خسائر المسارح الفارغة قد تصل إلى نصف مليون. مديرو المسارح يخشون من تحوُّل موظفيهم إلى مجالات أخرى». وبحسب القيمة الحالية للدولار، قُدِّرت خسائر هؤلاء المُديرين بـ 8 - 10 ملايين دولار. وأضافت الصحيفة: «إنه في يوم الخميس، بلغ ملعب ميلووكي الترفيهيّ الحضيض». وبحلول شهر نوفمبر/تشرين الثاني، كان كلُّ شيء قد بلغ الحضيض بالفعل.

في شهر نوفمبر، اشتكى أصحاب المسارح بمدينة «سولت لايك» من إغلاق المسارح، في حين أن بعض الأماكن التجاريّة الأخرى التي يتجمَّع فيها الناس مثل الحانات والمطاعم ظلّت مفتوحة. وبالنظر إلى جميع المُؤسَّسات التجاريّة، صارت المسارح هي الوحيدة التي تمَّ إغلاقها بإحكام، طوال شهرين، ونتيجة لذلك، عاش العديد من المسرحيّين والعاملين ظروفاً سيّئة للغاية.

أمّا المطالب في لوس أنجلوس فقد كانت أشدّ قسوة. ففي منتصف شهر أكتوبر، أشارت صحيفة «ذي إيفننج هيرالد» إلى أن المسرحيّين الشعبيّين يساندون مسؤولي الصّحة. وفي السابع من نوفمبر، استغلَّ أصحاب المسرح والسينما قوة الحفلات المُباشِرة لطرح قضيّتهم بشأن المُساواة في المُعامَلة. وحضر فرانك ماكدونالد رئيس جمعية مالكي المسرح، بصحبة خمسة وعشرين من زملائه، جلسة مجلس المدينة مرتدين أقنعة الأنفلونزا البيضاء. وقال ماكدونالد إنه لا يُطالِب بإعادة فتح المسارح، بل بإحكام غلق الأماكن الأخرى مثلما أحكموا غلق المسارح، وأعرب عن أسفه الشديد بشأن السماح بفتح المتاجر والمقاهي والحدائق وغيرها من الأماكن التي يكتظ فيها الناس، في حين تمَّ إغلاق الكنائس والمدارس والمسارح. وبعد ثلاثة أسابيع، رفعوا دعوى قضائيّة ضد المدينة، والتي تمَّ إسقاطها في غضون أيامٍ قليلة بعدما أُعيد فتح المسارح. في تلك الأوقات، قبل الكساد الكبير والصفقة الجديدة، وقبل توسيع الخدمات الاجتماعيّة الدوليّة والفيدراليّة، لم يكن هناك أي تفكير في خطة إنقاذ حكوميّة، أو حتى توقُّعات لخطة إنقاذ مستقبليّة، فأدركت الشركات والأفراد أنهم بمفردهم.

الكارثة تنتهي بنفس السرعة التي بدأت بها

وصف أحد مراقبي مدينة غولدزبورو، بولاية كارولاينا الشماليّة، الوضع قائلاً: «بدا الأمر وكأنك ضغطت على مفتاح ما، ففتحت أبواب المسارح من جديد». ومع عودة الحياة مرّة أخرى، نسي الناس كم كانت حياتهم مروعة، وكانت الالتفاتاتُ إلى تلك الحياة الكارثيّة التفاتاتٍ خاطفة. فعلى سبيل المثال، سجّلت مجلّة الفنون المسرحيّة في سبتمبر 1920 تنصيب المُخرج الجديد لمسرح فيرجينيا قائلةً: «إنه في عام 1917، اختتم المُخرج السابق الموسم الأول بتحضير مسرحيّة «الراكبون إلى البحر». ثمَّ في اليوم الأول من بروفة الملابس، تم استدعاؤه للمعسكر، ومات هُناك متأثراً بوباء الأنفلونزا، تاركاً الفريق دون قائد». وكان هذا العنوان إشارةً من ضمن الإشاراتِ النادرة إلى تلك الكارثة.

ربّما كان العَالَمُ منشغلاً بكارثةٍ أخرى. فقد احتلَّت الحرب العالميّة الأولى مساحةً هائلة من الذاكرة الثقافيّة الغربيّة، ولم ينظر الإعلام إلى أبعد من الجوائز الأكاديميّة المُتعدِّدة لعام 1917. وسواء في ذلك الوقت أو في وقتنا الحاضر، لم تحظَ جائِحة 1918 باهتمام مماثل. وحتى الشخصيّات الأدبيّة المرموقة، في عشرينيّات القرن العشرين وما بعدها، تجاهلوا الأنفلونزا في أعمالهم، ولم يقدّموا للجمهور أي تمثيل للوباء، الوباء الذي كان منافساً قويّاً للحرب العُظمى في فتكه بالبشر.

لم يختلف الأدبُ المسرحيّ كثيراً منذ ذلك الوقت، فقد كتب العديد من المسرحيّين عن الحرب العالميّة الأولى، بدايةً من إروين شو، الذي كان عمره خمس سنوات آنذاك، إلى أليس دنبار نيلسون، والتي كانت في حوالي الأربعين من العمر، وماكسويل أندرسون، الذي كان يقطع عامه الثلاثين آنذاك. أما أولئك الذين عانوا من الوباء، مثل يوجين أونيل، الذي كان عمره 30 عاماً، وليليان هيلمان، التي كانت في الثالثة عشرة من عمرها، وكليفورد أوديتس، الذي كان في الثانية عشرة من العمر، و«زورا نيل هورستون»، الذي كان في السابعة والعشرين من العمر، وسوزان غلاسبيل صاحبة الاثنين وأربعين عاماً؛ فلم يتعاملوا أبداً مع الوباء على أنه موضوع رئيسيّ يستحقُّ الالتفات له. وكان كلّ من تينيسي ويليامز وآرثر ميللر طفليْن في عام 1918، ولم يكتب أيٌّ منهما عن الكارثة على الإطلاق.

قد يبدو هذا غريباً، ولكن من الجدير بالذكر أنه حتى كُتَّاب عصر شكسبير، الذين عاصروا فترة كاد فيها الطاعون الدبلي أن يقضي على العالم، لم يجعلوا من الطاعون الدبلي موضوعاً دراميّاً إلّا في مواضع نادرة.

«طاعون في منزليكما» هو واحد من أشهر سطور مسرحيّة «روميو وجولييت». وعلى الرغم من أن الجمهور المُعاصِر لتلك المسرحيّة ربما رآه لعنةً مُخيفة أكثر مما نراه نحن الآن، إلّا أنه يبرز اليوم كإحدى الإشارات المُباشرة القليلة لتلك الحقبة الزمنيّة. فقد أصبح الطاعون مجازاً أدبيّاً، ولكنه ليس موضوعاً للأدب.

وتعدُّ الروائيّة والكاتبة المسرحيّة «كاثرين آن بورتر» من بين القلائل الذين ركّزوا على جائِحة عام 1918 في أعمالهم، حيثُ كانت مُراسِلة في صحيفة روكي ماونتن نيوز، وعلى عكس الملايين الآخرين، نجت بورتر من الوباء بعد إصابتها بالمرض، وقامت بتخليد تجربتها في روايتها «حصان شاحب.. فارس شاحب» التي صدرت عام 1939. فعندما سألت إحدى شخصيّات الرواية التي تُجسِّد شخصيّة «بورتر» حبيبها عمَّا هو الوضع في الخارج، أجابها قائلاً: «إنه أسوأ شيء يمكن أن يحدث لهذا العَالَم، فجميع المسارح والمتاجر والمطاعم مغلقة، والشوارع تعجُّ بالجنازات طوال النهار، وبسيارات الإسعاف طوال الليل». بالنسبة لبورتر، كان المسرح مؤشراً رئيسيّاً لتقييم الوضع الوطنيّ.

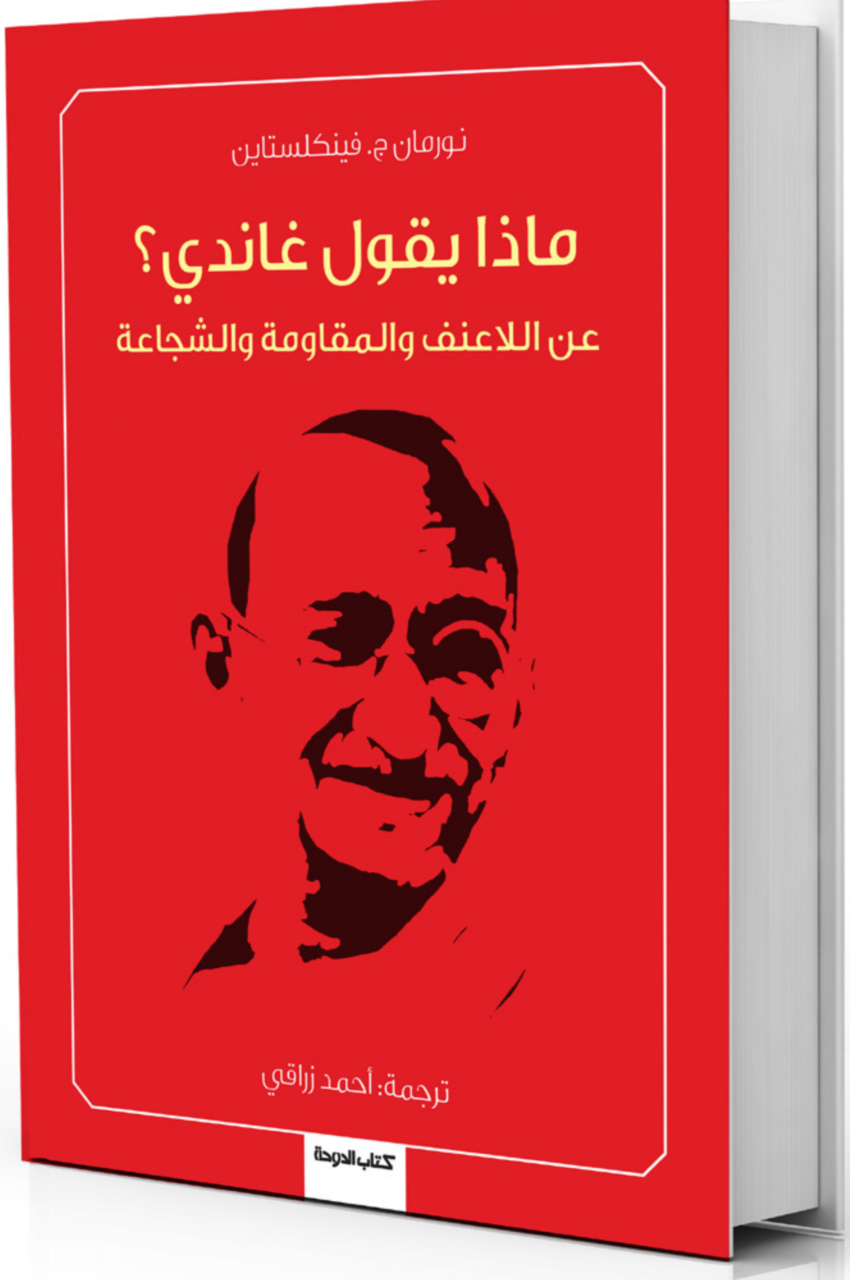
تبدو فرصة نسيان فنَّاني المسرح الحاليّين لهذه الصدمة، أو فشلهم في السماح لها بالتأثير على أعمالهم الأدبيّة، مثلما حدث مع الكُتَّاب منذ مئة عام مضت، ضئيلةً جداً. فالفنُّ الذي يُصنَع الآن، أثناء الحَجْر الصحيّ، وبعد انحسار (كوفيد - 19) في المُستقبل، من المُرجَّح أن يمنحنا جميعاً الفرصة لنتذكَّر المخاوف التي راودتنا في ذلك الوقت، لكي نفهم سبب سير الأمور بتلك الطريقة، ونساعد في منع حدوث تلك المخاوف مرّةً أخرى.

■ **شارلوت إم. كانينج*** □ **ترجمة: قمر عبد الحكيم**

*رئيسة قسم «الأداء كمُمارسة عامة» بجامعة تكساس في أوستن، ومديرة مركز «أوسكار جي بروكيت» لتاريخ المسرح والنقد.

المصدر:

The American Theatre Magazine, May/ June 2020.


كتاب الدوحة
نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



لقاءات:

ليس الحوارُ بين أديبٍ وآخر، مجرَّد مادة صحافيّة
مكوَّنة من سؤالٍ يليه جواب، وإنما هو عزف مشترك
يتناغم فيه طرفاَن من نفس الدرجةِ الأدبيّة،
فتمتزجُ المُتعةُ بالعمق. إنه عزفٌ بالكلماتِ، بحيث
لا يقلّ السؤالُ عن الجواب حلاوةً وقيمةً إبَداعيّة.
ولأن هذا النوع من اللقاءاتِ لا يحدث بكثرة، فإنه
يصبح وثيقةً مرجعيّة، وورشَةً تفيد دارس الأدب
وقارئه، كما تلهمنا كصحافيين أخذ الحوار الأدبيّ
على محمل الجد!

حوار غير منشور:

يوسا في بيت بورخس

«لو أُتيح لي أن أسمّي كاتبًا باللغة الإسبانية، من زمننا، ستُخلّد أعماله، وسيترك أثرًا عميقًا في الأدب، سأشير إلى هذا الشاعر والقاص والناقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخس. حفنة الكتب التي كتبها، وهي كتب موجزة، دائماً، كاملة مثل خاتم يشعر المرء- دائمًا- أنها منحوتة، كانت ولا تزال ذات أثر كبير على من يكتبون بالإسبانية. قصصه الفانتازية التي تحدث في لا بامبا أو بوينوس آيرس، في الصين أو لندن، في أي مكان في الواقع أو اللا واقع، تعكس الخيال الخصب نفسه، والثقافة الواسعة نفسها الموزّعة في مقالاته عن الزمن، ولغة الفايكينج... لكن الحكمة عند بورخس ليست كثيفة ولا أكاديمية، وإنما هي- دائماً- شيء فريد، ولامع، ومسلٍ، مغامرة للروح نخرج منها كقراء مندهشين، وممتلئين».

هذا ما كتبه الكاتب البيرواني، الحائز على جائزة «نوبل»، ماريو بارجس يوسا عن خورخي لويس بورخس في مقدمة حوار أجراه معه، في العام 1981، في بوينوس آيرس، وظلّ محتفظًا به هذه السنوات كلّها ليظهر، أخيرًا، في كتاب بعنوان «نصف قرن مع بورخس»، صدر هذا الأسبوع عن دار «ألفاجوارا» الإسبانية. دار هذا الحوار في شقة بورخس المتواضعة، في مركز بوينوس آيرس، وفي وجود مساعدته التي كانت تقرأ له، أيضًا، إذ فقد بورخس بصره منذ سنوات، وفي وجود قِط سمّاه بيبو، وقال: «إن هذا اسم قِط أحد الشعراء الإنجليز الذين يقدِّرهم: وهو لورد بايرون».

يوسا: اندهشت كثيرًا حين لم أرَ في مكتبتك أي كتاب لك، لماذا لا تحتفظ بكتبك في مكتبتك؟

- بورخس: أعتني جدًّا بمكتبتي. فمن أكون، أنا، لأضع كتبي بجانب شوبنهاور.

ألا تحتفظ بأي كتاب من الكتب التي كتبت عنك، فرغم كثرتها إلّا أنني لا أرى أي واحد منها في مكتبتك!

- قرأتُ- فقط- أولَ كتاب نُشر خلال فترة الديكتاتورية، في مندوثا (الأرجنتين).

أي ديكتاتورية تقصد يا بورخس؟ لأنه، لسوء الطالع، كانت هناك ديكتاتوريات كثيرة.

- ديكتاتورية ذاك... الذي لا أريد أن أتذكّر اسمه.

ولا ذكره.

- ولا ذكره، لا، فمن الخير تجنب بعض الكلمات. المهم، حينها نُشر كتاب بورخس: «اللغز والمفتاح» لـ«رويث دياث»، وهو بروفيسور من مندوثا، وتامايو، بروفيسور من بوليفيا. قرأت هذا الكتاب لأعثر على المفتاح لأني كنت أعرف اللغز، ثم لم أقرأ أي كتاب آخر. كتبت أليثيا خورادو كتابًا عني. شكرتها، وقلت لها: «أعرف أنه كتاب جيّد، لكن الموضوع لا يهمني أو ربّما يهمني أكثر من اللازم، وبالتالي لن أقرأه».

ألم تقرأ، كذلك، كتاب السيرة الهائل الذي نشره رودريجيث مونجال عنك؟

- ما رأيك فيه، هل تراه ممتازًا؟

على الأقلّ الكتاب توثيقي، ومصنوع بتمجيد، وبحب كبيرَين لك، وبمعرفة عميقة بأعمالك، كما أظنّ.

- نعم، نحن أصدقاء. هو من ميلو، أليس كذلك؟ من الجمهورية الشرقية.

نعم، وبالإضافة إلى ذلك يظهر في واحدة من قصصك كشخصية.

- أتذكّر بعض الأشعار الجميلة لـ«إميليو أوريبي» من ميلو؛ أشعار تبدأ بطريقة تافهة، ثم تغدو عظيمة، وتتمدد: «أنا ولدتُ في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت»... المهم، ليس هناك اختلاف كبير بين «مستعمرات



البيـوت» و«البيـوت الاسـتعمارية». يقـول: «أنـا ولـدتُ فـي ميلـو، مدينـة المسـتعمرات البيـوت، فـي وسـط سـهل الرعـب الـلا منتهـي»، ثـم يتوسَّـع «فـي وسط سـهل الرعب اللا منتهي وبالقرب مـن البرازيـل». كيف تتوسَّـع القصيـدة، هـا؟ كيـف تتوسَّـع.

والأهمّ كيف تقرأها أنت.

- لا، لكـن «أنـا ولـدت فـي ميلـو، مدينـة المسـتعمرات البيـوت» لا تعنـي شـيئًا؛ «فـي وسـط سـهل الرعـب الـلا منتهـي وبالقـرب مـن البرازيـل»، هـل تـرى «المشـهد الأخيـر». إنـه شـديد الجمـال، إميليـو أوريبـي.

نعم إنه شديد الجمال. قل لي يا بورخس، ثمّة شيء أريد أن أسألك عنه منذ سنوات طويلة. أنا أكتب روايات، وشعرت، دومًا، بغصة بسبب عبارة جميلة جدًّا لك، لكنها مهينة جدًّا لروائي، عبارة تقول تقريبًا: «هذيان فقير هذه الرغبة في كتابة رواية، الرغبة في التوسع حتى خمسمئة صفحة في شيء يمكن أن يصاغ في عبارة واحدة».

- نعـم إنـه خطـأ، خطـأ ابتكرتـه أنـا، أو كسـل، أليـس كذلـك؟ أو تجنـب للمنافسـة.

لكنك كنت قارئ روايات عظيم ومترجم روايات مُبهر.

- لا، لا. لقد قرأت روايات قليلة.

مع ذلك، تظهر الروايات في أعمالك، تشير إليها، بل وتخترعها.

- نعم، لكن ثاكري هزمني، وديكينز يروق لي جدًّا.

هل بدت لك رواية «سوق الضلالات» مملة جدًّا؟

- اسـتطعت قـراءة «بيندينيـس» بمجهـود، لكنـي لـم أسـتطع قـراءة «سـوق الضـلالات»، لـم أسـتطع.

كونراد، على سبيل المثال، أحد الكتّاب الذين تقدرهم، ألا تهمّك روايات كونراد؟

- بالطبـع، جـدًّا، لذلـك أقـول إن هنـاك اسـتثناءات قليلـة. مثـلًا، حالـة هنـري جيمـس، وهـو قـاصّ كبيـر، وروائـي مـن عيـار آخـر.

لكن أليس من بين كتابك المهمّين أي روائي؟

- ...

اذكرْ أيَّ روائي من بين المؤلّفين أو الشعراء أو النقّاد الذين تعتبرهم مهمّين؟

- وقاصين.

وقاصين.

- لأنّـي لا أظـنّ أنّ «ألـف ليلـة وليلـة» روايـة، أليـس كذلـك؟ هـي أنطولوجيـا لا نهائيـة.

ميزة الرواية أن كلّ شيء يمكن أن يكون رواية. إنها نوع آكل للبشر، يبتلع الأنواع كلّها.

- بمناسبة «آكل البشر»، هل تعرف أصل كلمة «caníbal»؟

لا، لا أعرفه. ما هو؟

- كلمة جميلة، مشتقة من كاريبي «Caribe»، ثمّ «caribal»، ثمّ «caníbal».

ما يعني أنّ أصلها أميركي لاتيني.

- نعم، إنّ أصلها أميركي، وليس لاتيني. كان الكاريبيون قبيلة من الهنود الحمر، ومن هنا اشتقت كلمتا كانيبال، وكاليبان عند شكسبير.

إضافة أميركية لافتة للمفردات العالمية.

- هناك كلمات كثيرة، شوكولاتة، مثلاً، من كلمة «تشوكوتل» على ما أظن، أليس كذلك؟ ثمّ فقدت الـ«تل» لسوء الحظ، وكلمة «بابا» كذلك.

ما هو برأيك أفضل مساهمة في حقل الأدب الأميركي؟ من كلّ أميركا: الإسبانية والبرتغالية... مؤلّف، كتاب، موضوع؟

- رأيي أنّها الحداثة بشكل عام. لقد كانت من أعمال الأدب في اللغة الإسبانية، وذلك يظهر في هذا الجانب، كما يشير لذلك، ماكس إنريكيث أورينيا. تحدثتُ مع خوان رامون خيمينيث، وحدثني عن العاطفة التي تلقى بها نسخة من كتاب «جبال الذهب»، العام 1897، وعن تأثيره في الشعراء الكبار بإسبانيا، لذلك يظهر، من هذا الجانب، واللافت، أننا هنا- ليس جغرافيًا- أكثر قربًا لفرنسا منا لإسبانيا. لقد لاحظت في إسبانيا أن بوسعي مدح إنجلترا، أو إيطاليا، أو ألمانيا، أو حتى أميركا الشمالية، لكن إذا مدحت فرنسا يقلبون وجوههم.

القومية مرض عضال في أي مكان في العالم.

- إحدى شرور زمننا الكبيرة.

أحب أن أكلمك في ذلك يا بورخس، يمكنني أن أحدثك بكلّ صراحة على ما أظن.

- بالطبع، إضافة إلى ذلك، أريد أن أقول إنه شر، يناسب اليمين واليسار بالتساوي.

بعض تصريحاتك السياسية تحيرني، لكن ثمّة موضوع حين تتحدث فيه تستحق تقديري واحترامي كليهما، وهو موضوع القومية. أعتقد أنك تكلمت - دائمًا - ببصيرة حول هذا الموضوع، أو الأفضل أن أقول ضد القومية.

- ومع ذلك تورطت فيه.

لكن الآن، في السنوات الأخيرة...

- حدث الكلام على ضفاف بوينوس آيرس، وتمّ التعرّف على مغنيّ البايا، وحاملي السكاكين، واستخدامهم في الأدب. أنا كتبت عن موسيقى الميلونجاس... كلّ شيء جدير بالأدب، لماذا لا نكتب - أيضًا - عن موضوعات تخصّ العادات والتقاليد؟

أنا أقصد القومية السياسية.

- وهذا خطأ، لأن المرء لو أحب شيئًا ضدّ شيء آخر، فهذا لأنه لا يحبه فعلاً. على سبيل المثال، إذا أحببتُ إنجلترا ضد فرنسا فهذا خطأ، إذ يجب أن أحب البلدين، في حدود إمكانياتي.

لقد أدليت بتصريحات كثيرة ضد قطيعة الكراهية بين الأرجنتين وتشيلي.

- وما زلت. أنا حاليًا، ورغم أنني حفيد، وابن حفيد لعسكريين غزاة من بعيد، إلّا أنهم لا يعنون لي شيئًا، أنا رجل مسالم. أعتقد بأن كلّ حرب جريمة. بالإضافة، لو أمكن قبول حروب عادلة، ولابد أنها موجودة - حرب الأيام الستة، مثلاً- لو قبلنا حربًا عادلة، حربًا واحدة، سيفتح ذاك الباب لأي حرب، ولن تغيب الأسباب التي تبررها، خاصّة لو أمكن اختراعها والقبض، بتهمة الخيانة، على من يفكّر بطريقة أخرى. قبلها، لم أكن قد لاحظت أن برتراند راسل، وغاندي، وألبيردي، ورومان رولاند كانوا محقين عند تصديهم للحرب، وربّما القيمة اليوم للتصدي للحرب أكبر من الدفاع عنها أو الخوض فيها.

هنا أختلف معك، فأنا أعتقد أنك دقيق فيما تقول، لكن: ما هو النظام السياسي المثالي بالنسبة لك يا بورخس؟ ما الذي تتمنّاه لبلدك ولأميركا اللاتينية؟ أي نظام يبدو لك الأكثر ملاءمة لنا؟

- أنا عجوز أناركي من أنصار سبنسر، وأعتقد أن الدولة شر، لكنه حتّى هذه اللحظة شر لابدّ منه. لو كنت، أنا، ديكتاتوريًا لتنازلت عن منصبي، ولعدت إلى أدبي المتواضع، لأني لا أمتلك حلاً لأقدمه، فأنا شخص حائر، وخائب الأمل، مثل كلّ أبناء بلدي.

لكنك تعتبر نفسك أناركيًا، بالأساس لأنك رجل يدافع عن سيادته الفردية في مقابل الدولة.

- مع ذلك لا أعرف إن كنت جديرًا بذلك. على أي حال، لا أعتقد أن هذا البلد جدير بالديموقراطية ولا بالأناركية. ربّما في بلدان أخرى يمكن تطبيق ذلك، في اليابان، مثلاً، أو في البلاد الإسكندنافية. هنا الانتخابات مزيفة بشكلٍ واضح، ولا تأتي لنا إلّا بـفرونديثي آخر أو بآخرين وما إلى ذلك.

هذه الارتيابية لا تتسق مع بعض تصريحاتك المتفائلة حول السلام، والمناهضة للحرب بالتحديد، ومؤخّرًا، المناهضة للتعذيب، ولكلّ أشكال القمع.

- نعم أعرف، لكني لا أعرف إن كان ذلك مفيدًا. لقد أدليت بهذه التصريحات لأسباب أخلاقية، لكني لا أعتقد أنها مفيدة، ولا أعتقد أن بوسعها أن تساعد أحدًا. ربّما تساعدني، أنا، لأريح ضميري، لو كنت حكومة، لا أعرف كيف أتصرف، فنحن في حارة مسدودة.

لقد أجريت معك مقابلة منذ ما يقرب ربع قرن في باريس، وأحد الأشياء التي سألتك عنها...

- منذ ربع قرن! اسكت. ما أحزن أن نتحدَّث عن شيء منذ ربع قرن...

أحد الأشياء التي سألتك عنها كان رأيك في السياسة، هل تتذكَّر بماذا أجبتني؟ قلت: «إنها إحدى أشكال الضجر».

- آه، لو كان كذلك، فنحن متفقان.

كانت إجابة جميلة، لكني لا أعرف إن كنت ستكررها الآن. ألا تزال تعتقد أنها أحد أشكال الضجر؟

- حسنًا، سأقول إن كلمة ضجر كلمة أكثر نعومة، سأقول إنها استياء، فكلمة «ضجر» مؤدبة جدًّا.





هل ثمّة سياسي معاصر يثير إعجابك، تحترمه؟

- لا أعرف إن كان بوسع المرء أن يُعجب بالسّاسة، فهم أشخاص يميلون للاتفاق، للفساد، للابتسام لرسم صورتهم، واعذروني، يميلون للشهرة، أيضًا.

من الذين يحظون بتقديرك يا بورخس؟ المغامرون؟

- نعم، لقد حظوا، كثيرًا، بتقديري لكني لا أعرف موقفي منهم الآن. يجب أن يكونوا مغامرين فرادى.

من، على سبيل المثال؟ هل تذكر أي مغامر كنت تتمنى أن تكونه؟

- لا، لا أتمنى أن أكون شخصًا آخر.

هل أنت سعيد بمصير بورخس؟

- لا، لست سعيدًا، لكني أعرف أنني عند مصير أحد غيره؛ سأكون شخصًا آخر. وكما يقول سبيوزا: «كلّ شيء يريد عزلة كينونته». وأنا مُصر على أن أكون بورخس، لا أعرف لماذا.

أتذكّر جملة لك: «قرأت أشياءً كثيرةً، وعشت أشياءً قليلةً»، عبارة جميلة من ناحية، وتبدو نوستالجية من ناحية أخرى.

- حزينة جدًّا.

يبدو أنك متأسف عليها.

- كتبتها حين كنت في الثلاثين من عمري، ولم أنتبه، حينها، إلى أن القراءة شكلٌ من أشكال الحياة، أيضًا.

لكن، ألا تشعر بنوستالجيا لأشياء لم تفعلها، لأنك كرّست وقتك لحياة فكرية صافية؟

- أعتقد لا. أعتقد أنه على المدى الطويل يعيش المرء، بشكل أساسي، كلّ الأشياء، والمهم ليست الخبرات، وإنما ما يفعله المرء بها.

أظن أن ذلك منحك تخليًا كبيرًا عن الأشياء المادية. المرء يكتشف ذلك عند الوصول إلى البيت. تعيش بالفعل كراهب، بيتك محض تقشف كبير، تبدو غرفة نومك كزنزانة راهب، هي بالفعل متواضعة بشكل لافت.

- الرفاهية بالنسبة لي وقاحة.

ماذا يعني المال في الحياة بالنسبة لك يا بورخس؟

- إمكانية شراء الكتب والسفر وتطوير كلّ منهما.

لكن ألم تهتم، أبدًا، بالمال؟ ألم تعمل، أبدًا، من أجل جنيه؟

- حسنًا، حتى لو فعلت ذلك، فيبدو أنني لم أنجح. الأفضل بالطبع أن تتمتع بالرفاهية، أن تعلو فوق الحاجة، خاصّة لو كنت في منطقة فقيرة، وكنت مضطرًا إلى التفكير في المال طوال الوقت. شخص ثري بوسعه أن يفكّر في شيء آخر، أما أنا فلم أكن ثريًا أبدًا. أجدادي كانوا أثرياء، كانت لدينا بيوت، وخسرنا كلّ شيء، صادروها، لكن حسنًا، لا أظن أن ذلك مهم.

أنت تعرف أن جزءاً كبيراً من بلدان هذه الأرض تعتمد، اليوم، على الأموال في معيشتها، والرفاهية المادية استحقاق لك.

- الطبيعي أن يكون كذلك خاصّة مع وجود الفقر. ففي ماذا سيفكّر المتسوّل إلّا في المال والطعام. لو كنت فقيراً جدًّا، ليس أمامك إلّا التفكير في المال، فالشخص الثري يمكن أن يفكّر في شيء آخر، لكن الفقير لا، مثل المريض لا يفكر إلّا في الصحّة. الإنسان لا يفكّر إلّا في ما ينقصه، لا ما يمتلكه. حين كنت مبصرًا لم أكن أفكّر أن البصر ميزة، والآن في المقابل، أدفع أي شيء لأسترد بصري، ولن أخرج من البيت.

يا بورخس، ثمّة شيء أدهشني في هذا البيت المتواضع الذي تعيش فيه، خاصّة في غرفة النوم شديدة التقشف، هو رؤية «نيشان الشمس» الذي منحته الحكومة البيروانية لك من بين أشياء قليلة بالغرفة.

- هذا النيشان يعود إلى العائلة قبل أربعة أجيال.

وكيف ذلك يا بورخس؟

- حصل عليه أبو جدي، الكولونيل سواريث؛ لأنه قاد حملة فروسية بيروانية في خونين. حصل على النيشان، ورقّاه بوليفار من رائد إلى كولونيل، ثم ضاع النيشان في الحرب الأهلية. ورغم أننا عائلة متماسكة إلّا أني قريب بعيد في روساس، حسنًا، كلنا أقرباء في هذا البلد شبه المهجور، وبعد أربعة أجيال عاد إلينا لأسباب أدبية، وكنت مع أمي في ليما، وقد بكت لأنها كانت قد شاهدت النيشان من قبل في صور أبي وجدي، والآن غدا بين يديها، ومن أجل ابنها. كانت متأثّرة جدًّا.

معنى ذلك أن علاقتك بالبيرو ترجع لأجيال عديدة.

- نعم، لأربعة أجيال. لا، بل أقدم من ذلك، سأقول لك، أنا كنت... لا لا، انتظر. نعم، أنا كنت في الكوثكو، ورأيت بيتًا له درع برأس مِعزة،

ومن هناك خرج خيرونيمو لويس دي كابريرا قبل أربعمئة سنة، ليؤسس مدينة تسمّى إيكا، لا أعرف مكانها، ومدينة قرطبة، بالجمهورية الأرجنتينية. بمعنى أنها علاقة قديمة.

هكذا أنت بيرواني بطريقة ما.

- نعم، بالطبع نعم.

ماذا كانت فكرتك عن البيرو قبل أن تعرف ليما؟

- كانت فكرة كسولة جدًّا، اعتقدت أنها مبنية على رأي بريسكوت.

على ذكر كتاب «تاريخ غزو البيرو» لـ«بريسكوت»، متى قرأت هذا الكتاب؟

- ربّما كنت في السابعة أو الثامنة، وهو أول كتاب تاريخ أقرأه في حياتي، بعدها قرأت كتاب «تاريخ جمهورية الأرجنتين» لـ«بيثنتي فيدل لوبيث»، وكتاب «التاريخ الروماني والإغريقي»، لكن أول كتاب أقرأه من أوله لأخره كان كتاب بريسكوت.

وأي فكرة كانت لديك عن البيرو؟ البلد الأسطوري ربّما؟

- أسطوري قليلاً، نعم، ثم صرت صديقًا مقربًا لكاتب منسي بينكم بلا شك، البيرواني ألبيرتو إيدالجو، من أريكيبا.

الذي عاش فترة طويلة في الأرجنتين، أليس كذلك؟

- نعم، وهو من كشف لي عن شاعر كنت أحفظ له أشعارًا كثيرة من الذاكرة.

أي شاعر يا بورخس؟

- إيجورين.

خوسيه ماريا إيجورين.

- نعم، هو بالضبط، وعنوان كتابه «الطفلة ذات اللمبة الزرقاء» أليس كذلك؟

هذه القصيدة، إحدى أشهر قصائد إيجورين.

- نعم. وهناك قصيدة أخرى... لديّ صورة غامضة عن مركب وقبطان ميّت، يتجول بالمركب، لكني لا أتذكر أبياتها.

هو شاعر رمزي يمتاز بسذاجة ورِقّة كبيرتين.

- رقة كبيرة نعم، ولا أعرف إن كانت سذاجة، أعتقد أنه كان ساذجًا متعمدًا.

لا أقول سذاجة بالمعنى التحقيري.

- لا .. لا، السذاجة جدارة، بالطبع.

لم يخرج، قط، من البيرو، وأعتقد أنه لم يخرج من ليما، أبدًا، وكتب جزءًا كبيرًا من أعماله عن العالم الشمالي، عن الحوريات الإسكندنافيات، وعن موضوعات غريبة بالنسبة له.

- النوستالجيا مهمّة جدًّا.

ربّما ذلك ما يخلق تشابهًا بينكما: أنت وإيجورين.

- نعم، الحقيقة أنني أفكر في بلاد لم أزرها، أو عرفتها بعد ذلك بكثير. أتمنى زيارة الهند والصين...، رغم أنني أعرفهما أدبيًا.

أي بلد عرفته حرّك مشاعرك أكثر يا بورخس؟

- لا أعرف، ربّما اليابان وإنجلترا و...

أيسلندا، مثلًا؟

- أيسلندا، بالطبع، لأني أدرس الإسكندنافية، وهي اللّغة الأمّ للسويدية والنرويجية والدنماركية وبشكل جزئي للإنجليزية.

لكنها لغة مهجورة، منذ عدة قرون؟

- لا لا، يتحدَّثون بها في أيسلندا. لديّ طبعات لكتب كلاسيكية، وأعمال من القرن الثامن عشر، هذه الطبعات اشتريتها وتلقيتها كهدايا من ريكيافيك، لا يوجد فيها قاموس ولا مقدمات ولا هوامش.

معنى ذلك أنها لغة لم تتطور، ظلّت كما هي على مدار ثمانية قرون.

- أشكّ في أن النطق قد تغير. هم بوسعهم قراءة الكلاسيكيين، كما يستطيع الإنجليزي قراءة دنبار وتشوسر، وكما نستطيع، نحن، قراءة، لا أعرف، نشيد السيد، والفرنسيون قراءة نشيد رولان.

واليونانيون قراءة هوميروس.

- نعم بالطبع، فبوسعهم قراءة كلاسيكيهم في طبعات بدون هوامش ولا قواميس، ونطقهم بطريقة مختلفة بالطبع، لكن، على سبيل المثال، النطق الإنجليزي تغيّر كثيرًا. نحن نقول: «to be or not to be»، لكن يبدو أن شكسبير، في القرن السابع عشر، كان يقول: «tou be or not tou be»، بالحروف المتحرّكة مفتوحة أكثر، وهذا يجعلها رنانة أكثر، ومختلفة كليًا، وتبدو مضحكة، الآن.

أنت فضولي جدًّا، أو مفتون، بالأدب الغريب.

- لا أعرف إن كان غريبًا.

أشير إلى اهتمامك بأدب شمال أوروبا والأنجلوساكسوني.

- حسناً، الأنجلوساكسوني هو الأدب الإنجليزي القديم.

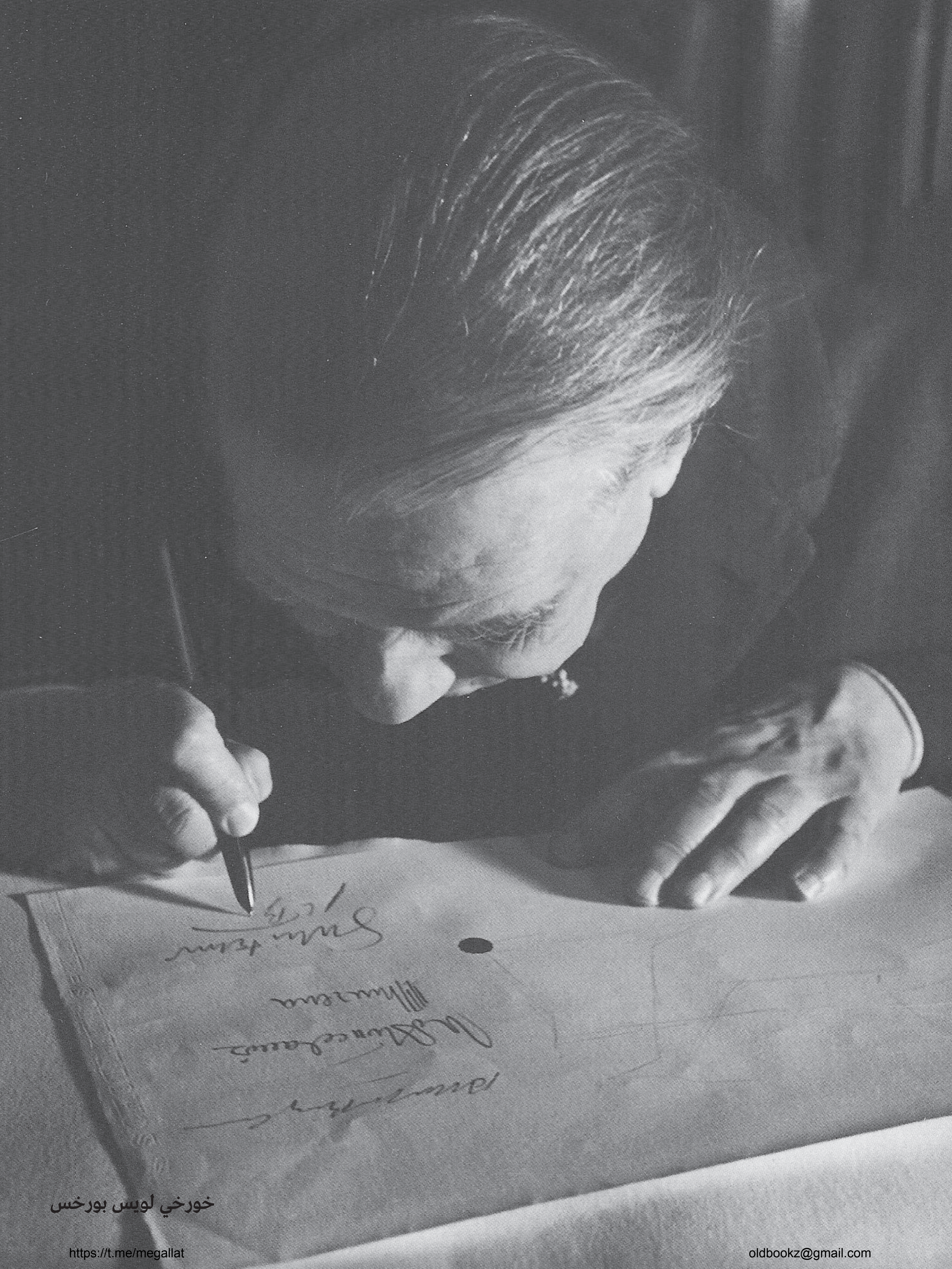
هل تعتقد أن له علاقة بـ ...

- بالنوستالجيا؟

بالأرجنتين، حيث إنّ الأرجنتين بلد حديث كليةً، بلا ماضٍ، تقريبًا.

- أعتقد أنه نعم، وربّما يكون أحد ثرائنا هو النوستالجيا، نوستالجيا أوروبا، خاصّة التي لا يستطيع الأوروبي أن يشعر بها لأنه أوروبي لا يشعر أنه أوروبي، وإنما يشعر أنه إنجليزي، فرنسي، ألماني، إسباني، إيطالي، روسي. ■ **ترجمة: أحمد عبد اللطيف**

المصدر:
من كتاب «نصف قرن مع بورخس»، ماريو بارجس يوسا، دار ألفاجوارا، يونيو 2020.



خورخي لويس بورخس

مويان ولو كليزيو..

القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل

عشية الإعلان عن الفائز بجائزة نوبل في الآداب، في التاسع من أكتوبر/تشرين الأول 2019، نظّمت دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، في بكين، حواراً بين لوكليزيو ومويان، عُنون بـ«القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل». أدار الحوار المترجم دونغ تشيانغ، رئيس قسم اللغة الفرنسية، بجامعة بكين، وكانت المناسبة - أيضاً - صدور «مجموعة أعمال مويان (1981 - 2019)».

مويان: هو كاتب صيني معاصر شهير، وُلد في 17 فبراير/شباط عام 1955. فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2012، لبراعته في الدمج بين القصص الشعبية، والتاريخ، والمجتمع المعاصر من خلال الواقعية السحرية.

أمّا لو كليزيو: فهو كاتب فرنسي شهير، وُلد عام 1940، وهو أحد الكتَّاب الممثلين لمدرسة القصص الرمزية الجديدة بفرنسا، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد أبرز الشخصيات في عالم الأدب الفرنسي اليوم، الذين يُطلق عليهم، هو، وموديانو، وبيريك: «نجوم فرنسا الثلاثة»، أصبح الكاتب الأكثر شعبية في فرنسا عام 1994، بناءً على استطلاع رأي القراء الفرنسيين، وفاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2008.

كلّ يروي قصّته

دونغ تشيانغ: إنه لشرف عظيم لي، اليوم، أن التقي السيد المحترم، والصديق الرائع مويان، وكذلك الصديق الفرنسي العزيز لو كليزيو، كما أنني سعيد للغاية لأنّ دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، هي دار للنشر في مسقط رأسي.

السيد مويان، يوافق اليوم نشر 26 كتاباً لك في الوقت نفسه، وقد تواصلت مع لو كليزيو مرّات عديدة، ولكن بمجرَّد التطرّق لمعرفته بأعمالك، فإنه يتناولها من خلال القصة، والتاريخ، والفلكلور. ما رأيك في مناقشتها من خلال هذا المنظور؟

مويان: بالتفكير في الأمر، فإنّ هذا المنظور يمكن أن يشمل كلّ ما في عالمنا، فهو منظور فضفاض لا حدود له. وفي هذا الصدد، كان عنوان خطابي في ذلك العام- عند استلام جائزة نوبل عام 2012 - (أنا راوي قصص)، وهذا هو الحال مع روائيينا، وهو حال شعرائنا وممثلينا، بما في ذلك مُعلمينا، ففي واقع الأمر، كلٌّ منا يروي قصته بطريقته الخاصّة المختلفة.

أعتقد أنّ التاريخ والفلكلور ومثل هذه المفاهيم تسير جنباً إلى جنب، فليس أي منهما كبيراً، بشكل خاص، ليشمل الآخر تماماً، بل يحتوي بعضها بعضاً، فالقصّة تحتوي على التاريخ، كما تحتوي كذلك على الفلكلور، وبطبيعة الحال يضم نسيجها المستقبل.

والعكس صحيح، أيضاً، فالفلكلور يضم القصص الشعبية بين جنباته، بطبيعة الحال، وكذلك لا يخلو من المستقبل. يؤكّد كلّ منهم على الآخر، أنت جزء من نسيجي، وأنا جزء من نسيجك.

دونغ تشانغ: لقد عدتُ لتوي من نيس في فرنسا، ونيس هي مسقط رأس لو كليزيو، وقد ذُكِرت في العديد من كتبه، غير أنّ عالمه الأدبي أكبر كثيراً من نيس، فقد كتب عن إفريقيا وغيرها من الأماكن. ثمّة أماكن كثيرة في كتب السيد مويان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة قاومي بشاندونغ. أودّ أن أسمع وجهة نظر السيد لو كليزيو في هذا الصدد.

لو كليزيو: في كلّ مرّة ألتقي فيها السيد مويان أكون متحمّساً جدّاً



وسعيداً للغاية، انتابتني الحماسة الشديدة، خاصّة، بعدما سمعت بفوزه بجائزة نوبل في الأدب. لقد اشتريتُ جميع كُتبه المتاحة من مكتبة في فرنسا. واليوم في هذا المشهد رأيت المزيد من الكتب، فثمّة 26 كتاباً قد صدرت عن دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، وأدركتُ أنني لن أكون في حاجة لطرق أبواب المكتبات لشرائها مستقبلاً، فقد صار بحوزتي فجأة 26 كتاباً دفعة واحدة، ولا يزال هناك الكثير من العمل يتعيَّن على فرنسا القيام به، فلا بدّ من ترجمتها.

أودّ أن أقول أنّ ثمّة ارتباطا بمسقط الرأس، وحنينا إليها قويين يتجسدان في أعمال السيد مويان. وبالنسبة لي، ذكر البروفيسور دونغ أنّ نيس هي مسقط رأسي، لكنني أعتقد أنّ علاقتي بنيس مبنية بشكل كبير على المصادفة. فقد اختبأت والدتي بنيس بسبب ظروف الحرب آنذاك، لذا فقد وُلِدتُ فيها، وإلّا ربّما وُلِدتُ بمكان آخر، ولو ارتحل أبي إلى مكان آخرٍ بعدما تزوج، على سبيل المثال إفريقيا، لكان من المحتمل جدّاً أن أولد بإفريقيا، لذا فعلاقتي بمسقط رأسي ليست وثيقة للغاية، وبالتالي فقد كتبت عن أماكن كثيرة، لكنني أحمل حنيناً كبيراً لمنطقة الميناء في نيس، وعندما كنت أقرأ أعمال مويان كنت أتفهم ذلك جيّداً.

مويان: لقد قرأت الكثير من كتب السيد لو كليزيو، فقد كتب عن إفريقيا وموريشيوس وغيرهما، وعلى الرغم من أنّه كان يكتب عن إفريقيا، إلّا أنّه كتب عنها باعتبارها مسقط رأسه، وعندما كان يتواصل مع أطفال جيرانه الأفارقة، لم يكن يعتبر نفسه أجنبياً عنهم، بل اعتبرهم رفاق طفولته، فبدا أنّه يكتب عن الأماكن الأخرى باعتبارها مسقط رأسه في واقع الأمر.

قاومي هي مسقط رأسي، أيضاً

مويان: لقد قرأت كتاباً بعنوان: «مدن لا مرئية»، للكاتب إيتالو كالفينو. وفي الكتاب يخبر ماركو بولو قوبلاي خان بالعديد والعديد من المدن. وفي وقت لاحق، يسأل قوبلاي خان ماركو بولو، قائلاً: «لقد تحدثتَ عن الكثير من المدن، لِمَ لَم تتحدّث عن المدينة التي وُلِدتَ فيها؟»، فيجيب ماركو بولو قائلاً: «لقد كنتُ أتحدّثُ عن المدينة التي وُلِدتُ فيها».

لو كليزيو: ينتابني الشعور نفسه حول هذا المقطع من رواية كاليفينو. وأودّ- أيضاً- الحديث عن مدينة قاومي بشاندونغ على وجه الخصوص، حيث شعرت بعد قراءة أعمال السيد مويان أنّ مدينة قاومي موجودة في كلّ مكان، وأنها مسقط رأسي، أيضاً.

لقد شرفني السيد مويان إذ دعاني لأحلّ ضيفاً بمنزله. وبعدما وصلت إلى قاومي، ودخلتُ منزله، غمرني التأثر، وانسابت دموعي. لِمَ ذلك؟ لأنني فهمت، فجأة، مشاعر الحنين لمسقط رأسه، والتي جسّدتها أعماله. منزله ليس كبيراً، علاوة على أنه بسيط للغاية، ظننت أنه بدأ الكتابة، هنا، في وقت مبكر جدّاً، فهو يعيش، هنا، مع زوجته وابنته. وقد نشأت علاقة قوية بيني وبين المكان وأعماله الأدبية. أنا



لا أبالغ على الإطلاق، حينها ترقرقت الدموع في عينيّ.

مويان: أذكر ذلك، الآن، حيث كنت في غاية الامتنان والتأثُّر، ففي العام 2014، قَدِم البروفيسور شيوي جيون من جامعة نانجينغ بصحبة السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي، وذهبنا إلى المنزل القديم حيث وُلِدت. ثمّة شخص بقاومي يعشق التصوير الفوتوغرافي، وهو رجل ذكي للغاية، يعلم أنّ السيد لو كليزيو طويل جدّاً، وقد رأى أنّ باب منزلنا القديم منخفض للغاية، لذا فقد اختبأ مسبقاً، ومن الزاوية الأكثر ملاءمة، وعندما انحنى لو كليزيو ليدلف إلى باحة المنزل، التقط العديد من الصور في لمح البصر.

إذا تدبّرت الأمر، فثمّة رجل قَدِم من فرنسا إلى قاومي النائية، وقد ترقرقت الدموع في عينيه، ولم يكترث للبرد في ظلّ طقس قارس، تأثرنا به كثيراً، حيث قَدِم السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي في شتاء قارس البرودة، ولقد ذهب- أيضاً- لزيارة والدي، ولا يزال والدي يشتاق لهذا الفرنسي، ويسألني: «كيف هو؟».

بالطبع أعتقد أنّ الأدب هو ما يربط بيننا، لا يمكننا التواصل بشكل مباشر من خلال اللغة، بل يمكننا التقارب من خلال قراءة كلّ منّا لأعمال الآخر الأدبية؛ لذلك أعتقد أنّ الطريقة المُثلى لمعرفة كاتب ما تكمُن في قراءة أعماله.

لو كليزيو: في الواقع، لقد قرّبتنا القراءة الأدبية. لقد قرأت الكثير من أعمال السيد مويان، ومن بينها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي ذكّرتني بطفولتي، لأنني عشتُ وقتها خلال الحرب العالمية الثانية، كان والدي رجلاً إنجليزياً، لذا لم نتمكن من العيش في نيس، آنذاك، فقد كان علينا أن نتجنب الجيش الألماني، فاختبأنا في قرية صغيرة تقع في الشمال، وقد رأيت كيف يحصد الفلاحون الحبوب. فعلى الرغم من أنهم لم يكونوا أثرياء، إلّا أنّهم كانوا سعداء للغاية. أعتقد أنّ الناس في المدن كانوا يموتون جوعاً، بينما في الريف أمكنهم حصاد الحبوب، وبالتالي ثمّة ما يُمكن أن يُؤكَل. وفي كلّ مرّة أقرأ فيها أعمال السيد مويان، أفكر في تلك الحقبة، فأنا متحمّس جدّاً لمطالعة الأعمال التي تتناول مدينة قاومي.

التاريخ من منظور الفلّاحين، والنساء، والأطفال

لو كليزيو: إنّ الموضوع الذي تطرقنا له، اليوم، يتناول التاريخ. أعتقد أنّنا يجب أن نميز بين التاريخ الكبير والتاريخ الصغير. فالتاريخ الكبير هو ما نسميه العصر، بينما التاريخ الصغير هو كيف يختبر الفلّاحون، والنساء، والأطفال التاريخ من منظورهم. من خلال روايات السيد مو يان، يمكنني أن أرى أنّه يصور نظرة جيدة للغاية للتاريخ من منظور كلّ من الفلّاحين، والنساء والأطفال.

مو يان: أتفق بشدة مع تفسير السيد لو كليزيو. في الواقع، ينقسم التاريخ إلى تاريخ كبير وآخر صغير، وينطلق التاريخ الذي يكتبه الكاتب بالتأكيد من منظور شخصي، متمثّلاً في الفرد، والأسرة، غير أنني أعتقد

أنّ التاريخ الكبير ليس أكثر من دمج مجموعة من التواريخ الصغيرة. إنّ كتبنا التاريخية تفسّر الأحداث من منظور كلي بنظرة فوقية، بينما الأدب لا يتحمّل مثل هذه المسؤولية، فالأدب ينطلق من المشاعر البشرية، حتى أنه ينطلق من الجسد البشري لوصف الأحوال المعيشية للبشر، على وجه التحديد، خلال تلك الحقبة التاريخية. وهذا ما يذكّرني بأنّ مهام كلّ من الكُتَّاب والمؤرِّخين واضحة للغاية.

لوكليزيو: أعتقد أنه من منظور العلاقة بين القصّة والتاريخ، فهذه القصص التي يرويها السيد مويان تجسد الطبيعة البشرية؛ لتصل بها إلى العالمية. ففي بعض الأحيان يروي قصّة من منظور واحد من العوام، ليتمكّن من تجسيد التاريخ جيّداً من خلال الأفكار والمشاعر. على سبيل المثال، في رواية «الضفدع»، بدأت العمة في ممارسة القبالة، كما عملت، فيما بعد، في أعمال تحديد النسل، ومن ثَمَّ اضطرت المرأة نفسها لتغيير نمط حياتها في مراحل تاريخية مختلفة، فوقعت تحت وطأة مجريات التاريخ لتغير حياتها، وفي الوقت ذاته، تتأقلم مع هذه الحياة. وفي هذه الحالة، يمكن للقرّاء فهم الصين بشكل أفضل من خلال هذه القصّة الصغيرة، يمكن القول أنه مجاز أدبي جيّد، وكذلك مجاز تاريخي.

مويان: اتفق بشدة. فالأدب ينطلق من الإنسان، فيكتب عن مشاعره، ويحكي عن حياته، ويستعرض خبراته، ويستشرف مستقبله، وفي النهاية ينطبق على الإنسان. والأمر ذاته بالنسبة لما يُسمّى بالفُلكلور، والقصّة، والتاريخ، والمستقبل، بعض هذه المفاهيم متعلقة بالأدب، فجوهر الأدب هو تاريخ الإنسان، حيث يبدأ كلّ شيء من الإنسان؛ ليعود إليه فيما بعد.

لو كليزيو: ثمّة شيء أُقدره بشدة في أعمال السيد مويان، ويكمن فيما يتمتع به من قدرة كوميدية، حيث يمكن لحسّ الدعابة لديه أن يحول الأمور المأساوية شديدة الوطأة إلى حكاية رمزية مُفعمة بالكوميديا. على سبيل المثال، لديه عمل يقوم على التناسخ، تدور أحداثه حول شرطي سيئ، يجد نفسه قد تحوّل إلى حيوان، في وقت لاحق، وفي هذا إسقاط يسخر من السلطة، وفي الوقت ذاته يستخدم نبرة ناعمة في قول ذلك، وقد ذكّرني، هذا، برواية «مزرعة الحيوانات»، حيث يجسّد الكاتب التاريخ من خلال القصص الرمزية.

وفي فرنسا هناك من يُشبّه مويان برابليه. يمكن القول أنّ رابليه هو الشخصية المحورية في الأدب الفرنسي، ومثل هذا التشبيه حتماً ينطوي على منطق. يمكننا أن نرى الاستخدام المكثّف للعناصر الشعبية، حتى أنه يتحوّل باللغة إلى الألفاظ المبتذلة، وهكذا يمكن تجريب السعادة التي تحتويها الحياة الشعبية بشكل أفضل. ومثال على ذلك قدرة مويان على إبراز قوة الحياة والسعادة التي تتخلّل حياة فقيرة.

مويان: شكراً بروفيسور لو كليزيو على القراءة الجدية لأعمالي. المضحك، والخيالي، والفكاهي، تلك أشياء متأصّلة في الحياة الشعبية، وليست من اختراعي، لكنني أؤكد على بعض الأمور الموجودة في الحياة بشكلٍ خاصّ.

مسقط الرأس مفهوم واسع

لو كليزيو: تمتلأ الحياة بهذه الأمور، غير أنّ الحياة ليست لطيفة، وليست مبهجة في بعض الأحيان. أعتقد أنّ الأمور الثقافية الحقيقية تتطلّب بالتأكيد نوعاً من الجذور القومية، ففي حالة غياب الجذور القومية، تفقد هذه الثقافة معناها، وتستحيل، بلا أدنى شكّ، شيئاً مجرّداً للغاية.

لذلك، كلما قرأت أعمالك، كلما أحببت قاومي، فمن المؤسف جدّاً أن ليس لدي مسقط رأس يشبه قاومي، ولكن بعد قراءة أعمالك، أصبحت قاومي جزءاً من مسقط رأسي. وآمل أن يتذكّر الجميع أنّ كلاً منّا ينحدر إلى حدّ ما من نسل الفلّاحين.

مويان: شكراً جزيلاً للسيد لو كليزيو حول تلك التعليقات بشأن مسقط رأسي وقاومي، وأنا أتفق معها كثيراً، في الواقع، إنّ ما يُسمَّى مسقط رأس الكاتب ليس مفهوماً منغلقاً وجامداً، فمسقط الرأس، في واقع الأمر، هو مفهوم واسع.

في بداية مشواري في الكتابة، كنت أنهل من تجاربي الشخصية والقصص العائلية، ولكن هذا المورد سرعان ما نفذ، وبعد نضوب هذا المعين، كان لزاماً علي البحث خارج هذا النسق من خلال القراءة، والسفر، وما يقصّه الآخرون من أخبار، حيث تتسع الآفاق، وتنشط موارد القصص الأصلية.

باختصار، أعتقد أنّ مسقط رأس الكاتب مفهوم واسع؛ لذا، قال السيد لو كليزيو، للتو، أنّ قاومي هي مسقط رأسه، أيضاً، وأنا أتفق معه تماماً. وبطبيعة الحال، يمكنني القول أنّ فرنسا، وإفريقيا يمكن أن تصبحا المصدر الذي أستقي منه قصصي.

الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي

دونغ تشانغ: على الرغم من أننا قد صرنا قاب قوسين أو أدنى من منح جائزة نوبل في الآداب في الغد، إلّا أنني لست أحمقاً لأطلب منكما تخمين من قد يفوز بها.

فطالما أنّ هناك مستقبلاً، هل من الممكن أن تخبراني كيف ستتعاملان مع الاتجاهات الجديدة التي قد تظهر في الأدبيات القادمة؟ أو بالنسبة لإبداعكما الشخصي، والآن سيد مويان لديك 26 كتاباً، كيف سيسير إبداعك فيما بعد؛ لتفتح لنا نافذة على المستقبل.

مويان: إن كنت تريد الحديث عن مستقبل الأدب، فعليك أن تدعو ليو تسي شين، فليو تسي شين كاتب جيّد للغاية. لا أحد يمكنه أن يتنبأ بتطوّر الأدب الصيني مستقبلاً، فدوائرنا الأدبية متعدّدة المستويات، وكثيرة العدد، فكبار السن من أمثالنا يكتبون، والأجيال الأصغر سناً، من أبناء التسعينيات والألفية الثانية، يكتبون كذلك، ولكلّ شخص محيطه الحياتي الخاص، ومعاييره الجمالية، وذوقه الخاص، لذا تتفاوت الأعمال المكتوبة وتختلف.

أعتقد أنّ مستقبل الأدب الصيني، حتماً، سيكون ثرياً، وسيضم بين جنباته كافة الأنماط، غير أنّ الخيال العلمي سيحتل موقعاً مهماً للغاية في الكتابة الأدبية المستقبلية.

لو كليزيو: بغض النظر عن الأدب والثقافة التي لدينا الآن، فإننا نواجه نوعاً من التخصص، وهو تخصص يرتفع مستواه باطراد. فلم يعد من الممكن تسمية الثقافة بالثقافة الجماهيرية من عدّة مستويات، فإدراك الجميع للثقافة يعدّ ضرباً من الخيال، ولا سيما، من خلال الدراما والأفلام وما إلى ذلك. فقد أثبت الواقع أنّ هذا من غير الممكن، ولأنّ الأدب والثقافة يقومان على التخصص بشكل مؤكَّد، فثمّة اتجاه موجود الآن، يختلف فيه المثقَّفون الحقيقيون والمتعلّمون مع الجمهور في رؤيتهم للأشياء. فبالنسبة للجمهور من العوام لا تزال الثقافة الحقيقية بعيدة بعض الشيء، فالضوء البعيد بعيد المنال. هذه هي المشكلة الجديدة التي نواجهها، والمتمثّلة في كيفية التعامل مع الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي في ظلّ التخصص مرتفع الوتيرة.

دونغ تشيانغ: أعتقد أنّ اليوم يُعتبر فرصة للتقارب بين اثنين من الأساتذة الكبار والجمهور؛ لأنّ الجميع يعرف مويان، وكذلك لو كليزيو، لكن لم يقرأ أحد أعمال مويان هذه الـ 26 كلّها. واليوم فرصة لنشكر دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون» التي منحتنا هذه الفرصة الجيّدة لفهم عالم الأدب عند هذَين الأستاذَين.

■ **حوار: دونغ تشيانغ** □ **ترجمة: مي ممدوح**

المصدر:
صحيفة قوانغمينغ: 12 أكتوبر 2019.

مارك توين يجيب روديارد كبلنغ:

ليس من طبيعة البشر أن يكتبوا الحقيقة عن أنفسهم

«روديارد كبلنغ» (1936 - 1865): وُلِد في «مومباي» لأبَوَيْن بريطانيَّيْن. سافر عام 1889 إلى «إلميرا» في «نيويورك»، لإجراء هذه المقابلة مع «مارك توين»، وكان «كبلنغ»، حينها، صحافيّاً يبلغ من العمر 23 عاماً. وعلى الرغم من استمتاع «توين» بهذا اللقاء إلّا أنه، في ذلك الوقت، لم يكن لديهِ أيّة فكرة عن هويّة «كبلنغ»، ومع ذلك، أصبح «توين»، بعد فترة وجيزة، أحد المعجبين بأعمال «كبلنغ»، وغالباً ما كان يتلو على عائلته وأصدقائه مختارات من أعمال «كبلنغ»، بصوت عالٍ. وظلّ الرجلان على تواصل، واجتمعا عندما أتاح لهما ترحالهما هذه الفرصة.
حصل كلٌّ من «توين» و«كبلنغ» على درجات فخريّة، في حفل أقيم في «أكسفورد»، عام 1907. حصل «كبلنغ» على جائزة «نوبل في الآداب»، عام 1907، وكان بذلك أصغر وأوّل كاتب باللغة الإنجليزية، يحصل عليها، بينما فارق «مارك توين»، الذي ضربت شهرته الآفاق، هذه الحياة، دون الحصول عليها.

أنتم أشخاص وضيعون، بل أنتم أكثر من ذلك! صحيحٌ أن بعضكم أعضاء لجان، وبعضكم نوّاب للحكّام، وبعضكم يمتلك رؤوس أموال ضخمة، وقلّة قليلة منكم يتمتّعون بامتياز التنزُّه برفقة نائب الملك، لكنني رأيتُ «مارك توين»، وفي هذا الصباح الذهبي، صافحته يداً بيد، ودخّنت سيجاراً، بل اثنين، برفقته، وتحدّثت معه لأكثر من ساعتَيْن! افهموني جيّداً. أنا لا أقلّل من شأنكم، قطعاً، إنما، ببساطة، أشعر بالأسى حيالكم. ولتخفيف حدّة الحسد الذي يملؤكم، وإثبات أنني ما زلت أعتبركم أنداداً لي، سأروي لكم كافّة التفاصيل عمّا حدث برفقة «مارك توين».

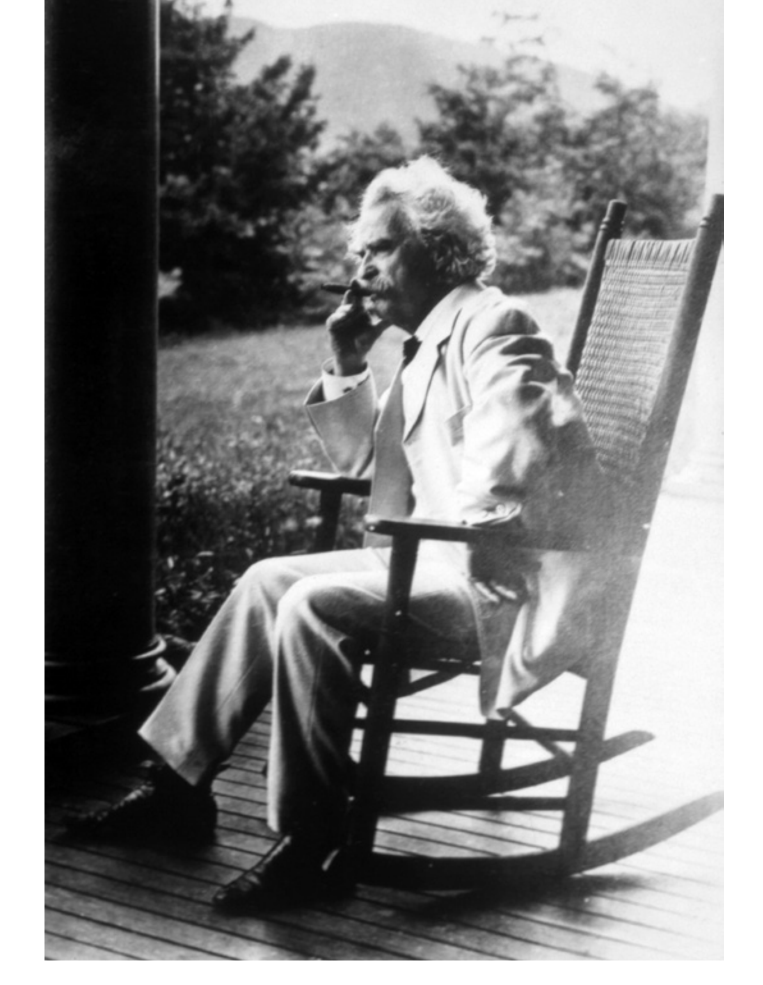
كان اللقاء في منزل جميل، للغاية، في ولاية «كونيتيكت»، هو أبعد ما يكون عن المنازل القوطيّة، يكسوه اللبلاب المتدلّي على الشرفة المتخمة بالنباتات المتسلّقة، حيث توجد، أسفلها، بعض الكراسي، وعدد من الأراجيح الشبكية، وكانت الشمس تتسلّل، في حياء، من خلال بعض الشقوق الموجودة بين ألواح تلك التعريشة. من المؤكّد أن هذا المكان النائي كان مثاليّاً للكتابة، إذ يمكن للمرء أن يعمل بهدوء، وسط النسيم العليل، والأصوات الرقيقة الصادرة من المحاصيل الزراعية. أيقنت، حينها، أن ملاحقتي لم تذهب سُدًى، وأن «مارك توين» أصبح، بعد كلّ هذا، على مقربة مني. وفكّرت أنه قد يكون لدى «مارك توين» التزامات أخرى أكثر أهمّيّة من استضافة المعتوهين الفارّين من الهند، مهما بلغت درجة الإعجاب. ففي منزل رجل آخر، على أيّة حال، ماذا كنت سأفعل أو أقول؟ كيف كنت سأفسّر أنني رغبت، فقط، في مصافحته؟

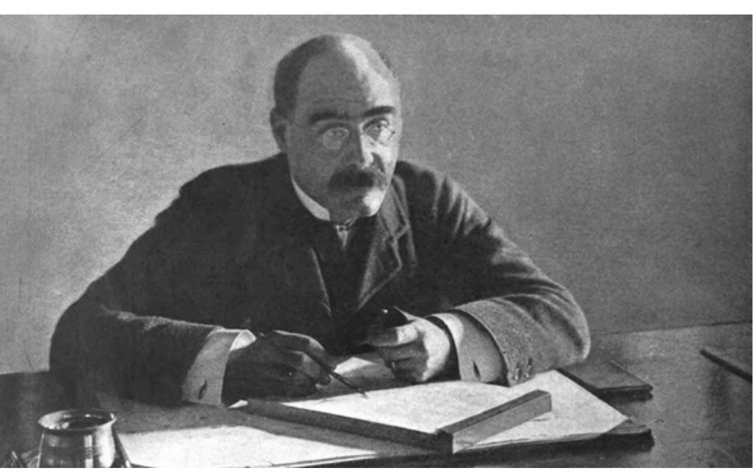
في غرفة جلوس كبيرة شبه مُعتمة؛ يجلسُ رجل ذو عينَيْن واسعتَيْن، وشعر أشهب شبيه بعرف الفرَس، وشارب بنّيّ يغطّي فماً رقيقاً كفم امرأة. يد قويّة تصافح يدي، بينما أبطأ وأهدأ صوت، في العالم كلّه، يقول: «حسناً. تظنّ أنك مدين لي بشيء، وها قد جئتَ لتخبرني بذلك. هذا، بالضبط، ما أُطلق عليه: تصفية الديون بطريقة سخيّة».

وأخذ ينفث دخان غليونه. كنت، دائماً، أقول إن غلايين «ميزوري» هي الأفضل على مستوى العالم. لكن، أمعنوا النظر؛ هذا هو «مارك توين» يتمامل على كرسيّ ضخم ذي مسندَيْن، وأنا أدخّن بوقار، تماماً، كما يفعل المرء في حضور سيّده. الأمر الذي أدهشني، في بادئ الأمر، أني كنت أظنّه رجلاً امتدّ به العمر، وابيضَّ شعر رأسه! مع ذلك، أدركت، بعد دقيقة واحدة من التفكير، أن الأمر عكس ذلك، وفي غضون خمس دقائق، وبينما كانت عيناه مصوّبتَيْن نحوي، رأيت الشعر الرمادي، وكم هو رجل مفعم بالحيويّة. لم يكن أمراً مهمّاً، فها أنا أصافح يده.. أدخّن سيجاراً، وأنصتُ إلى هذا الرجل الذي تعلّمت أن أحبّه، وأن أُعجَب به، على بعد أربعة عشر ألف ميل.

كنت، عندما أقرأ كتبه، أسعى جاهداً من أجل الوصول إلى فكرة ما عن شخصيّته، وقد كانت جميع أفكاري التي كوّنتها، سلَفاً، خاطئة ومنافية للواقع. طوبى للرجل الذي لا تخيب آماله، عندما يجتمع- وجهاً لوجه- مع كاتب مبجّل. تلك كانت لحظة يتوجّب تذكُّرها؛ فالإمساك بسمكة «سلمون» يبلغ وزنها 12 رطلاً، لا يعني شيئاً، مقارنةً بتلك اللحظة. كان يعاملني، أحياناً، كما لو كنت نِدّاً له. لقد أُدمنتُ «مارك توين»!.

لا يمكنكم تخيُّل الأمر، فقد كان يلوي شدقَيْه؛ تفاصحاً، لفترة طويلة، ويفيض وجهه برزانة مفرطة، وجسده يتلوّى بطريقة غير مألوفة، وقدمه ملقاة على أحد ذراعَي الكرسي، وغليونه الأصفر تحتضنه إحدى زوايا فمه، ويده اليُمنى





تداعب ذقنه بلا اكتراث، وهو يقول:

«بعض الرجال لديهم أخلاق، والبعض الآخر لديهم أشياء أخرى. وأنا أفترض أن الناشر رجل لم يُولَد، بل شكّلته الظروف. بعض الناشرين لديهم أخلاق، وكذلك هم الناشرون الذين أتعامل معهم، فهم يدفعون لي مقابل الإصدارات الإنجليزية من كُتبي. عندما أسمع أشخاصاً يتحدّثون عن النسَخ المقرصنة من أعمالي، وأعمال «بريت هارت»، وآخرين، أطلب منهم التأكّد من حقائقها. أعتقد أنهم سيدركون أن الكتب تدفع ثمن تلك الحقائق. غالباً ما تسير الأمور هكذا».

ويضيف «توين»: «أتذكّر ناشراً عديم المبادئ، لكنه مُوَقَّر(أظنّ أنه ميّت الآن)، كان يأخذ قصصي القصيرة، ولا يمكنني القول إنه كان يسرقها، أو ينسخها بطرق غير شرعيّة، فقد كان الأمر بعيداً كلّ البعد عن تلك الأمور، إنما كان يأخذها، واحدة تلو الأخرى، ويُنتج منها كتاباً، حتى أنني إذا كتبتُ مقالاً عن طبّ الأسنان، أو علم اللاهوت، أو أيّ موضوع آخر، مهما بدا بسيطاً، حتى وإن كان بهذا الطول (أشار إلى حجم نصف بوصة، على إصبعه)، فإن هذا الناشر يأخذ مقالتي، ويعمل على تعديلها وتحسينها، ويطلب من رجل آخر أن يُضيف، أو يحذف من المقال حتى يلائم احتياجاته، ثمّ ينشر كتاباً بعنوان (طبّ الأسنان، لـ«مارك توين»)، ويضمّ هذا الكتاب مقالي الصغير، وأشياء أخرى لم أكتبها بنفسي، كما يمكن لمقال عن علم اللاهوت، إنتاج كتاب آخر، وهكذا. ليس هذا عدلاً، بل إنه إهانة، لكنه ميّت، الآن، على ما أظنّ، وأنا لم أقتله، بالطبع. هناك كمّ هائل من الهراء بشأن حقوق التأليف والنشر، دوليّاً، لكن الطريقة المناسبة للتعامل مع حقوق التأليف والنشر، هي أن تجعلها، في كلّ الأحوال، أشبه بالأملاك العقارية».

«سوف تكيّف نفسها، وفقاً للشروط؛ فإذا ما نجح الكونجرس في وضع قانون يقضي بألّا تمتدّ حياة الإنسان إلى ما يزيد على المئة وستّين عاماً، فسوف يضحك شخص ما؛ ذلك أن أحداً لن يأبه بهذا القانون، وسوف يكون الإنسان خارج نطاق اختصاص المحكمة. وقد عُنِي مصطلح «حقوق النشر» بالأمر ذاته، على مدار السنين، فلا يمكن لأيّ قانون أن يُحيي كتاباً، أو يميته، قبل أوانه».

«كانت «توتال تاون» مدينة جديدة في ولاية «كاليفورنيا»، يبلغ عدد سكّانها ثلاثة آلاف نسمة، يوجد فيها البنوك وفرَق الإطفاء والمباني المبنيّة من الطوب الأحمر، وكافّة التحسينات الحديثة. بُنِيَت «توتال تاون»، ثمّ ازدهرت، ثمّ اختفت. اليوم، لا يمكن لأحد أن يخطو خطوة فوق أيّ من بقايا «توتال تاون»؛ لأن أمرها قد انتهى، لكن «لندن» ماتزال موجودة. كان «بيل سميث»، وهو مؤلّف كتاب كان سيُقرَأ في العام القادم، أو نحو ذلك، يُمثّل عقاراً في «توتال تاون». وكان «ويليام شكسبير»، الذي تُقرأ أعماله على نطاق واسع، يمثّل عقاراً في «لندن». دع «بيل سميث»، بالتساوي مع السيّد «شكسبير» المتوفّى الآن، يتمتّع بالسيطرة الكاملة على حقوق النشر الخاصّة به كما لو كانت ممتلكاته العقاريّة. دعه يقامر بها، أو يتمتّع بها، أو يعطيها للكنيسة. دع ورثته والمكلّفين يعاملوا أملاكه العقارية، بالطريقة نفسها».

«أذهب، بين الحين والآخر، إلى «واشنطن»، وأحضر أحد مجالس الكونجرس؛ بهدف زجّ هذا النوع من الآراء داخله، لكن الكونجرس لا يمتلك القوّة الكافية، فالحجج التي يتّخذها الكونجرس ضدّ المسائل المُقدَّمة بخصوص حقوق النشر الدولية، غالباً ما تكون حججاً مُعدّة مُسبقاً، فقد عرضت «نظريّة حقوق النشر والعقارات» على أحد أعضاء مجلس الشيوخ، فقال: هل نفترض أن رجلاً كتب كتاباً، وأن هذا الكتاب سيعيش إلى الأبد؟ قلت له: لن يعيش أيّ منّا حتى يرى هذا الرجل، لكننا سنفترض ذلك. ماذا بعد؟ فقال: أريد بالعمل وفق نظريّتك؛ أن أحمي العالم من ورثة ذلك الرجل ومن المكلّفين. قلتُ: أنت تعتقد أن العالم كلّه ليس له أيّ معنى تجاري. إن الكتاب الذي سوف يعيش إلى الأبد، لا يمكن الإبقاء عليه في علوٍّ مصطنع لتلك الأسعار المبالغ فيها، إذ سوف تكون هناك، دائماً، إصدارات باهظة الثمن منه، وإصدارات بثمن زهيد، وسوف يوجد الاثنان معاً، جنباً إلى جنب».

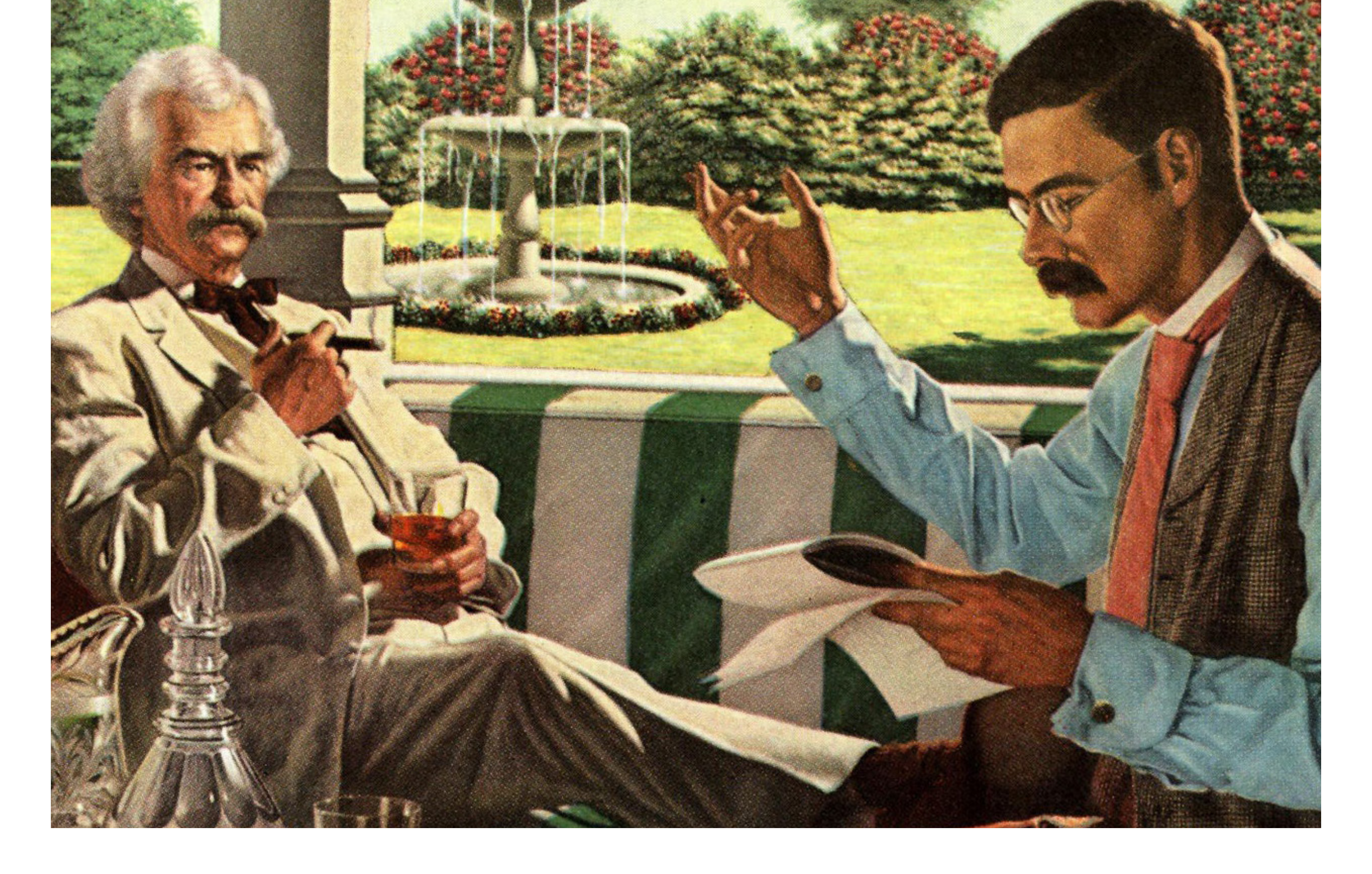
التفت «مارك توين» إليّ، وتابع قائلاً: «لنأخذ روايات السير «والتر سكوت» مثالاً، فعندما قامت حقوق النشر بحمايتها، اشتريت إصدارات باهظة الثمن قدر استطاعتي، لأنني، حقّاً، أحبّ هذه الروايات، لكن الشركة نفسها كانت، في الوقت نفسه، تبيع إصدارات، هي من الرخص بحيث يمكن حتى لقطّة أن تشتريها!؛ فقد كانت لديهم عقاراتهم الأصليّة، وبالطبع هم ليسوا بحمقى، فقد أدركوا أن جزءاً منها يمكنه أن يعمل كمنجم ذهب، وجزءاً آخر كحديقة نباتية، وآخر كمحجر رخام.. هل فهمتني؟».

ما رأيته، بأكبر قدر من الوضوح، هو أن «مارك توين» أصبح مضطرّاً للقتال؛ من أجل اقتراح بسيط، مفاده أن للإنسان حقّاً فيما ينتجه عقله، تماماً مثلما له الحقّ فيما تنتجه يداه. فكّروا في هذه الهرطقة قليلاً.. عندما يزأر الأسد العجوز، تدندن الجراء الصغيرة، وها أنا أدندن موافقاً، وقد تحوّل مسار النقاش من الحديث عن الكتب، بشكل عامّ، إلى الحديث عن كتبه، بشكل خاص.

تزداد جرأتي، ويزداد شعوري بأن هناك مئات الآلاف من الناس يقفون خلفي الآن، وأنا أسأل «مارك توين» عمّا إذا كان «توم سوير» سيتزوّج ابنة القاضي «تاتشر»، وعمّا إذا كنّا سنقرأ عن «توم سوير»، بصفته رجلاً حقيقيّاً.

«لم أقرّر بعد». هكذا، أجاب «توين»، وهو ينهض من مكانه، ويعبّئ غليونه، ويذرع الغرفة، جيئةً وذهاباً، ثمّ أضاف: « لديّ فكرة لكتابة تتمّة «توم سوير»، لكن بطريقتَيْن: الطريقة الأولى هي أن أجعله يرتقي إلى مرتبة الشرف الكبيرة،

ويلتحق بعضوية في الكونجرس، أمّا الثانية فسوف يتوجّب عليّ شنقه؛ وعليه يمكن لأصدقاء وأعداء الكتاب أن يقرّروا بأنفسهم».
هنا، تحديداً، فقدتُ وقاري، بكلّ ما تحمله الكلمة من معان، واعترضتُ على أيّة آراء من هذا النوع، لأن «توم سوير»، على الأقلّ بالنسبة إليّ، كان رجلاً حقيقيّاً.
«بالطبع، إنه حقيقي». يقول «مارك توين»، ثم يُضيف: «فهو يمثّل، بالنسبة إليّ، كلّ الصبية الذين عرفتهم، والذين أتذكّرهم، وربّما تكون هذه طريقة جيّدة لإنهاء الكتاب»، ثمّ استدار وأكمل: «لأنك عندما تفكّر في الأمر، تجد أنه لا يُمكن للمعتقَد ولا التدريب ولا التعليم أن يتصدّوا، بأيّ شكل من الأشكال، لقوّة الظروف التي تحرّك الإنسان. فلنفترض أننا تلاعبنا، قليلاً، بالظروف التي تخضع لها حياة «توم سوير» في السنوات الأربع والعشرين التالية، فبحسب المنطق، وبحسب التلاعب الذي فعلناه، سوف يتحوّل «توم سوير»؛ إمّا إلى رجل ممزَّق، أو إلى ملاك».
«إذن، أنت تؤمن بهذا؟».
«أعتقد ذلك أليس هذا ما تسمّونه المصير؟».
«نعم. لكن، لا تتلاعب بمصيره مرّتَيْن، ثم تقوم، بعدها، بعرض النتائج، فهو لم يعد، الآن، مِلكاً لك، على الإطلاق، بل هو ملكٌ لنا نحن».
وهنا، أطلق «مارك توين» ضحكة مُجلجلة. ومن هذه النقطة، بدأنا نقاشاً حول حقّ المرء في فعل ما يحبّه في إبداعاته الخاصّة، وهي مسألة ذات أهمّيّة مهنية بحتة، سوف أحاول التغاضي عنها.
تحدّث «مارك توين»، في أثناء عودته إلى الكرسيّ الضخم، عن الحقيقة في الأدب، وما شابه ذلك، وأوضح أن السيرة الذاتية هي العمل الوحيد الذي يكشف فيه الإنسان، رغماً عنه، عن نفسه في نوره الحقيقي للعالم. سألته: «جزء كبير من كتاب «الحياة على نهر الميسيسيبي» هو سيرتك الذاتية. أليس كذلك؟».
«عندما يكتب المرء كتاباً عن نفسه، يكون الكتاب قريباً جدّاً من الحقيقة، لكنني أؤمن أنه من المستحيل على المرء أن يقول الحقيقة عن نفسه في السير الذاتية الخالصة، أو أن يتجنّب إثارة إعجاب القارئ بحقيقته عن نفسه. لقد أجريت تجربة، ذات مرّة، فأحضرت صديقاً لي، وطلبت منه كتابة سيرته الذاتية، بهدف تسليتنا، نحن- الاثْنَيْن. إنه رجل لا يقول سوى الحقيقة في كلّ المناسبات، رجل ما كان ليؤمن بالكذب، قطّ، وقد فعل ذلك، وكادت المخطوطة أن تتحوّل إلى مجلّد ثمين، لولا أن ذلك الصدق الذي كان يتّصف به، لم يعد بالحجم نفسه الذي كان عليه، فقد تحوّل الرجل، على الورق، إلى كاذب كبير فيما يخصّ تفاصيل حياته، والتي كنت، بدوري، أعرفها جيّداً، ليس من طبيعة البشر أن يكتبوا الحقيقة عن أنفسهم. مع ذلك، وسواء أكان الكاتب محتالاً، أم كان صالحاً، فإن القارئ يحصل على انطباع عامّ من السيَر الذاتية. ولا يمكنه أن يقدّم أسباباً، على أيّة حال، مثل رجل يشرح لماذا تعصف بكيانه امرأةٌ لأنها جميلة، في حين أنه لا يتذكّر شعرها ولا عينيها ولا أسنانها، أو شخصيّتها. وهكذا، إن الانطباع الذي يجنيه القارئ، يكون هو الانطباع السويّ».
سألتُه: «هل سبق لك أن اعتزمت كتابة سيرتك الذاتية؟». حينها، أطرق مليّاً، ثم قال: «إذا فعلتُ ذلك، فسأكون، كما فعل كُتّاب آخرون، مدفوعاً برغبة شديدة في أن أجعل نفسي أفضل رجل في كلّ الأعمال الصغيرة التي كانت للتشكيك في مصداقيّتي، وسأفشل في جعل قرّائي يصدّقون أيّ شيء عدا الحقيقة، شأني في ذلك شأن بقيّة الكُتّاب».
وهكذا، بطبيعة الحال، وجدتُ نفسي أنزلقُ إلى مناقشة حول الضمير الإنساني.
حينها، قال «مارك توين» كلماته العظيمة، والتي يجب تذكّرها على الدوام: «ضميرك مصدر إزعاجك، دائماً. إنه كالطفل، إذا دلّلته ولعبت معه وسمحت له بفعل كلّ ما يُريده؛ يُصبح مدلّلاً، ومتطفّلاً على كافّة مُتعك وغالبية أحزانك. عامل ضميرك كما تعامل أيّ شيء آخر: عندما يتمرّد؛ اصفعه، كن قاسياً معه، اختصم معه، امنعه من الإتيان للّعب معك في جميع الأوقات، وسوف يضمن لك هذا ضميراً سليماً، وهذا يعني أنه متدرِّب بطريقة صحيحة؛ فالضمير المدلّل، ببساطة، يُجرّد الحياة من كلّ بهجة ومتعة. أعتقد أنني اختزلت ضميري، فأنا، على الأقلّ، لا أصغي إليه، في بعض الأوقات، ولعلّي قتلته من فرط القسوة. أعلم أن قتل طفل يُعتبَر تصرُّفاً مشيناً، لكن، على الرغم من كلّ ما قلته، يختلف الضمير عن الطفل في نواحٍ عدة؛ ذلك أنه، ربّما، يكون أفضل وهو ميّت».
هنا، أخبرني «مارك توين» بعض الأمور عن حياته المبكّرة، وعن تنشئته (أمور كتلك التي يخبرها المرء لشخص غريب)، وبأيّة طريقة قد تأثّر بوالديه. كان يتحدّث، دوماً، من خلال عينيه؛ هذا الضوء الموجود تحت حاجبَيْه الكثيفَيْن، في أثناء عبوره الغرفة، بخطوات خفيفة كخطوات فتاة؛ ليريني بعض الكتب، أو غير ذلك، ثمّ يستأنف مشيه في الغرفة، جيئة وذهاباً، وهو يدخّن غليونه. تطلّبَ مني الأمرُ جرأة كبيرة، كي أطلب منه منحي هذا الغليون، والذي تبلغ قيمته 5 سنتات، عندما يكون جديداً. أظنني فهمت، الآن، الرغبة الشديدة لبعض القبائل في الحصول على أكباد الرجال الشجعان الذين قُتلوا في المعركة! لربّما يعطيني هذا الغليون ولو لمحة عن رؤيته الثاقبة في نفس الإنسان، لكن «مارك توين» لم يضع غليونه في موضع يسمح لي بسرقته.
ذات مرّة، وضع يده على كتفي.. كان هذا بمنزلة تتويج شامل لي بالنجمة الهندية، والحرير الأزرق، والأبواق، والحلي المرصّعة بالألماس. من الآن فصاعداً، إذا دَاهمني فقر مدقع في ظلّ تقلّبات هذه الحياة الفانية؛ فسوف أخبرُ المشرفَ على عملي أن «مارك توين» قد وضع يده على كتفي، ذات يوم، ولسوف يمنحني غرفة خاصّة بي، ومعونة مزدوجة من أجل التبغ.
«أنا لا أقرأ الروايات من تلقاء نفسي إلّا عندما تضطرّني الملاحقات الشعبية إلى ذلك، أو عندما يزعجني الناس لمعرفة رأيي في الكتاب الأخير الذي يقرؤه كلّ الناس». ووجدتني أسأله، على الفور: «وكيف أثّرت عليك الملاحقة الأخيرة؟».
سألني، وكأنه يستجوبني عمّا إذا كنتُ أقصد «روبرت»، فأومأت له بالإيجاب.
قال «مارك توين»: «قرأته بالطبع، لكن من أجل المهارة والحرفية، فقط. وقد جعلني هذا أفكّر في إهمالي الروايات لفترة طويلة جدّاً، وأنه قد يكون هناك عدد كبير من الكتب ذات الأسلوب اللبق، موجودة في مكان ما، هناك على الرفوف؛ لذلك بدأت خطّة لقراءة الروايات، لكنني أهملتها الآن؛ لأنها لم تَرُقْ لي، لكن فيما يتعلّق بـ«روبرت»، فقد كان التأثير عليّ، تماماً، كما لو أن مطرباً من مطربي أغاني الشارع يسمع موسيقى رائعة من أحد أعضاء الكنيسة. لم أتوقّف لأسأل عمّا إذا كانت الموسيقى شرعية، أم حتمية، فحسبي أنني استمعت، وأعجبني ما سمعته. إنني أتحدّث عن روعة الأسلوب وجماله».
وتابع: «كما ترى، لكلّ شخص رأيه الخاصّ حول أيّ كتاب، وهذا هو رأيي الخاصّ. فإذا كنت قد عشت في بداية الوجود الإنساني، فسيتوجّب عليّ النظر حول البلدة؛ لأعرف الرأي الشعبي فيما يخصّ قتل «هابيل»، قبل أن أدين «قابيل» علانيّةً، وبالطبع، كان سيتوجّب عليّ، حينها، تكوين رأيي الشخصي، لكنني سأفكّر، باحتراز بالغ، قبل أن أدلي بهذا الرأي. أنت، الآن، تعرف رأيي الشخصي حول هذا الكتاب، لكنني لا أعرف، بالضبط، ما هي آرائي العامّة. على كلّ حال، إنها لن تغيّر في الكون شيئاً».
أعاد ثنيَ نفسه على الكرسي، وقال: «أقضي تسعة أشهر من السنة في «هارتفورد». لقد أقنعت نفسي، منذ فترة طويلة، بأنه لا أمل في القيام بالكثير من العمل، خلال تلك الأشهر التسعة. يأتي الناس، أحياناً، أو يتّصلون. يتّصلون في معظم الأوقات، ويتحدّثون عن كلّ شيء في العالم. خطر لي، ذات يوم، أن أحتفظ بقائمة تضم تلك المقاطعات. إنها تبدأ، دوماً، برجل يقول إنه وكيل إنتاج الصور الفوتوغرافية، ولا يريد رؤية أحد سوى السيّد «كليمنس»، لكنني نادراً ما أستخدم الصور في كتبي!
بعد ذلك الرجل، جاء رجل آخر، ورفض، أيضاً، أن يرى أيّ شخص عدا السيّد «كليمنس»، جاء لحملي على كتابة شيء ما إلى «واشنطن»، وقد قابلته، بالفعل، ثمّ قابلت رجلاً ثالثاً، ثم رابعاً. حينها، أصبح الوقت ظهراً، وكنت قد سئمت الالتزام بهذه بالقائمة، وودِدت لو أستريح، لكن الرجل الخامس كان هو الوحيد، من بين هذا الحشد، الذي يملك بطاقة خاصّة به، مكتوباً عليها: (بن كونتز، هانيبال، ميزوري). إذن، لقد كنّا، أنا وهو، زميلَيّ دراسة، قديماً، في مدرسة في «هانيبال»؛ بناءً على ذلك، فتحت الأبواب على مصراعيها، واندفعت بكلتا يديّ، نحوه. كان رجلاً ضخم الجثّة، سميناً وثقيلاً، لم يكن



«بن» الذي عرفته، على الإطلاق، ولم يكن يشبهه في أيّ شيء».
قلت له: «أهذا أنت يا «بن»؟ لقد تغيّرت كثيراً في تلك السنوات الكثيرة».
قال الرجل السمين: «حسناً، أنا لست «كونتز»، بالضبط، لكنني التقيت به في ميسوري، وقد أعطاني بطاقته، وطلب مني أن أكون واثقاً، وأتّصل بك».
عندئذ، قام الرجل بتمثيل مشهد صغير لإقناعي، ثمّ أكمل: «إذا انتظرتَ دقيقة واحدة فسوف أُخرج لك المنشور الدوري، فأنا لست «كونتز»، بالضبط، لكنني أجوب أرجاء البلاد، حاملاً أطوَل خيط صنّارة صيد، رأيتَه في حياتك».
سألتُه بلهفة: «وماذا حدث بعد ذلك؟».
أكمل «مارك توين»: «أغلقتُ الباب، بالطبع، فهو لم يكن «بن كونتز»، بأيّ شكل، بالإضافة الى أنه لم يكن زميلي في المدرسة، لكنني صافحته بمودّة، بكلتا يديّ.. لقد شعرتُ أن شعيرات ذقني نبتت فجأةً؛ وكأن صاعقة ضربت منزلي، بلا مقدّمات».
ويضيف موضِّحاً: «كما أسلفت، إنني أقوم بعمل قليل جدّاً في «هارتفورد». آتي إلى هنا لمدّة ثلاثة أشهر من كلّ عام، وأعمل على دراسة ما لمدّة أربع، أو خمس ساعات في اليوم، تحت الظلّ الوارف لحديقة ذلك المنزل الصغير الذي أُقيمَ فوق التلّة. بالطبع، أنا لا أعترض على مقاطعتَيْن، أو ثلاث مقاطعات؛ فهذه الأمور الصغيرة لا تؤثّر في المرء، ما دام يقوم بعمله على قدم وساق، لكنّ ثماني مقاطعات، أو عشر، أو عشرين، من شأنها أن تؤخّر عمليّة التأليف».
كنت أتحرّق لأطرح عليه كافّة الأسئلة الجريئة، كأن أسأله عن الأعمال الأدبية المنشورة على السجّادة حولنا، وأفضل منتجات العقل قُرباً إليه، لكنني لم أجرؤ على ذلك؛ فقد كنتُ واقفاً في رهبة، أمامه. استمرّ هو في الحديث، بينما طفقتُ أستمع له متذلّلاً، ومازلت أتساءل عمّا إذا كان يعني، حقّاً، ما قاله.
يقول «مارك توين»، بكلّ وضوح: «أنا لا أهتمّ، أبداً، بكتب الخيال، أو القصص، فأنا أحبّ أن أقرأ عن الحقائق والإحصاءات، بكافّة أشكالها، حتى وإن كانت مجرّد حقائق حول زراعة الفجل؛ فإنها تثير اهتمامي أكثر من أيّ شيء آخر. منذ قليل، وقبل أن تأتي إلي، كنت أقرأ مقالاً حول الرياضيات البحتة».
قال، وهو يُشير إلى موسوعة على الرفّ: «تتوقّف معرفتي الشخصية بالرياضيات عند حاصل ضرب 12 في 12، ومع ذلك استمتعت بهذا المقال، بشكل كبير، وبالرغم من أنني لم أفهم منه كلمة واحدة، إلّا أن الحقائق، أو ما يؤمن المرء بأنها حقائق، غالباً ما تكون ممتعة، وقد آمن ذلك الزميل المتخصّص في الرياضيات بحقائقه، وكذلك فعلتُ أنا. تَوصّل إلى حقائقك، أوّلاً(هنا، تحوّل صوته إلى نبرة خفيضة لاتكاد تُسمع)، ثمّ يمكنك تحريفها كما ما يحلو لك».
غادرتُ محتفظاً بهذه النصيحة الثمينة في قلبي، وقد طمأنني الرجل العظيم، بلطف رقيق، أنني، على أقلّ تقدير، لم أقاطعه. وعندما صرت خارج المنزل، كنت أتوق إلى العودة، وطرح بعض الأسئلة التي أصبح من السهل التفكير فيها الآن، لكن وقت هذا الرجل يخصّه وحده، ومع ذلك كتبه تخصّني. يجب أن يكون لديّ متّسع من الوقت للنظر في ذلك اللقاء، من خلال صعوبات الحياة، لكن التفكير في الأشياء التي لم يتحدّث عنها كان يجلب إليَّ إحساساً عميقاً بالحزن والأسى.
أخبرني رجال صحيفة «ذا كوول»، في «سان فرانسيسكو»، العديد من الأساطير حول الفترة التدريبية التي أمضاها «توين» في مكتب صحيفتهم، قبل خمسة وعشرين عاماً؛ فقد كان مراسلاً عاجزاً عن إعداد التقارير التي تناسب المتطلّبات اليومية، فكان يُفضّل، كما أخبروني، أن يظلّ منطوياً على نفسه، وشارداً حتى اللحظة الأخيرة، ثمّ يُقدّم تقريراً غريباً، لا يحمل شبهاً واضحاً مع عمله المشروع؛ تقريراً من شأنه أن يجعل المحرّر يسبُّ بشكل مروّع، بينما يجعل قرّاء «ذا كول» يطالبون بالمزيد.
وددت أن يروي لي «مارك توين» نفسه عن ذلك، بالإضافة إلى بعض القصص عن ماضيه المبهج والمتنوّع، فقد كان رحّالاً يتجوّل من ضفاف «ميسوري» حتى «فيلادلفيا»، وشبلاً على عدد من السفن، ثمّ ربّاناً، وكان جنديّاً في الجنوب، لثلاثة أسابيع، فقط، وسكرتيراً خاصّاً لنائب حاكم «نيفادا»، وقد أغضبه هذا كثيراً، كما عمل منجّماً، ومُحرّراً، ومراسلاً صحافيّاً في جزر «ساندويتش»، والربّ وحده يعلم بقيّة الأعمال التي زاولها «مارك توين»...☐ **ترجمة: قمر عبد الحكيم**

المصدر:
The Library of America • Story of the WeekFrom The Mark Twain Anthology: Great Writers on His Life and Works(Library of America, 2010), pages 66-77. Originally published in The Pioneer (Allahabad), March 18, 1890.Headnote by Shelley Fisher Fishkin.



MARK TWAIN devant sa maison de retraite à Hannibal Missouri

دانيال كيلمان في لقاء ألفارو إنريجو:

هكذا يجب أن تعمل الثقافة يا صديقي

بمناسبة وصول رواية «تيل - Tyll»، آخر أعمال الروائي والكاتب المسرحي الألماني «دانيال كيلمان»، للقائمة القصيرة لـ«جائزة البوكر البريطانية الدولية»، للعام 2020، نشرت مجلة «Bomb magazine» هذا الحوار الذي جمع «كيلمان» بالكاتب المكسيكي الشهير «ألفارو أنريجو» في مقهى «Chelsea's Café» في ولاية نيويورك، في أكتوبر/تشرين الأول، عام 2019، حيث تجاذب الكاتبان المعروفان بالولع الشديد لحقبة «القرن السابع عشر الميلادي»، أطراف الحديث حول هذه الحقبة، وما حملته من خصوصية أدبية وفكرية، شكّلت شغفهما كليهما في مُنجَزهما الأدبي. تجوب المحادثة مناطق شديدة الخصوصية، ربّما يصعب على النُقّاد اقتفاء أثرها، فهي بمثابة «عصف ذهني» يُميط اللثام عن ديناميكية التحاور، وأهمِّية الانفتاح على فكر الآخر، ودور ذلك في صقل الثقافة، وتفعيل دورها.

«الزمن ما هو إلّا مادة ثرية للمراوغة، لكنها تعجّ بالفوضوية» في ذلك السياق التاريخي غزل الروائي والكاتب المسرحي الألماني «دانيال كيلمان» أحداث روايته الأخيرة «Tyll»، التي أخذت عنوانها من شخصية البطل الشعبي «تيل أولنشبيجل» المُلقَب بـ«المهرج المحتال»، حيث يضعه «كيلمان» وسط ذروة الأحداث التي عايشتها القارة الأوروبية في القرن السابع عشر الميلادي في أثناء حرب الثلاثين عاماً. وكأنه يصوغ عبر هذه الشخصية امتداداً لا مرئياً لرسائل ربّما احترقت قبيل قراءتها، وربّما كان من الجدير قراءتها بأثر رجعي. رواية «تيل» ثرية ودسمة رغم صغر حجمها، فهي عبارة عن سلسلة من الاختلافات، تدور في فلكها مجموعة إسقاطات تربط الماضي بالحاضر، والتاريخ بالتجربة الإنسانية، والحروب بالسلام الهارب من عالمنا. هي رواية استحقت ذلك الحوار المطول الذي أدرته مع الرائع «كيلمان»، ليفتَح خزائن تجربته الإبداعية.

ألفارو إنريجو: تعلم أنني مُولَعٌ بالقرن السابع عشر الميلادي، وأحد عشاقه، فأغلب كتاباتي تطوف بأركان هذه الحقبة الثرية؛ لذا، فلا عجب إذا ما كانت أسئلتي مملة بعض الشيء يا صديقي؟

دانيال كيلمان: على العكس، تستهويني أسئلة المُولَعين أمثالي، فأنا أقضي الكثير من الوقت في عملية البحث؛ وأنا بصدد كتابة رواية «Tyll»، لم أتمكن، أبداً، من التحدث إلى أي من الأشخاص المحيطين بي، لأنه لم يكن أحد يهتم بهذه الأمور البعيدة التي تعود إلى حقبة القرن السابع عشر الميلادي. لن تُصدق كم شعرت بالارتياح بمجرَّد أن صدرت الرواية؛ لأن ذلك مَكنني من إجراء محادثات مع القرّاء حول الكثير من الطقوس الغامضة المتعلّقة بهذه الحقبة، وأحداثها البعيدة.

ألفارو إنريجو: هل اشتكى أحد من طقوسك الخاصة خلال فترة التحضير للرواية؟

دانيال كيلمان: زوجتي فقد أزعجها كثيراً سماعي موسيقى ما قبل ظهور «باخ» و«هاندل»، حيث واظبتُ على سماعها لمدة أربع سنوات تقريباً، كانت هي فترة تحضيري للرواية.

ألفارو إنريجو: لا أندهش من ذلك؛ لقد واجهتُ المشكلة ذاتها عندما كنت بصدد كتابة روايتي «موت مفاجئ - Sudden Death»، فقد اعتدت سماع موسيقى «Castrati» في تلك الفترة، وكان جميع مَن حولي يكرهونها. دعك من ذلك الآن، هل كانت روايتك إعادة إنتاج لحياة القرية في القرن السابع عشر الميلادي؟ وأين كان مسرح الأحداث؟ في بوهيميا أم بافاريا؟

دانيال كيلمان: الأحداث الحقيقية دارت فيما يُعرف اليوم بولاية بافاريا، أرض بوهيميا، وكذلك في ولاية ويستفاليا، علاوة على فصل واحد دارت أحداثه في محكمة لندن، ومشهدين في مدينة فيينا. كان «وسط أوروبا» هو المسرح الرئيسي للأحداث، وتحديداً خلال فترة حرب الثلاثين عاماً.

ألفارو إنريجو: هل قمت بالاطلاع والبحث عن خصائص هذه الحقبة وأماكن الأحداث الأصلية أم اتبعت حدسك في أثناء الكتابة؟ بالطبع، القارئ سيشغله ذلك الأمر، لأنه من الصعب عليه معرفة ذلك...

دانيال كيلمان: في البداية تولّد لديّ شغف قراءة كلّ ما يتعلّق بحرب الثلاثين، لكن الأمور أصبحت، فيما بعد، أكثر إرباكاً وتعقيداً، وسرعان ما شعرت بالضياع التام وسط زخم التفاصيل. كانت الأحداثُ مُعقدة، وتضجّ بالفوضوية، ليس فقط فيما يتعلَّق بالحرب، ولكن- أيضاً- في القدرة على فهم عقلية ما قبل الحداثة. لقد عَلِم أحد أصدقائي المؤرِّخين أنني

اعتزمتُ كتابة رواية عن هذه الحقبة، فقال لي: «أثق أنك ستواجه بعض المشاكل خلال مرحلة الإعداد». سألته: «كيف عرفت؟»، فأجابني: «لستَ مُعتاداً، يا صديقي، على التعامل مع هذا الكم الصاخب من الأحداث؛ لذا عليك بتجزئتها وتأطيرها في فصول. سيكون لزاماً عليك، أيضاً، في مرحلة ما، تزييفها، وليس تأطيرها فحسب. هذا ما نفعله نحن المؤرّخون، نجلس في النهاية، ونكتب التاريخ، رغم أننا ما زلنا لا نعرف ما يكفي». في الواقع كانت نصيحة صديقي عظيمة للغاية، وساعدتني كثيراً في أثناء تحضيري للرواية للتخلص من متاهة التفاصيل.

ألفارو إنريجو: أتوقَّع أنه كان من الصعب العثور على مادة مجزأة في الأصل، كيف تعاملت مع ذلك؟

دانيال كيلمان: قلتُ لنفسي، «يجب أن أشرعَ في الكتابة الآن، رغم أنني كنتُ لا أزال بمنأى عن فهم أي شيء. قرّرتُ أن أتعامل مع حقيقة ما لا أعرفه، وأقوم بتعويضه». لطالما كنتُ من محبي الكاتب المسرحي البريطاني «آلان بينيت»، وقد قرأتُ، في مقدمة أحد كتبه، نصيحة رائعة يقدمها للكُتّاب، قائلاً: «أنتَ بحاجة إلى معرفة أكثر ممّا يعرفه قراؤك، ولكن دون المبالغة في ذلك». في رأيي أنه محق تماماً، لو تماديت في توسيع رقعة هذه المعرفة، سوف يكلفني ذلك شوطاً طويلاً من الوقت، وفي النهاية لن يكون هناك فارق كبير، تبقى الحقائق ناقصة مهما بدت مُكتمِلة .

ألفارو إنريجو: بالطبع، أستطيع أن أتفهم احتياجك إلى أرضية تقفُ عليها، ثمّ تنطلق. أتذكرُ عندما قمتُ بكتابة روايات عن الفيلق الروماني، قررتُ أن أطلِع، أولاً ، على كلّ ما يتعلّقُ بالجيش الروماني - إلى درجة أنني تعلمتُ كيف كانوا يربطون أحذيتهم!! كان عليّ أن أخترع الكثير من الأشياء. روايتك «تيل» تمتلكُ هذه البنية شديدة التعقيد التي تتغذّى على التفاصيل. ربّما وجب على كلّ فرد أن يتخيّل نفسه «كاتباً» حتى يستطيع تقدير المناورات الهائلة اللازمة؛ لجعل القصّة تتدفق بانسيابية، وتسرد كلّ أحداثها المركبة على ذلك النطاق المحدود.

دانيال كيلمان: أوافقك تماماً.. لقد استغرق ذلك منّي الكثير من الوقت والجهد.

ألفارو إنريجو: عندما قفزتَ إلى فترات مختلفة في الماضي، هل اتبعتَ خريطة ما تحكمُ هذه القفزات، خاصةً وأن الرواية عبارة عن قصص متعدّدة، وليست قصّة بعينها؟

دانيال كيلمان: هي، بالفعل، مزيج من قصص عديدة، ولكنها جميعها تتلاقى، إذ ترتكز القصّة على سرد الحياة الكاملة لشخصية «تيل أولينشبيجل»، ولكنني أردتُ من هذا المزج استثارة القارئ؛ لكي يربط بين النقاط، والأجزاء، والفصول، ويخلق وصلاته الزمنية بنفسه. لقد استغرق العمل مني قرابة خمس سنوات لإنجازه؛ وذلك نظراً لاحتياجي إلى تحديد المنهجية التي سأتبعها في بناء العمل، فلم يكن لدي هيكل رئيسي في البداية، لكنني استلهمته أثناء شروعي في الكتابة.

ألفارو إنريجو: أشهد لك أن رواية «تيل» لم تكن واحدة من روايات القرن السابع عشر الميلادي المُغرَقة في الملل والتقليدية، بل هو كتاب مُشبِع للغاية، لا يَفقِد قارئه مطلقاً..

دانيال كيلمان: لقي الكتاب رواجاً جيّداً في ألمانيا، ما يعني أن الكثير من الناس الذين لم يعتادوا على قراءة الخيال الأدبي التاريخي قد قرأوه، كما حصلتُ على بعض مراجعات القرّاء على أمازون، ومن أطرف ما



ألفارو إنريجو ▲

قرأته بين هذه المراجعات، قارئة تقول: «الرواية حملت عنوان «تيل»، رغم عدم ظهوره الجلي طيلة الأحداث، فلماذا سُميت إذن بهذا الاسم؟ أريد نقودي!».. أضحكني التعليق، لأن «تيل» كان حاضراً طيلة الأحداث، لكنه لم يكن- دائماً- في المركز.

ألفارو إنريجو: هل بدأتَ الرواية بكتابة قصص منفصلة عن بعضها البعض؟

دانيال كيلمان: في البداية كنت أعمل على قصص مستقلة. والحقيقة، أنني بدأتُ بما هو الآن الفصل الثالث، الذي تناولَت أحداثُه محاولات فريق البحث العثور على «تيل» بعد اختفائه .

ألفارو إنريجو: وأخيراً تتكشّف ساحة الحرب، كما تقول العبارة الافتتاحية: «السيدات والسادة: إنها الحرب! مرحباً بكم في وسط أوروبا».

دانيال كيلمان: (ضاحكاً).. لقد أحسستُ وكأنني أحد أفراد فريق البحث، لأنه كان علي أن أعثر على «تيل» بنفسي وسط زخم التفاصيل. اضطررتُ إلى استحضار هذه الشخصية التاريخية غريبة الأطوار من زمن آخر لتتماهى مع فوضوية الحرب، ثم حاولتُ العثور عليه وسط فوضى الحرب بمساعدة اثنين من شخصيات العمل، يتوليان معي مهمة العثور على تيل، ولكن، بعد ذلك، قرّرتُ ألا تكون تلك التفاصيل في المقدِّمة، بل أرجأتها وبدأت بالحديث عن طفولة «تيل». كان التحدي الذي خضته في أثناء الكتابة ألا أجعل القارئ يشتم رائحة الحرب منذ اللحظات الأولى، فضّلتُ التمهيد لذلك تدريجياً؛ حيث خصصتُ فصلاً محدداً قبيل اندلاع الحرب، ثم قفزتُ إلى نهايتها ومنها إلى الدمار التام الذي خلّفته. هذه القفزات خلقت البنية الزمنية الشاملة للرواية مع إسقاط فجوات في المنتصف. لم يكن من الصعب إطلاع القارئ على ما حدث خلال هذه القفزات الزمنية، لكنه البناء الدرامي للأحداث الذي سعيت من خلاله إلى إعمال حاسة التوقّع لدى القارئ. لن أخفيك سراً، لقد طلب ناشران أوروبيان منّي أن أغير ترتيب الفصول حتى يكون الترتيب زمنياً، لكنني لم



دانيال كيلمان ▲

أبغِ كسر الحلقة المفقودة داخل العمل.

ألفارو إنريجو: يا إلهي.. هذا الطلب كان من شأنه أن يقتل القصّة ويهدمها، ويفقدها مذاقها المثير الذي يقدّم للقارئ دعوة سخية للمشاركة، واستكمال ما لم يجده أمامه.

دانيال كيلمان: نعم، هذا بالضبط ما دفعني إلى رفض طلب جهتي النشر، لم أكن أعتقد أنه يجب عليّ فعل ذلك، وإلا ماتت الرواية بالفعل وتهدمت أركانها.

ألفارو إنريجو: هذه الرواية تمتلك سيمفونية خاصّة بها، فعند قراءة أعمالك السابقة، تملكني انطباع بأنك تطوّر ثيمات رواياتك، وتخلق لها قوالباً مختلفة عن بعضها البعض.

دانيال كيلمان: صحيح، بعد انتهائي من رواية «قياس العالم» قبل خمسة عشر عاماً، أصبحت مهتماً أكثر ببنية السرد. ستوافقني بالتأكيد عندما أقول لك أن كلّ رواية يجب أن تشكل تجربة لا تشبه سواها، على الأقل بالنسبة إلى الكاتب ذاته. ومع كلّ كتاب ستجتهد من أجل أن تقدم شيئاً لم تقدمه من قبل. على سبيل المثال، عالجت في روايتي «إف/F» كيفية تزامن حدوث الأشياء، حتى لو لم نكن على علم بذلك، فهي تؤثّر على بعضها البعض، وإن لم يكن ذلك الأثر ملحوظاً، هكذا يتفاعل الناس، ولا يستغرقون في تفسير تفاعلاتهم بطرق مختلفة. وهذا بالضبط ما دفعني أن أجري بعض التغييرات الهيكلية في رواية «تيل»، كنت أريدها رواية متعدّدة الأصوات، كي أقول الحقيقة بوجهات نظر عديدة تعبر عن العالم في ذلك الوقت.

ألفارو إنريجو: لقد قمتَ باستحداث شخصيات عدَّلتَ بها مسار القصّة بالكامل...

دانيال كيلمان: كان عليّ الإفلات من شرك النمطية. مع الصفحات الأولى في الرواية، ربّما اعتقد القارئ أنها مجرَّد سيرة ذاتية لشخصية تاريخية شهيرة، لكن سرعان ما تمحو الرواية ذلك الانطباع وتُفاجئ القارئ بكم هائل من الشخصيات الجديدة المُتولِدة مع الأحداث التي ستلتقي بشكل ما مع شخصية الرواية الرئيسية، ولكن لا أحد يستطيع التخمين متى وكيف ولماذا سيحدث ذلك. لقد كان هناك الكثير من الروابط؛ بعضها واضح، والبعض الآخر خفي، ربطت هذه الشخصيات بعضها بعضاً. وفي النهاية، ينبغي على القارئ أن يثِق في الراوي- أي الكاتب- ويَطمئِن أن كلّ شيء سيكون منطقياً عاجلاً أم آجلاً مع استكمال القراءة.

ألفارو إنريجو: أشهد لك بذلك، ولكني أعتقد أنك قد بلغت قمة النضج في مشوارك الأدبي بهذه الرواية!

دانيال كيلمان: من الصعب أن يتحدَّث المرء عن عمله أو منجزه، ولكني أعتقد أن رواية «تيل» هي أفضل شيء قمتُ به. لقد استغرقت مني وقتاً أطول من أي كتاب آخر، لدرجة شعرت باليأس الشديد، لأنني لم أكن أعرف كيفية التعامل مع جميع المواد التي حشدتها؛ خاصّة وأن تضمين الحرب بأكملها أمر بالغ الصعوبة، فمنذ حوالي عام، التقيتُ أحد أقدم أصدقائي في فيينا، وقال لي بطريقة لطيفة ورقيقة: «أحببت روايتك كثيراً، ولكنك لن تكتب بمثل جمالها مرّة أخرى يا صديقي». فكرتُ ملياً في عبارته، ووجدتها مُحتمَلة للغاية.

ألفارو إنريجو: كرّستَ، في أثناء الكتابة، المزيد عن المفهوم الحقيقي للبطولة وتجسيد الحرب، كما نراها الآن، وليس كما كانت بالفعل، فالكتاب حقّاً شديد التكثيف، رغم عدد صفحاته القليلة نسبياً. تُرى هل كنت تفكر في إشكالية أن قُرّاء اليوم والمستقبل مختلفون عن القُرّاء الذين بدأنا بالكتابة لهم؟

دانيال كيلمان: لديّ قناعة أن معظم الكتب الطويلة كان يمكن أن تكون أقصر بكثير مما هي عليه، دون الإخلال بمضمونها، كذلك أنا لا أفكر في القُرّاء أثناء الكتابة؛ أعتني، في الأساس، بكلّ ما يتعلّق بالإيجاز؛ ربّما لأنني أحب تكثيف ذروة العمل في لحظات معدودة؛ لذلك، استجمعت شجاعتي لإسقاط المزيد من التفاصيل، عندما قرّرت أن أروي قصّة هذه الحرب الضخمة. أتذكر، عندما طُرِحَت الرواية بالمعارض، ذهبت لرؤية فيلم «دونكيرك - Dunkirk» لـ«كريستوفر نولان»، كانت أحداث الفيلم تدور حول معركة «دونكيرك»، ولكن دون إعطاء أي تفسيرات. لا أحد يخبرك لماذا اندلعت المعركة؟ أو ما أهمِّيتها الإستراتيجية؟ أو ماهية ما يحدث بالفعل؟ لقد أعجبني ذلك كثيراً، وفور عودتي إلى المنزل، قمتُ بتمزيق كلّ الفقرات التوضيحية التي كنتُ قد قمتُ بتضمينها في الرواية، لأنني أدركتُ استحالة أن تُقدم تفسيرات كافية من وجهة نظر الآخرين فنحن البشر معتادون على التعامل اليومي مع معلومات مبتورة وغير مكتملة. في روايتي «قياس العالم» دارت الأحداث عن اثنين من العلماء الألمان. كانت مبيعات الرواية جيّدة جدّاً في ألمانيا، ولكن بعد ذلك، قال لي ناشرون: «نحتاج إلى حواشي إضافية، وهوامش تعريفية، ففي بلادنا، لا أحد يعرف من هو «كارل فريدريش غاوس»؟». أجبتهم : «ستتعجبون عند معرفة أن فئة قليلة جدّاً من الألمان يعرفون «كارل فريدريش غاوس»!». الأدب ليس وجبة متكاملة يضعها الكاتب أمام القارئ كي يلتهمها، ثم يغادر الطاولة؛ الأدب استثارة فكرية مشتركة ما بين الكاتب والقارئ، فعندما قرأت أدب «ديستويفسكي»، تعذّر عليّ فهم الكثير من سياسات روسيا في القرن التاسع عشر الميلادي، هذا لا يهم على الإطلاق؛ الأهم هو ضرورة أن نَثِق- دائماً- في قدرة القارئ على التعامل مع المعلومات غير الكاملة؛ لأن هذا هو ما نفعله طيلة حياتنا، بصور عفوية للغاية. والأدب جزء من الحياة وغير مُطالَب بالاكتمال!

ألفارو إنريجو: نقلت الرواية، بشكل رائع، فوضوية الحرب، وافتقادها للمعنى والغاية. وقد انسحب ذلك المعنى على الحياة بصورة عامّة.

ربّما عززت - أيضاً - الفقرات الغائبة، والمساحات المفقودة ذلك المعنى ببراعة، فالناس، آنذاك، كانوا يموتون من أجل أي شيء، أي شيء، وكلّ شيء كان يقود إلى الموت!.

دانيال كيلمان: أردتُ تجسيد هؤلاء الأشخاص الذين لا تشغلهم الملابسات، فهم يخلقون عالماً خاصاً بهم، ولا يعرفون غيره، وليست لديهم رغبة في معرفة المزيد. بالنسبة إلى هؤلاء ممّن عاصروا هذه الحقبة، لم يكن الأمر بالنسبة إليهم يشبه دخول بيت الرعب في أحد الملاهي؛ وإنما كانت هذه هي الحياة الحقيقية على أرض الواقع؛ لذا كانت فجاجة إظهار العنف اليومي تتجسد عبر الشخصيات التي لا تتفاجأ على الإطلاق أو تنزعج من مثل هذه الانتهاكات. بطريقة أو بأخرى، يتقبل هؤلاء مثل هذه الأوضاع غير المحتملة؛ هذا ما فعلوه وما يزالون يفعلونه.. البشر يمتلكون مثل هذه القدرة اللامحدودة على تحويل أي شيء إلى جزء طبيعي من ذهنية التعاطي مع الحياة؛ مهما بلغت بشاعته.

ألفارو إنريجو: لم تكن الحياة سهلة بالفعل، لم يكن هناك طعام أو ملبس، لم يكن هناك أي شيء على الإطلاق.

دانيال كيلمان: الناس لم يكن بحوزتهم سوى زوج واحد من الملابس، يرتدونه طيلة حياتهم التي ربّما كانت أقصر من زمن تبديل الملابس. نادراً ما كنتُ أصفُ تفاصيل الملبس في مؤلَّفاتي؛ لأنني لستُ بارعاً في البحث عن ذلك. أخبرني أنت، كيف تعاملت مع ذلك في روايتك «موت مفاجئ»؟

ألفارو إنريجو: لم أخُض في تفاصيل كثيرة حول الملابس في روايتي. كانت قبعة الرأس الطويلة السوداء التي يرتديها «كارافاجيو»، بطل الرواية، موجودة- دائماً- في تقارير الشرطة خلال مرّات اعتقاله. عندما دخل كل من «كارافاجيو و«كويفيدو» «ساحة نافونا» في كامل ردائهما لمحاربة خصومهم، أحببت أن يظهروا في هيئة رُعاة البقر، ثم كان علي أن أنسى كلّ بحثي حول الملابس الباروكية السائدة، آنذاك، في جنوب أوروبا. كنت مستغرقاً، فحسب، في الحديث عن العنف اليومي في القرن السابع عشر الميلادي. كانت هذه الحقيقة حاضرة، وساطعة طيلة الأحداث، لكنني أعترف أنني لم أكن مُقنعاً بالقدر الكافي.

دانيال كيلمان: لا تغفل أن روايتك كانت تتعامل مع أناس أكثر تحضراً من هؤلاء الذين يعيشون في الريف الألماني، والتصرُّف، هنا، مقبول ما لم يطغَ ذلك على المضمون، فالمضمون- دائماً- سيد الموقف، ويمتصّ سقطات الشكل.

ألفارو إنريجو: معك حق. الشخصيات في رواية «موت مفاجئ» كانت تبدو أكثر تحضراً.

دانيال كيلمان: أتعلم أنني أردت تهيئة مسرح الأحداث سريعاً لاندلاع العنف بشكل عرضي في الفصل الثاني من «تيل»؟ لقد تجلّى ذلك بوضوح عندما كادت يد الطحّان الغاضب أن تقتل «تيل»، وكان ذلك في حضور أبويه، فيما لم يُظهرا رد فعل صادم وانفعالي على ذلك. أحقّاً لا يغضبهم القتل؟ لقد اكتفى الأب بصفع الرجل الذي حاول قتل ابنه للتو، هكذا أردت أن أضع القارئ بثبات على أعتاب عالم؛ العنف فيه عرَضاً طبيعياً.

ألفارو إنريجو: في رأيي، جسدَت قصّة- والد تيل- الرجل الفقير العصامي الذي يُتقن فنون الكيمياء، وتركيب علاجات عشبية للتداوي من الأمراض فيما يشبه سحراً هرطقياً، تيمة مهمة للغاية داخل الرواية. هذه الخرافات والمعتقدات غير العقلانية كانت شائعة، في تلك الحقبة، في أوروبا، كما اقتربت من مفهوم الألوهية خلال عصر الباروك.

دانيال كيلمان: بالفعل شكّلت هيمنة السحر والخرافة على البشر، في تلك الحقبة، بؤرة اهتمام خاصّة بالنسبة إلي، فقد استغرقت ما يقرب من عام في القراءة عن السحر في تلك العصور، والمثير أنه لا يزال كثير من الناس شغوفين بالخرافات حتى يومنا هذا؛ الفارق أنه يُوجَد خيار آخر الآن، حيث يمكنك أن تكون عقلانياً، وأن تلجأ إلى الأسانيد المنطقية، أمّا في القرن السابع عشر الميلادي، لم يكن هذا الخيار متاحاً من الأساس. ربّما أضاف ذلك مسحة أدبية وشعرية شيقة لهذه الحقبة حتى وإن كانت تتسم بالفوضوية. لقد كان كلّ شيء مشوشاً، واقتصر العلم، آنذاك، على الخيميائيين والسحرة؛ لهذا السبب استولدت شخصية «Athanasius Kircher» ضمن أحداث الرواية، لتسليط الضوء على المطاردة التي تعرض لها السَحرة في أوروبا في أثناء تلك الحقبة، لقد كان ذلك ضمن إحدى الزوايا المُظلمة المنسية في التاريخ الأوروبي. في الواقع، لم يتم نسيانها تماماً، بل تحوّلت إلى فولكلور، لكنني أراها جريمة، تم حياكتها في الماضي باسم التعذيب والقتل الجماعي، استهدفت، في الأغلب، النساء.

ألفارو إنريجو: الإبادة الجماعية كانت الوسيلة التي مهّدت الطريق لنشأة العديد من مؤسّساتنا الحديثة...!! كان الأساس، في كلّ ذلك، تلك الحرب المروعة التي استبدلت مجموعة من الخرافات بمجموعة أخرى، ليس أكثر.

دانيال كيلمان: إذا تمّ اتهامك بأي شيء في القرن السابع عشر الميلادي، من المحتمل أن تتعرَّض للتعذيب. لقد كانت حقبة تعجّ بالمزيد من الوحشية خاصة اتجاه الفقراء، والمهتمين بالسّحر والخرافات، وكذلك اللصوص، فقد كان يتم انتزاع الاعترافات من الجميع تحت سطوة العنف؛ أبرياء كانوا أو مذنبين، وهو ما أضاع روح العدالة، وجعل العنف جريمة أكثر تنفيراً من الأخطاء ذاتها.

ألفارو إنريجو: الغلبة، آنذاك، كانت للقانون الروماني.

دانيال كيلمان: لم تكن المشكلة في احتمالية تعرض الأبرياء للتعذيب والمحاكمة، بل الكارثة الأخطر تجسّدت في سيادة مفهوم غوغائي بين الجموع، يستند إلى حلّ صراعاتهم بقتل بعضهم البعض دون اللجوء إلى الدولة. وقد استغرق الأمر حوالي مائتي عام، كي يتنازلوا عن قانون الغابة ويتسيَّد القانون؛ لذلك فرضت الدولة عقوبات عنيفة، ومبالغاً فيها في العلن كـ«وسيلة» تُظهر بها للجميع مشروعية اللجوء للدولة لأخذ الحقوق، وعدم أخذها وفق الأهواء.

ألفارو إنريجو: قد يعتقد المرء أن روايتك بمثابة رؤية تأمُّلية عن مفهومي العنف والعدالة، لكنها ليست كذلك بالشكل المتعارف عليه. الرواية نجحت في أن تتدفق وتتسلل إلى القارئ بطريقة سلسة للغاية، فزاوية التناول وروح المعالجة برّاقة وشديدة الابتكار؛ وهذا يرجع إلى أنك تمتلك لغة ذات حسّ فكاهي قوي، ترتكز على التجريد والسخرية في آن واحد. كنت أضحك، نصف الوقت، في أثناء قراءتها.

دانيال كيلمان: كان لزاماً عليّ أن أجعل شخصية «تيل» تبدو بمظهر المهرج الداهية. لقد انتزعته من حقبة زمنية مختلفة، ووضعته في هذه الحقبة السردية؛ ليكون أكثر إفادة لأغراضي الأدبية، فهو شخصية حادة الذكاء، فصيح اللسان، يمارس الحيلة طيلة الوقت ليكشف عيوب الآخرين، ثم كانت الفكاهة والسخرية ضرورتَين ملحتَين لتعضيد أركان الشخصية. وهناك دافع آخر كان يحركني في أثناء الكتابة، فيما يشبه

ضوءاً إضافياً اهتديت به؛ إنها روح الرائع «وليام شكسبير»، حيث تدور أحداث الرواية في عصره، فعندما تُقرر أن تكتب عن الملوك والملكات في أوائل القرن السابع عشر الميلادي، أنتَ إذن في حضرة شكسبير، وتتنفس هواءه.

ألفارو إنريجو: هناك ملوك وملكات في روايتك، ولكن هناك- أيضاً- الكثير من الأشخاص العاديين: الطحان، والفلاح، والخباز وذويهم؛ كلّ هذا جعلني أتذكر أدبيات «ثيرفاتيس».

دانيال كيلمان: «ثيرفاتيس» كان أَقلّ حضوراً من شكسبير. بالطبع، استحضرتَه، بصورة عفوية، بسبب خلفيتك الثقافية. عندما كتبتُ عن «ألكسندر فون هومبولت» ومساعده «إيمي بونبلاند»، وهما يسافران معاً في روايتي «قياس العالم»، فكرتُ في «دون كيشوت» و«سانشو» طيلة الوقت. ولكن عندما شرعتُ في كتابة «تيل» لم أقرأ لـ«دون كيشوت»، بل قرأتُ الكثير من أعمال شكسبير. فقد كانت الملكة «إليزابيث ستيوارت»، وهي شخصية مهمة في الرواية، تعرف بالفعل شكسبير. يمكن القول إنها الشخص الوحيد، في ألمانيا، الذي شاهد أداء شكسبير في مسرحياته الخاصّة؛ وهذا شكّل شخصيتها بالنسبة إلي بمعايير خاصّة. كيف يمكنني التعبير عن شخصية رأت شكسبير؛ أعظم مَن قدّمته الثقافة للبشرية؛ ليس فقط في عصرها، ولكن على مرّ كلّ العصور، كان عليّ أن أتلبَس روحه، تماماً، وأن أتشبَع بـ«رذاذ» كتاباته قبيل شروعي في كتابة «تيل».

ألفارو إنريجو: شكسبير بمثابة استثناء ومعجزة في بيئته. لندن مدينة كبيرة، لكنها معزولة وغامضة مقارنةً بالإمبراطورية الإسبانية التي حظيت، آنذاك، ببهاء استثنائي، فعندما أنظر إلى شكسبير، وفقاً لطقوسي وتقاليدي ككاتب أسباني، سيبدو ظهوره وكأنه حادثة سحرية، فهو ذلك العبقري الاستثنائي الذي قفز من العدم.

دانيال كيلمان: نعم، أنت على حقّ. امتلكت الإمبراطورية الإسبانية، آنذاك، سطوعاً كاملاً، فمن وجهة النظر الإسبانية، كانت لندن متخلفة، تماماً، في ذلك الوقت، بينما من المنظور الألماني، كانت لندن مركزاً حضارياً متوهجاً بمسرحها الرائع، وموسيقاها الرائعة.

ألفارو إنريجو: لا تنسَ، أن أموال الأميركتين أخذت تتدفق، في ذلك الوقت، إلى إنجلترا وألمانيا، لكنها لم تبقَ في إسبانيا.

دانيال كيلمان: تلك هي المحطة التي تحولت فيها إسبانيا إلى ما هي عليه اليوم الولايات المتحدة؛ الإمبراطورية المتعثّرة. ربّما يجب عليك أن تكتب عن ذلك!

ألفارو إنريجو: هذا تقريباً ما أكتب عنه منذ أن انتقلت إلى نيويورك في محاولة لفهم الإمبراطورية الأميركية المتعثرة.

دانيال كيلمان: أعتقد أنه بمقدورك كتابة رواية رائعة تحكي عن قاضي جمهوري شاب، شديد الانتهازية والتّعصب، كنسخة موازية لرواية «Bel-Ami» لـ«موباسان»، ولكن ستدور الأحداث هذه المرة في أروقة الجمهوريين. تستهويني بشدة كتابة ذلك، لكن لا أستطيع، لأنني لست أميركياً.

ألفارو إنريجو: بما أنك، حالياً، تستقر في نيويورك لا في ألمانيا، ومن واقع قراءتي الخاصّة لرواية «تيل»، شعرتُ أنك تتحدَّث- أيضاً- عن الوحشية الراهنة في أميركا الوسطى.

دانيال كيلمان: كان ذلك بطريقة التورية، وليس التصريح المباشر.

ألفارو إنريجو: حسناً، ولكن هذا ما يفعله الصحافيون في كتاباتهم؛ اكتب إذن بشكل صريح.

دانيال كيلمان: عندما كتبتُ رواية «قياس العالم»، أردتُ، حقّاً، أن أكتب عن أميركا الجنوبية، والواقعية السحرية، وهذا العالم الذي كنتُ مفتوناً به للغاية. لكنني لم أستطع؛ لعدم انتمائي لتقاليد هذه الثقافة، ولكن، بعد ذلك، عثرتُ على شخصية «هومبولت» في إحدى رواياتي، وكنتُ سعيداً لأنه أصبح مفتاحي: ذلك المواطن الألماني الذي ذهب إلى «ماكوندو»، ورغم الكلاسيكية التي بدت على أمتعته وأغراضه المنتمية لمدينة «فايمار» الألمانية، إلّا أنني وجدتُ صلة شخصية بيني وبينه، فمن خلاله، أمكنني الولوج إلى عالم أميركا اللاتينية وأدبها، الذي أحبه كثيراً.

ألفارو إنريجو: في الواقع، لا أعرف ما إذا كان لدينا الحق في الكتابة عن هذا البلد، ولكن بالتأكيد يمكننا كتابة ما نشعر به حيال ذلك. وهذا الفكر يأخذني إلى علاقتك باللغة ككاتب «نازح» يعيش خارج بلاده. بينما كنت أقرأ «Tyll» شعرت بمسحة ساخرة كانت شائعة جدّاً في أدب أميركا اللاتينية. سأعطيك نصيحة لها واجهتها بحكم أصولي العرقية: «الناس يتحدثون الإسبانية في معظم أميركا اللاتينية، لكن لا أحد يمتلك ناصية اللغة، لأنها فُرِضت علينا؛ لذلك نحن دائمو السخرية منها ومعها»، دورنا كـ«روائيين» هو استخدام لغة أدبية تسخر من نفسها، كما لو أن قيود التقاليد تتحرّر عبر متنفس السخرية. هل قرأتَ أدب أميركا اللاتينية؟

دانيال كيلمان: بالطبع، لا أستطيع تخيّل الحياة بدون روايات غابرييل غارسيا ماركيز، كانت محورية جدّاً بالنسبة إليّ وما تزال. في التسعينيات، التحقتُ بالجامعة لدراسة الأدب والفلسفة الألمانية. وقد تعلمنا نظريات جامدة ومصمتة لما يجب أن يكون عليه الأدب؛ إما أن يجسّد الواقعية الاجتماعية أو يشكِّل نوعاً من الشعر الدادائي الجديد. كانت تلك هي اللحظة التي اكتشفتُ فيها أدب أميركا اللاتينية، حيث أذهلتني المساحات اللانهائية التي لا تزال مفتوحة للتجريب. لم أكن لأكتب، أبداً، رواية «قياس العالم» بدون «ماريو فارغاس يوسا». لقد تأثرتُ بشدة بكلّ من «فلاديمير نابوكوف»، و«بورخيس»، و«بدرو بارامو»، و«خوان رولفو».

ألفارو إنريجو: تأثّر «خوان رولفو» كثيراً بما يُعرَف في الأدب الألماني بـ«رقصة الموت - Totentanz»، ونقله إلى الموروث الأدبي المكسيكي.

دانيال كيلمان: «رقصة الموت» أحد أشكال التعبير الذي انتعش في أدب العصور الوسطى، نتيجة للوعي والتفكير في فكرة الحياة والموت على إثر الكوارث المُهلِكة التي ضربت وسط أوروبا، آنذاك، من حروب، ومجاعات، وأوبئة، حتى أصبح جزءاً من الفلكلور الأوروبي بصفة عامّة، وجرى تجسيده بالرسم على جدران الكنائس، وفي مقابر شمال أوروبا، والمقابر الجماعية، والجدران الخارجية للأديرة، فقد سادت هذه النصوص الشعرية الساخرة في جميع أنحاء أوروبا.

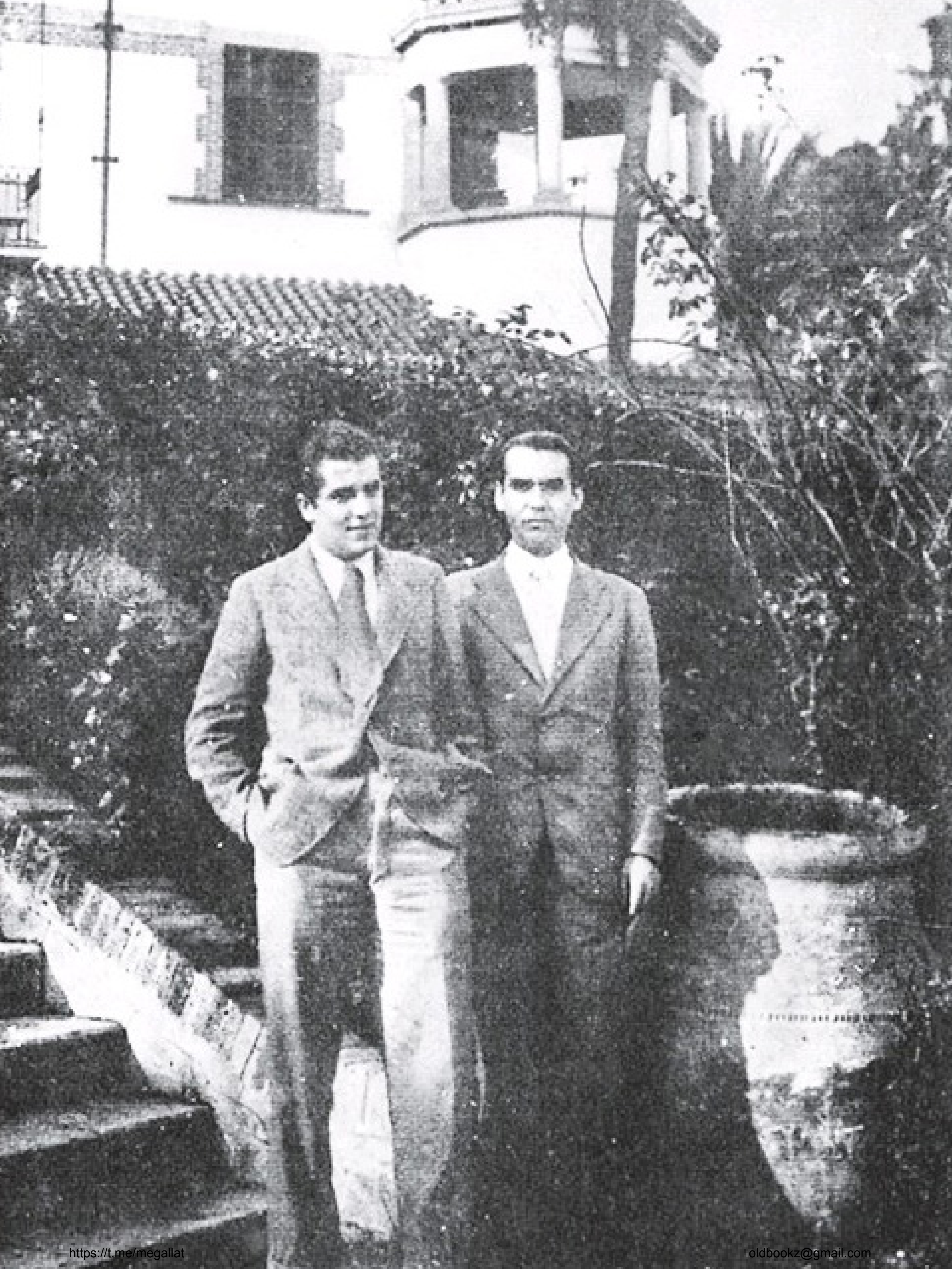
ألفارو إنريجو: صحيح لقد انتعشت «رقصة الموت» وتجذرت في الأدب المكسيكي.

دانيال كيلمان: هكذا يجب أن تعمل الثقافة يا صديقي؛ كـ«حوار طويل» نتجاذب أطرافه من آن إلى آخر.. ◻ **ترجمة : شيرين ماهر**

المصدر:

https://bombmagazine.org/articles/daniel-kehlmann/

فبراير، 2020



فديريكو غارسيا لوركا

الحوار الأخير

في العاشر من شهر يونيو/ حزيران 1936، نشرت اليومية المدريدية (إيل صول)، ضمن سلسة بعنوان (حوارات فنَّان كاريكاتور متوحش). خلاصة لقاء نادر شيّق، جرى بين رمزين من رموز الثقافة الإسبانية خلال العهد الجمهوري: الصحافي والرسام البوهيمي «لويس باغاريّا إيبو» (1882 - 1940) ، والشاعر والمسرحي الكبير «فديريكو غارسيا لوركا» (1906 - 1936)، هذا الحوار، الذي أعادت نشره دار (راي لير) ضمن كتاب يحمل عنوان (كائنات جمهورية)، عبارة عن تبادل للأسئلة وللمشاعر والتصورات، حول قضايا ومواضيع متنوعة، بين فنَّان الكاريكاتور الكاتالوني، وبين الشاعر والمسرحي الأندلسي. وذلك بأسلوب متحرّر من قيود الحوارات الصحافية الشكلية المصطنعة.

ومع مرور السنوات، اكتسى الحوار أهمِّية خاصّة، ذلك أنّه بعد حوالي شهر فقط من نشره، سوف تندلع الحرب الأهلية الإسبانية في السابع عشر من شهر أغسطس/ آب، وهي الحرب التي أودت بحياة «لوركا»، ودفعت بـ«باغاريّا» إلى النزوح إلى «باريس»، ومنها إلى «هافانا» حيث توفي هناك سنة 1940. كما تأتي أهمِّيّة الحوار كذلك، من أنها تجمع بين مثقّفين، تقاسما إلى جانب صداقتهما الطويلة والحميمة، كثيراً من القناعات الأيديولوجية والفنِّيّة، فكلاهما كان مناصراً للحركة اليسارية، مناهضاً للفاشية العسكرية التي كلّفت «لوركا» حياته وهو لم يتجاوز عقده الثالث، بينما أدت برفيقه «باغاريّا» إلى الهروب إلى فرنسا، ومنها اللجوء إلى كوبا حيث قضى بقية عمره إلى أن وافاه أجله هناك أربع سنوات بعد اغتيال صديقه «لوركا». وكلاهما اعتنق السريالية، كحركة فنّيّة وتعبيرية طلائعية، تتمرّد على كلّ أشكال التنميط والاتباع في العملية الإبداعية، شعراً وتشكيلاً ومسرحاً وسينما، ليُشكلّا بذلك، إلى جانب الرسام «سالفادور دالي» والمُخرج السينمائي «لويس بونييل»، الجيل الإسباني الأكثر تمثيلاً للحركة السريالية في إسبانيا خلال الثلث الأول من القرن العشرين.

وهذه ترجمة لأهم ما ورد من آراء وأفكار في هذا الحوار الممتع والمختلف، بين فنانين، ومثقفين، ورفيقين سارا معا على نفس الدرب المشؤوم:

«باغاريّا»: لا تخفى عنك رمزية (البومة) في أعمال «ميغيل دي أونامونو»، و(الكلب المتشرد) في أعمال «بيو باروخا». فما الذي يُمثّله (الحلزون) يا تُرى داخل المشهد الخالص لأعمالك الفنّيّة؟

«لوركا»: أنتَ تسألني عن شغفي بالقواقع والحلزونات في رسوماتي الفنّيّة على وجه التخصيص. طيّب، الجواب بسيط: للحلزون ذكرى عاطفية مؤثّرة في حياتي؛ فذات يوم بعيد، اقتربتْ مني أمي، وأنا منهمك في بعض رسوماتي. وبعد أن تأمّلت ما أخطه بالريشة على البياض، صاحت بي: (ولدي العزيز، أموت لأعرف كيف يمكن كسب رزقك في الحياة برسم هذه الحلزونات!). منذ ذلك اليوم، صار الحلزون محور رسوماتي. هذا كلّ ما في الأمر. أرجو أن أكون قد أشفيتُ بعض فضولك.

«باغاريّا»: وأنت الشاعر الرقيق العميق، صاحب الكلمة الشعرية الشفيفة الخلابة، لكن بأجنحة فولاذية تضرب بصلابتها في أحشاء الأرض، هل تؤمن بمقولة الفنّ للفنّ، أم ترى عكس ذلك، بأن يكون الفنّ في خدمة الشعب، يقاسمه أفراحه وأتراحه؟

«لوركا»: جواباً على هذا السؤال، لا بدّ أن أقول لك أيها الطيب الودود «باغاريّا»: إنّ الفنّ للفنّ مقولة متجاوزة إن لم تكن مُبتذلة. لا أحد من العقلاء اليوم يؤمن بتفاهة الفنّ الخالص؛ الفنّ من أجل ذاته. إنه في مثل هذه اللحظات الدرامية التي يمرّ منها العالم، يجب على الفنَّان أن ينخرط في هموم وتطلعات شعبه. عليه أن يغادر باقة السوسن، ويُلقي بنفسه في الطين إلى خصره، ليساعد من يبحثون عن السوسن. أنا شخصياً أشعر برغبة جامحة في التواصل مع الآخرين، لذلك طرقت أبواب المسرح؛ فللمسرح كرّستُ كلّ حساسيتي.

«باغاريّا»: هل ترى أن الشعر يُحقق ذلك الاقتراب من المستقبل البعيد، أم أنه بالعكس، يؤدّي إلى النأي بنا عن أحلام الحياة الأخرى؟

«لوركا»: هذا السؤال العسير وغير المألوف، له صلة بالقلق الميتافيزيقي الحادّ الذي يغمر حياتنا، ولا يستوعبها غير أولئك الذين

يعرفوننا جيّداً. الإبداع الشعري لغزٌ غامضٌ، كغموض ولادة الكائن البشري: أصوات نائية تنتهي إلى أذنيك دون أن تعرف من أين تأتيك، ولاجدوى من السؤال عن مصدرها. لم تشغلني قط لحظة الولادة، ولا أكترث بتاتاً للحظة الموت. كلّ ما يشغلني، أن أنصت بعناية إلى الطبيعة وإلى الإنسان، ثم أنقل بأمانة ما يُعلّماني إيّاه، دون حذلقة، ودون أن أعطي للأشياء معنى لا أعرف أصلاً إن كانت تتحمّله. لا أحد، بمن فيهم الشاعر، يملك مفاتيح أسرار الكون. أطمح أن أكون طيّباً. وأعلم أنّ الشعر سموٌ وارتقاء.. وفي اعتقادي الراسخ، أنه لو كان هناك عالم آخر أبعد من هذا، لكنتُ أسعد الناس بالعثور عليه، لكن آلام الإنسان، وهذا الجور المستمرّ الذي يستبدّ بالعالم، يُعيقان جسدي وفكري عن الارتحال إلى حيث النجوم في السماء.

«باغاريّا»: ألا ترى أيّها الشاعر، أنّ السعادة تكمن في ضباب لحظة انتشاء عابرة، أو في الاستمتاع بمشهد طبيعيّ خلّاب، ثمّ يأتي قنّاص اللحظات المكثّفة، ليُحوّلها إلى لحظات خالدة، وإنْ كنتُ لا أومن بالخلود..

«لوركا»: لستُ أدري يا عزيزي «باغاريّا» أين تكمن السعادة بالضبط. فلو صدّقتُ ما قرأناه، أيام المدرسة، من نصوص الفيلسوف الكبير «خوان مانويل أورتي»، فإنّ السعادة لا يُمكن أن توجد إلّا في السماء. وإذا كان الإنسان قد اخترع فكرة «الخلود»، فلأن هناك وقائع وأشياء في هذا العالم تستحق صفة الخلود، وجماله، وسموّه. إنها نماذج مطلقة من أجل نظام دائم وأبديّ.
لماذا تسألني عن مثل هذه الأشياء؟ ربّما ترغب في أن نلتقي في العالم الآخر لنكمل هذا الحوار، تحت سقف مقهى فخم محفوف بالموسقى وبالأجنحة، تغمره المسرّة الأبدية، والأقداح الفائقة الوصف؟ لا تحزن يا «باغاريّا»، سوف نلتقي حتماً هناك!

«باغاريّا»: ربّما تفاجئك أيها الشاعر، أسئلة هذا المخلوق المتوحش. فأنا، كما تعلم، كائن غزير الريش.. متوحش من فرط ما يحيط بنا من ألم. هل تعتقد أيها الشاعر، أنّ كلّ هذه الرحلة الحياتية المأساوية التي نقطعها، لم تكن سوى نتيجة جملة تدحرجت ذات يوم على شفاه والدينا؟ ألا ترى أن ريبة «كالدرون دي لاباركا» كانت أصدق من تفاؤل «مونيوس سيكا» إذ يقول: (من أكبر الآثام التي يرتكبها الإنسان، أن يولد في هذه الحياة).

«لوركا»: أسئلتُك لا تفاجئني مطلقاً؛ فأنت شاعر حقيقي، يتقن فنّ وضع الكلام في سياقه المناسب. سوف أجيبك بكامل الصدق والبساطة: ريشك المتوحش هو ريش جناحي ملاك، وخلف هدير الطبل الذي يحمل إيقاع رقصاتك المروّعة، هناك قيثار وردي رسمه قدماء الإيطاليين الأوائل. التفاؤل من خصائص الأرواح ذات البُعد الواحد، تلك الأرواح التي لا ترى سيول الدمع التي تحاصرنا نتيجة آفاتٍ يُمكن درؤها.

«باغاريّا»: أترى أن الوقت كان مناسباً لتسليم مفاتيح أرضك الغرناطية إلى الملوك الكاثوليكيين؟

كان الوقت سيّئاً، رغم أنهم يقولون العكس في كتب التاريخ المدرسية. لقد أضعنا حضارة عظيمة وغنية: شعر، فلك، هندسة، وغيرها من الفنون والعلوم الرفيعة والفريدة في العالم، لتتحوّل الأندلس بعدها إلى أرض فقيرة وغير آمنة، حيث تُعشعش حالياً أسوأ البورجوازيات الإسبانية.

«باغاريّا»: ألا ترى يا «فديريكو» أنّ الوطن لا يعني شيئاً، وأنّ الحدود يجب محوُها؟

«لوركا»: أنا إسبانيّ شامل، لا أستطيع العيش خارج حدودي الجغرافية، لكني بالمقابل أكره الانغلاق داخل الانتماء الإسباني الضيق. أعتبر نفسي أخاً للجميع، وأمقتُ كلّ من يُضحّي بروحه من أجل فكرة الوطنية المجرّدة، بداعي حبّه لوطنه وهو معصوب العينين.. أتغنّى عشقاً بإسبانيا، لكني أعتبر نفسي قبل ذلك ابناً لهذا العالم الواسع، وأخاً شقيقاً لجميع بني الإنسان. من هنا، فأنا من الذين لا يؤمنون بالحدود السياسية.
صديقي «باغاريّا». ليست الأسئلة حكراً على المُحاوِر، فللمُحاوَر أيضاً حقّ السؤال.
لماذا يكسو لحم الضفادع جميع رجالات السياسة الذين يظهرون في رسوماتك الكاريكاتورية؟

«باغاريّا»: لأنّ جلّهم يعيش داخل المستنقعات.

«لوركا»: وما تفسيرك لهذه المشاعر الإنسانية التي تُضفيها على الحيوانات في لوحاتك يا عزيزي «باغاريّا»؟

«باغاريّا»: عزيزي «لوركا». الحيوانات لا روح لها حسب المعتقد الكاثوليكي، باستثناء بعض الحيوانات «المباركة»، مثل كلب القديس «روكي»، وخنزير القديس «أنطون» وديك القديس «بيدرو»، لذلك ارتأيتُ أن أضفي صفات إنسانية على بقية الحيوانات التي لا وليّ ولا بركة لها، وأن أكرّمها بقلمي، حتى تتعارض مع أولئك الآدميين الذين يحملون صفات حيوانية خالصة.

عزيزي «لوركا». أودّ أن أسألك عن أمرين يكتسيان أهمّيّة كبيرة في إسبانيا: الغناء الغجري، ومصارعة الثيران. بالنسبة للأغاني الغجرية، لا أرى فيها عيباً غير هذا الاحتفاء بالأمّ، مقابل غياب مطلق للأب. وهذا أمر غير عادل. ومع ذلك، فإن الغناء الغجري، يظلّ يمثل قيمة كبرى لهذه الأرض.

«لوركا»: القليلون من يعرفون الغناء الغجري الحقيقي؛ فأغلب ما يُقدّم اليوم من عروض، يندرج تحت اسم «الفلامينغو» الذي هو تشويه للغناء الغجري الأصيل. لا يُمكن الاستطراد في تفصيل هذه النقطة، لأن الموضوع على قدر من التشعب ما لا يسعه هذا الحوار الصحافي. وحول ما ذكرتَه من حضور الأمّ، دون الأب، في أغاني الغجر، فالأمر صحيح إلى حدّ ما. ومردّ ذلك إلى أن الغجر يعيشون وفق نمط اجتماعي أمومي، حيث الآباء ليسوا كالآباء، وإنما هم مجرّد أبناء يعيشون تحت سلطة الأمّ. عموماً، لا تخلو الأشعار الشعبية الغجرية من التغنّي بعاطفة الأبوّة، لكن بدرجة أقلّ.
أمّا الموضوع الثاني الأهمّ الذي تسألني عنه، مصارعة الثيران، فأظنه أكبر موروث شعري وحيوي لإسبانيا على الإطلاق. ومع الأسف، لم يتمّ استغلال هذا التراث بما يكفي من لدن الفنّانين والكتّاب. ويرجع ذلك أساساً إلى تربية خاطئة نشأنا عليها في صغرنا، وكان جيلي أوّل من قاوم هذا الصنف من التربية. إن مصارعة الثيران في تقديري، هي أعظم وأعمق احتفال يُقام اليوم في العالم بأسره. إنها دراما خالصة، حيث يُذرف الإسباني أغلى دموعه وأحرّ اشواقه. إنها الفضاء الوحيد الذي يضمن للمتفرّج مشاهدة حدث الموت وقد أحيط بأقصى مظاهر الهيبة والجمال المُبهر. فماذا يبقى من فصل الربيع الإسباني، ومن دمنا، ومن لغتنا، لو كفّت أبواق الحلبات عن نفيرها المثير؟ شخصياً، أنا من أكبر المعجبين، عن طبع وعن ذوق شعري، برائد المصارعين الإسبان «خوان بيلمونطي».

«باغاريّا»: من تُفضّل مِن الشعراء الإسبان المعاصرين؟

«لوركا»: هناك عَلَمان شامخان هما: «أنطونيو ماتشادو» و«خوان رامون خيمينيس». الأول، من منظور الصفاء والكمال الشعري، شاعر بشري وسماوي. يتحاشى الخوض في كلّ صراع، مكتفياً بعالمه الداخلي المدهش. أمّا الثاني، فهو شاعر كبير. يعيش قلق تمجيد رهيب للذات. يمزّقه الواقع الذي يُحيط به. وتؤلمه الأشياء الصغيرة المحيطة به، بينما أذناه في إصغاء دائم إلى العالم. إنه خصم حقيقي لروحه الشعرية العجيبة والمتفرّدة.

وداعاً «باغاريّا». عندما تعود إلى أدغالك، صحبة الورود والوحوش والسيول، لا تنس أن تنصح أصدقاءك المتوحشين بألّا يثقوا في رحلات الذهاب والإياب إلى مدننا؛ قل للوحوش التي رسمتَها بكامل الرقة والحنان، أن تتجنب كلّ حماقة، وأن تتصرف كحيوانات أليفة. وقل للورود ألّا تُمعن في سحرها، لأنهم قد يزرعونها فوق البطون الفاسدة لجثث موتاهم.

«باغاريّا»: صدقتَ أيّها الشاعر. سوف أعود إلى أدغالي، لأزأر مع الزائرين؛ فذلك أهون من الكلمات الجميلة لبعض الأصدقاء، التي تكون أحياناً عبارة عن شتائم بصوت منخفض.

■ **حوار: لويس باغاريّا إيبو □ ترجمة: رشيد الأشقر**

المصدر:
عن المجلة الإسبانية (رامبلا) - 04 مارس/ آذار 2020.



فيليب روث مع ميلان كونديرا:

الملائكة، الشياطين، الرواية

هذا الحوار خُلاصة لقاءين أجراهما «فيليب روث» مع «ميلان كونديرا»، بعد أنْ قرأ الأخير مخطوط ترجمة روايته «كتاب الضحك والنسيان» إلى اللغة الإنجليزيّة. جرى اللقاء الأول أثناء زيارة «كونديرا» إلى لندن للمرّة الأولى، والآخر أثناء زيارته الأولى إلى الولايات المتحدة. قام «كونديرا» بهاتين الرحلتين انطلاقًا من فرنسا التي هاجر إليها برفقة زوجته في العام 1975، حيثُ عاشا في مدينة «رين» وقام بالتدريس في الجامعة قبل أن ينتقلا إلى باريس. تخللت اللغة الفرنسية حديث «كونديرا» في المرتين، لكن الغلبة كانت للغة التشيكية، واضطلعت زوجته «فيرا» بدور المُترجم، أمّا النصّ التشيكي الأخير فقد ترجمه إلى اللغة الإنجليزيّة «بيتر كوسي».

روث: هل ترى أنّ نهاية العالم باتت وشيكة؟

كونديرا: هذا يتوقّف على ما تعنيه بكلمة «وشيك».

روث: غدًا أو بعد غد.

كونديرا: الإحساس بأنّ العالم يوشك على النهاية إحساس قديم.

روث: ليس لدينا، إذن، ما نقلق بشأنه.

كونديرا: بل على العكس؛ إذْ ما دام هناك خوفٌ ما استوطن العقل الإنساني على مدار عصور، فلابد له من سبب.

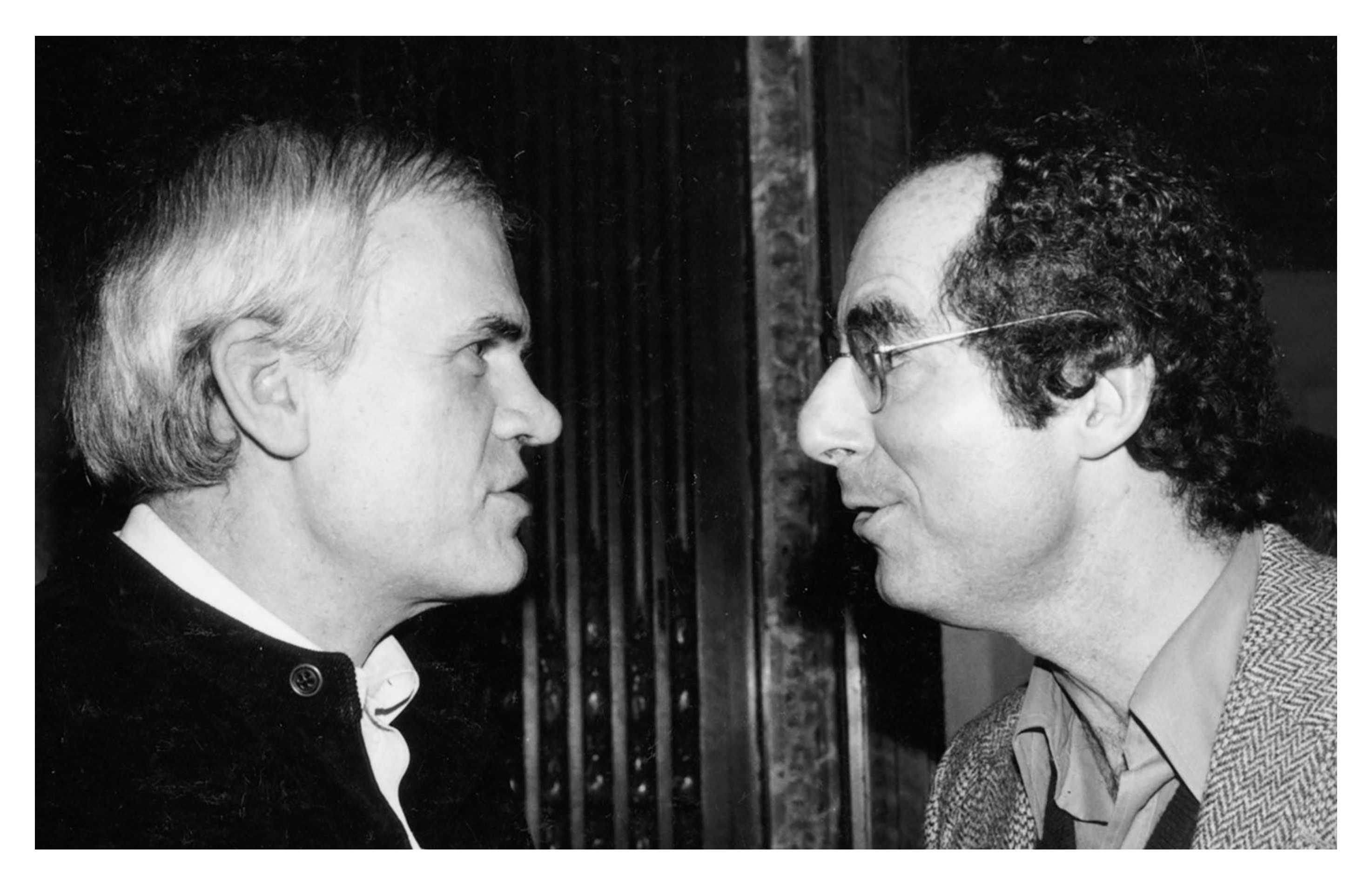
روث: على أي حال، يبدو لي أنّ هذه المسألة هي الخلفية التي تقوم عليها سائر القصص في كتابك الأخير، حتّى القصص ذات الطبيعة المرحة بشكلٍ قاطع.

كونديرا: لو أنّ شخصًا قال لي في صباي: ستشهد يومًا ما اختفاء بلادك من العالم، ربّما كنتُ اعتبرتُ ما يقوله سُخفًا؛ شيء لا يُمكن تصوره. يعلم الإنسان أنّ مصيره إلى فناء، ومع ذلك يعتبر تمتع بلاده بحياة أبدية أمرًا بديهيًا، لكن في أعقاب الغزو الروسي في العام 1968، واجه كل تشيكي فكرة أنّ بلاده قد تنمحي من أوروبا شيئًا فشيئًا، تمامًا كما توارى أربعون مليون أوكراني (الليتوانيون) على مدار العقود الخمسة الماضية من العالم دون أن يُلقي بالًا. هل تعلم أنّ ليتوانيا كانت أمّة أوروبية عظيمة إبان القرن السابع عشر الميلادي؟ اليوم، يتحفّظ الروس على الليتوانيين كأنّهم قبيلة على وشك الانقراض، ويغلقون الأبواب في وجه زائريهم؛ كي يمنعوا نبأ وجودهم من الوصول إلى الخارج. أجهل ما يحمله المستقبل لبلادي، لكنّي على يقين أنّ الروس سيبذلون قصارى جهدهم حتّى تذوب شيئًا فشيئًا داخل حضارتهم، ولا أحد يدري ما إذا كانوا سيفلحون في ذلك أم لا، لكنّ الاحتمال لا يزال قائمًا. والإدراك المُباغت بوجود هذا الاحتمال يكفي لتغيير معنى الحياة بالكامل؛ لذلك أصبحتُ أرى أوروبا في وقتنا الحاضر هشّة وإلى فناء.

روث: ورغم ذلك ألا ترى أنّ مصير أوروبا الشرقية ومصير أوروبا الغربية مسألتان شديدتا الاختلاف؟

كونديرا: من منظور التاريخ الثقافي؛ أوروبا الشرقية هي روسيا ذات التاريخ المتجذّر في العالم البيزنطي، أمّا «بوهيميا» و«بولندا» و«المجر» و«النمسا» فلم تكن يومًا، قطّ، جزءًا من أوروبا الشرقيّة، بل ساهمت منذ البداية في مغامرة الحضارة الغربية الكُبرى بفنها القوطي، وعصري النهضة والإصلاح- وهي حركة شهدت هذه المنطقة ميلادها تحديدًا، فهنا، في أوروبا الوسطى، وجدت الثقافة الحديثة أعظم تجلياتها؛ التحليل النفسي، والبنيويّة، و«الدوديكافونية»، وموسيقى «بارتوك»، وجماليات الرواية الجديدة لدى «كافكا» و«موزيل». لقد أفقد ضمّ الحضارة الروسية أوروبا الوسطى إليها (أو أغلبها على الأقل) الثقافة الغربية مركز ثقلها الحيوي، ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية، هذا هو الحادث الأهم في تاريخ الغرب في هذا القرن، ولا نستطيع أن نستبعد احتمال أن تكون نهاية أوروبا الوسطى هي بداية نهاية أوروبا ككلّ.

روث: خلال ربيع براغ، بلغ عدد النُسخ المطبوعة من روايتك «المزحة» وقصصك «غراميات مرحة» مئة وخمسين ألف نسخة، لكنك، بعد الغزو الروسي، طُردت من عملك في التدريس في أكاديمية السينما، وأزيلت كل كُتبك من أرفف المكتبات العامة، بعدها بسبع سنوات ألقيت أنت وزوجتك بضع كُتب وبعض الثياب في حقيبة السيارة الخلفية، واتجهتما إلى فرنسا، حيث أصبحتَ واحدًا من أوسع المؤلفين الأجانب حضورًا هُناك. تُرى ما شعورك



كمُهاجر؟

كونديرا: تمثِّل تجربة الحياة في عدد من الدول نعمة هائلة بالنسبة إلى أي كاتب؛ إذْ لن تفهم العالم إلا إذا تعددت الجوانب التي تراه منها. يتكشّف كتابي الأخير «كتاب الضحك والنسيان»؛ الذي جاء إلى الوجود في فرنسا، داخل حيّز جغرافي مميّز: فالأحداث التي تدور في براغ نراها من خلال عيون أوروبا الغربية، في حين نرى الأحداث التي تقع في فرنسا عبر عيون براغ. هذه مواجهة بين عالمين؛ أولهما بلادي التي شهدت خلال نصف قرن، فقط، ديمقراطية، وفاشية، وثورة، وإرهاب ستاليني، وتفكك الستالينية، واحتلالين ألماني وروسي، وترحيلات جماعية، وموت الغرب داخل أرضه، ثمّ تسقط تحت وطأة التاريخ من ناحية، وتنظر للعالم بارتياب شديد من ناحية أخرى. على الجانب الآخر فرنسا التي ظلّت، طوال عقود، مركز العالم، وهي تُعاني، حاليًا، من نقص الأحداث التاريخية الكُبرى؛ ولهذا ترتع في مواقف أيديولوجية راديكالية تمثِّل الرجاء الغنائي العُصابي في وقوع حادث مهيب من صنعها، لكن هذا الحادث لا يقع، ولن يقع أبدًا.

روث: هل تعيش في فرنسا كغريب، أم تشعر أنّك ثقافيًّا في بيتك؟

كونديرا: أنا شديد الولع بالثقافة الفرنسية، وأدينُ لها بالكثير، لاسيما الأدب القديم. واعتبر «رابليه» أقربهم لقلبي من بين كلّ الكُتاب، كذلك «ديدرو» الذي أحبّ روايته «جاك القدري» بقدر حُبّي للروائي الأيرلندي «لورنس ستيرن». هؤلاء كانوا المجربين العظام في شكل الرواية على مدار التاريخ، وقد كانت تجاربهم، إن جاز التعبير، مُسلية وعامرة بالسعادة والبهجة. وهي السمات التي اختفت، الآن، من الأدب الفرنسي التي بدونها يفقد كلّ ما في الفنّ اعتباره. لقد فهم «ستيرن» و«ديدرو» الرواية بوصفها لعبة كُبرى، واكتشفا ما في الشكل الروائي من فُكاهة. يُخالجني إحساسٌ مُغايرٌ، تمامًا، حين أسمع نقاشات المثقَّفين الذين يقولون أنّ الرواية استنفذت إمكاناتها؛ بل لقد فرّطت الرواية، خلال تاريخها، في أغلب هذه الإمكانات، فمثلًا، لم يستفد كل من جاؤوا بعد «ستيرن» و«ديدرو» من منابع إلهام تطوير الرواية المخبوءة في روايات هذين الكاتبين.

روث: كتابك الأخير؛ «كتاب الضحك والنسيان»، لا تصفه بأنّه رواية، ومع ذلك تُعلن داخل النّص أنّ: هذا الكتاب عبارة عن رواية في شكل تنويعات، وبالتالي يجب السؤال هنا: هل هو رواية أم لا؟

كونديرا: اعتبر الكتاب، وفق تقديري الجمالي الخاص، رواية حقًّا، لكنّي لا أتمنّى أن أفرض هذا الرأي على أحد، إذْ ثمّة حرية هائلة تكمن داخل الشكل الروائي، ومن الخطأ أن نعتبر بناءً نمطيًّا ما هو جوهر الرواية المصون.

روث: رغم ذلك قطعًا ثمّة ما يجعل رواية ما رواية، وما يضع حدًّا لهذه الحرية.

كونديرا: الرواية نصّ طويل من النثر التركيبي القائم على التسلية الذي يضم شخصيات مُختلقة، هذه هي الحدود الوحيدة. وأعني بمصطلح «تركيبي» رغبة الروائي في فهم موضوعه من سائر الجوانب وعلى أكمل وجه مُمكن. المقال السّاخر، والسرد الروائي، وشظايا السيرة الذاتية، والحقيقة التاريخية، وشطحات الفانتازيا؛ يُمكن لقدرة الرواية على التركيب أن تؤلِّف بين كلّ تلك الأشياء في كيان واحد، كحال الأصوات بالموسيقى «البوليفونية». إنّ وحدة أي كتاب لا تنشأ من حبكته فحسب، بل الثيمة، أيضًا. وفي كتابي الأخير هناك ثيمتان من هذا النوع: الضحك والنسيان.

روث: لطالما كان الضحك لصيقًا بك؛ حيثُ تُحرض كُتبك على الضحك من خلال الفكاهة أو المفارقة. وما يُصيب شخصياتك بالحزن هو

اصطدامها بعالم فقد حسّ الدعابة.

كونديرا: أدركتُ قيمة الفكاهة إبّان عصر الإرهاب الستاليني. آنئذٍ كنتُ في العشرين من عُمري، وكنتُ أستطيع- دائمًا- أن أتبيّن غير الستاليني؛ أي الشّخص الذي لا يوجد فيه ما يدعوني للخوف منه، من الكيفية التي يبتسم بها، هكذا كان حسّ الدعابة علامة موثوقة من علامات التعرّف على الآخرين، ومنذُ ذلك الحين يُصيبني العالم الذي يفقد حسّ الدعابة بالفزع.

روث: رغم ذلك ثمّة شيء ما ينطوي عليه كتابك الأخير؛ إذْ تُقارن في مَثَل بسيط بين ضحك الملائكة وضحك الشيطان، فالشيطان يضحك؛ لأنّ العالم الإلهي يتبدّى عقيمًا بالنسبة إليه، أمّا الملائكة فتضحك مرحًا؛ لأنّ لكل شيء في العالم الإلهي معناً عقلانياً.

كونديرا: بلى، والإنسان يستخدم المظاهر الفسيولوجيّة ذاتها - المُلازمة للضحك - للتعبير عن موقفَين من الميتافيزيقيا مُختلفَين، فحين تسقط قبعة شخص ما فوق تابوت داخل قبر حُفر حديثًا، تفقد الجنازة معناها، ويتولّد الضحك، لكن حين يركض عاشقان عبر أحد المروج، كُلًّا منهما يُمسك بكفّ الآخر، يضحكان، فليست لهذا الضحك علاقة بالنكات أو الفكاهة، بل هو ضحك الملائكة الجاد تعبيرًا عن مرح الوجود. هذان النوعان من الضحك من بين مُتع الحياة، لكنهما يُشيران- أيضًا- إلى نهاية مزدوجة للعالم: ضحك الملائكة المتعصبين الحماسي؛ شديدي الاقتناع بمغزى عالمهم، المستعدين لشنق كلّ من لا يُشاركهم مرحهم، والضحك الآخر الذي يتردد صداه من الطرف الآخر، ويُعلن أنّ كلّ شيء أصبح بلا معنى؛ مُجرَّد تمثيلية هزلية صامتة. والحياة الإنسانية محصورة بين هاتين الهوتَين: التعصّب من جهة؛ والشّك المُطلق من جهة أخرى.

روث: إنّ ما تُطلق عليه اليوم «ضحك الملائكة» هو اصطلاح جديد يُرادف «الموقف الغنائي تجاه الحياة» برواياتك السابقة؛ إذْ تصف في أحد كتبك عهد الإرهاب الستاليني بأنّه حُكم الجلاد والشّاعر.

كونديرا: النزعة الشمولية ليست وحدها هي الجحيم، بل الحلم بالفردوس، أيضًا، الدراما الأزلية الخاصّة بعالم يعيش فيه الجميع في انسجام، توحدهم إرادة وإيمان واحد مُشترك، من دون أسرار يخفونها عن بعضهم البعض. لقد حلم «أندريه بروتون» هو الآخر بهذا الفردوس حين تحدّث عن البيت الزجاجي الذي كان يتمنّى أن يعيش في داخله. ربّما لم تكن الشمولية لتجتذب، قطّ، هذا العدد الهائل من البشر؛ لاسيما خلال المراحل الأولى من وجودها، لو لم تُستغَل تلك النماذج البدائيّة الموغلة فينا جميعًا، والعميقة الجذور في كافّة الديانات. ومع ذلك، ما أن يبدأ الحلم في التحول إلى واقع حتّى يشرع الناس، هُنا وهُناك، في استئصال من يعترض طريقه، ثمّ يضطر حُكّام الفردوس إلى بناء «جولاج» صغير داخل الجنّة، وشيئًا فشيئًا يتوسّع «الجولاج» ويزداد اكتمالاً، في حين تنكمش الجنة المجاورة وتغدو أكثر فقرًا.

روث: في كتابك يُحلِّق الشاعر الفرنسي العظيم «إيلوار» مُنشدًا فوق الفردوس وفوق «الجولاج». تُرى هل هذا الجزء من التاريخ الذي تذكره في الكتاب حقيقي؟

كونديرا: بعد الحرب، تخلّى «بول إيلوار» عن السريالية، وأصبح أكبر نصير لما قد أسميه «شعر الشمولية»؛ فأنشد للأخوة، والسلام، والعدل، والغدّ الأفضل، كما غنّى للرفقة ضد الانعزال، وللمرح مقابل الكآبة، وللبراءة مُقابل الارتياب في دوافع الآخرين. وفي العام 1950 حين قضى حُكّام الفردوس بالإعدام شنقًا على صديق «إيلوار» في براغ؛ السريالي «زالفيس كالاندرا»، كبح «إيلوار» مشاعر الصداقة الشخصيّة من أجل مُثل عُليا، وأعلن صراحة عن قبوله إعدام رفيقه. هكذا أزهق الجلاد روحًا في حين كان الشاعر يُغنّي.

لكن الأمر لا يقتصر على الشّاعر فحسب؛ إذْ كان عهد الإرهاب الستاليني بأكمله عبارة عن فترة من الهذيان الغنائي الجمعي. لقد ابتلع النسيان هذا الأمر تمامًا الآن، لكنّه يظلّ جوهر المسألة. يُحبّ الناس ترديد عبارة: أنّ الثورة جميلة، وأنّ الشرّ في الإرهاب الذي يطرأ عنها، فقط، لكنّ هذا ليس حقيقيًّا. ذلك أنّ الشرّ حاضر بالفعل داخل ما هو جميل، والجحيم موجود، مسبقًا، في ثنايا الحلم بالفردوس. وعلينا إذا أردنا فهم جوهر الجحيم أن نسبر الجوهر الذي نشأ الفردوس منه. ما أيسر أن نُدين معسكرات «الجولاج»، أمّا رفض شعر الشمولية الذي يؤدّي إلى «الجولاج»؛ على اعتبار أنّه الجنة، فهو شيء صعب، كما هو الحال، دائمًا. في وقتنا الحاضر، يستنكف الناس، في أرجاء العالم، بشكل لا لبس فيه، فكرة معسكرات «الجولاج»، لكنهم لا يزالون، رغم ذلك، على استعداد للاستسلام للتنويم المغناطيسي الذي يُمارسه شعر الشمولية، وللزّحف نحو معسكرات «جولاج» جديدة على أنغام الأغنية نفسها التي كان «إيلوار» يُرددها أثناء تحليقه فوق براغ كملاك القيثارة العظيم، في حين كان دخان جثة «كالاندرا» يتصاعد إلى عنان السماء من مدخنة المحرقة.

روث: أبرز ما يُميز كتاباتك هو التصدي المستمر للخاص وللعام، لكن ليس بمعنى أنّ القصص الخاصة تدور على خلفية سياسيّة، ولا بمعنى أنّ الأحداث السياسيّة تنتهك الحياة الخاصة، بل بالأحرى أنّك تُشير، على الدوام، إلى أنّ الأحداث السياسية تحكمها قوانين المجريات الخاصة نفسها، ثمّ تُعدّ نصوصك نوعًا من التحليل النفسي للسياسة.

كونديرا: ما ورائيات الإنسان هي نفسها سواء على الصعيد الخاص، أو الصعيد العام. لنتأمّل ثيمة الكتاب الأخرى وهي النسيان. هذه هي مُعضلة البشر الخاصة الكُبرى: الموت باعتباره فناء الذات، لكن ما هي هذه الذات؟ هي مجموع كل ما نتذكره، بالتالي فما يفزعنا في الموت ليس خسارة الماضي. والنسيان هو شكل من أشكال الموت الحاضرة - دائمًا - ضمن الحياة. هذه هي المشكلة التي تُعاني منها بطلة الرواية؛ إذْ تستميت للحفاظ على ذكريات زوجها الحبيب المتوفّى التي تتوارى شيئًا فشيئًا، لكن النسيان هو إشكالية السياسة الكُبرى، أيضًا؛ فحين ترغب قوة كُبرى في تجريد دويلة صغيرة من وعيها القومي، تستعين بمنهج النسيان المُنظّم. وهذا ما يجري، الآن، في بوهيميا، فالأدب التشيكي المُعاصر؛ نتفق أو نختلف على قدر قيمته، لم يُطبع طوال اثني عشر عامًا، وهناك مِئتا كاتب تشيكي محظور، من بينهم «فرانز كافكا» المتوفّى، وتعرّض مِئة وخمسة وأربعون مؤرِّخًا للطرد من وظائفهم، كما أُعيدت كتابة التاريخ، ودُكّت نُصبٌ تذكاريةٌ. الأمّة التي تخسر وعيها بماضيها؛ تخسر ذاتها بالتدريج. وهكذا ألقى الموقف السياسي الضوء بقسوة على مُعضلة النسيان الميتافيزيقيّة العاديّة التي نواجهها باستمرار دون أن نُلقي لها بالًا. السياسة تُعرّي ميتافيزيقا الحياة الخاصة، والحياة الخاصة تفضح ميتافيزيقا السياسة.

روث: في الجزء السادس من كتابك، تصل البطلة «تامينا» إلى جزيرة لا يوجد فيها سوى أطفال؛ وفي النهاية يطاردونها حتّى تلقى حتفها. هل هذا حلم، أم قصة خرافية، أم حكاية رمزية؟

كونديرا: ما من شيء أستغربه أكثر من الحكاية الرمزية؛ قصة يبتكرها المؤلف من أجل تبسيط أطروحة ما. ينبغي أن تكون الأحداث؛ سواء كانت حقيقية أو مُتخيّلة، مُعبّرة في حدّ ذاتها، ومن المُفترض أن يسقط القارئ ببساطة ضحية إغواء سطوتها وشاعريتها. وهذه الصورة



لطالما لازمتني، وظلّت تراودني في أحلامي خلال إحدى فترات حياتي: شخص يجد نفسه في عالم من الأطفال يعجز عن الإفلات منهم. وبغتة تنكشف الطفولة التي نهيم ونتغنّى بها كرعب خالص، كأنّها فخّ. هذه ليست حكاية رمزية، لكن كتابي متعدد الأصوات، تُفسّر فيه القصص المُختلفة وتُضيء وتُكمل بعضها البعض. الحدث الأساس في الكتاب هو قصّة الشمولية التي تُجرّد البشر من الذاكرة، ثمّ تحوّلهم إلى أمّة من الأطفال. كل الأنظمة الشمولية تفعل ذلك، ولعلّ عصرنا التقني بأكمله يفعل ذلك؛ بعبادته للمستقبل، وعدم اكتراثه بالماضي، وارتيابه في التفكير. وهكذا يشعر أي إنسان راشد لديه ذاكرة وقدرة على السخرية، وسط مجتمع يتراجع نضجه باستمرار، كأنّه «تامينا» فوق جزيرة الأطفال.

روث: لا يتناول الجزء السابع والأخير من الكتاب إلّا الجنسانيّة. لماذا يُشكِّل هذا الجزء خاتمة الكتاب وليس جزءًا آخر، وليكن الجزء السادس الأكثر درامية الذي تلقى البطلة فيه حتفها؟

كونديرا: تلقى «تامينا» مصرعها؛ مجازًا، وسط ضحكات الملائكة. وخلال الجزء الأخير من الكتاب؛ من جانب آخر، يتردّد صدى نوع نقيض من الضحك، النوع الذي نسمعه حين تفقد الأشياء معناها. ثمّة حدّ ما فاصل مُتخيّل تتبدى الأشياء بعده بلا معنى وسخيفة. هناك يتساءل المرء: أليس من العبث بالنسبة إلي أن أصحو في الصباح؟ وأن أذهب إلى العمل؟ وأن أجتهد للحصول على أي شيء؟ وأن أنتمي إلى أمّة لا لشيء سوى أنّي ولدتُ فيها؟ يحيا الإنسانُ على مقربة من هذه الحدود، ويُمكنه بسهولة أن يجد نفسه على الجانب الآخر. وهذه الحدود موجودة في كلّ مكان، في كلّ جوانب الحياة البشرية وحتّى في جانبها البيولوجي الأعمق؛ الجنسانية، وتحديدًا لأنّها أعمق مناطق الحياة، فإنّ التساؤلات المتعلقة بالجنسانيّة هي التساؤلات الأكثر عمقًا؛ ولهذا لا يُمكن لكتابي أن ينتهي إلّا بهذه التنويعة.

روث: هل هذه إذن هي أقصى نقطة وصلتَ إليها في تشاؤمك؟

كونديرا: أحسبُ ألف حساب لكلمتَي تشاؤم وتفاؤل؛ إذْ لا تزعم الرواية شيئًا، بل تبحث وتطرح أسئلة. لا أدري ما إذا كانت أمّتي ستنمحي أم لا، ولا أدري أي شخصياتي على حقّ. أنا أخترع القصص، وأضع كلاً منها في مواجهة الأخرى، ومن خلال هذه المواجهة أطرح الأسئلة. رعونة البشر تأتي من التساؤل حول كلّ شيء، فحين خرج «دون كيخوته» إلى العالم، تحوّل هذا العالم أمام عينيه إلى لُغز، وهذا هو الإرث الذي تركته أول رواية أوروبيّة لكامل تاريخ الرواية اللاحق، فالروائي يُلقّن القارئ أن يُدرك العالم باعتباره سؤالًا. ينطوي ذلك الموقف على حكمة وتسامح. إنّ العالم الشمولي هو عالم من الإجابات لا الأسئلة، وهناك لا مكان للرواية. عمومًا، يتبدّى لي أنّ البشر في كلّ أرجاء العالم، الآن، يفضلون إصدار الأحكام لا الفهم؛ الإجابة لا التساؤل، ولهذا لا نستطيع أن نتبيّن صوت الرواية إلا بصعوبة... □ **ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر**

المصدر:

http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html.

محمد حلمي الريشة:

ترجمتُ قصائد، اشتهيتُ لَو أَنِّي مبدعُها!

تُرجمتْ نصوص الشاعر والمترجم الفلسطينيّ محمد حلمي الريشة (مواليد نابلس) إلى اللُّغاتِ: الإنجليزيَّةِ والفرنسيَّةِ والبلغاريَّةِ والإيطاليَّةِ والإسبانيَّةِ والفارسيَّةِ والألمانيَّةِ. حصل على عدّة جوائز وتكريمات رفيعة المستوى. له العديد من الإبداعات؛ شعرًا وترجمةً. من أعماله الشعرية: الخيل والأنثى، ثلاثية القلق، كتاب المنادَى، كأعمى تقودني قصبة النأي. ومن ترجماته: «لماذا همس العشب ثانيةً؟» (مختارات شعرية لكريستوفر ميريل)، «مرآة تمضغ أزرار ثوبي» (مختارات شعرية لشاعرات من العالم)، «الخريف كمانٌ ينتحب» (شعريّات مختارة من العالم)، «شعر الحب الصيني»، «أنت الأكثر جمالًا لأنك تنظر إليّ» (شعريّات نسوية مختارة من العالم)، وغيرها.

في هذا الحوار، يتحدّث الريشة عن رحلته مع الشعر والترجمة والحياة.

ليس كلّ من عرف لغتَيْن يستطيع أن يُترجم من إحداهما إلى الأخرى.. ثمّة إحساس باللغة؛ وهو ما يُحدث الفارق بين ترجمة وأخرى.. ما رأيك؟

- اللُّغةُ مِن أَساساتِ الثَّقافةِ العامَّةِ، والشِّعريَّةِ بخاصَّةٍ؛ لِهذا أَقولُ دائمًا: اللُّغةُ هيَ بطلةُ النَّصِّ الأَدبيِّ، والنَّصِّ الشِّعريِّ بالذَّات. فالنَّصُّ المترجَمُ يَستقي وينهلُ جماليَّةً مضافةً إِلى جماليَّتهِ الأَصليَّةِ المتأَصِّلةِ فيهِ مِن تفاصيلِ اللُّغتَيْنِ معًا، ومِن مخيِّلتِهما، فمتَى كانَ المترجمُ متمكِّنًا لغويًّا وثقافيًّا، ومدركًا بكلِّ وعيٍ، ومستحضِرًا مَا يستجدُّ، لغويًّا وشعريًّا، تكُنِ التَّرجمةُ بجرعةٍ زائدةٍ مِنَ الدَّهشةِ المتولِّدةِ.

نعمْ؛ الإِحساسُ باللُّغتَيْنِ فِي التَّرجمةِ، وليسَ بلغةٍ واحدةٍ، ضرورةٌ استثنائيَّةٌ فِي هذهِ الحالةِ الإِبداعيَّةِ أَيضًا.

لك باع طويل في ترجمة الشعر. هل كونك شاعرًا، بالأساس، هو ما قوّى قلبك، ودفعك إلى هذا؟

- لمْ أَسأَلْ ذَاتي الشَّاعرةَ هذَا السُّؤالَ، بلْ لمْ أُفكِّرْ بهِ. كنتُ قرأْتُ فِي العامِ (1978) قصيدةَ «الأَرضُ اليبابُ» للشَّاعرِ (ت. س. إِليوت) مترجَمةً فِي مجلَّةِ «شعر». شدَّتني إِلى البحثِ عنْ قصائدَ لِهذا الشَّاعرِ، وحينَ قرأْتُ قصيدتَهُ «الرِّجالُ المجوَّفونَ» باللُّغةِ الإِنجليزيَّةِ، جرَّبتُ ترجمتَها إِلى اللُّغةِ العربيَّةِ، ولمْ أَكنْ قرأْتُها مترجَمةً آنذاكَ. كانتْ هذهِ أَوَّلَ تجربةٍ فِي ترجمةِ الشِّعرِ، وتمَّ نشرُها فِي إِحدى الصُّحفِ المحليَّةِ.

ربَّما كانتْ هذهِ التَّرجمةُ دافعًا لترجمةِ نصوصٍ شعريَّةٍ أُخرى كثيرةٍ، فالشَّغفُ بولادةٍ ثانيةٍ للقصيدةِ، بلغةٍ أُخرى، بعامَّةٍ، ولُغتي العربيَّةِ، بخاصَّةٍ، دَفعني إِلى التَّماهي الإِيجابيِّ معْ كلِّ مَا يشدُّ انتباهةَ ذائقتِي وبَصيرتي الشِّعريَّةِ إِلى الاطِّلاعِ علَى إِبداعِ الآخرِ، شعريًّا. كلُّ النُّصوصِ الَّتي ترجمتُها، بتنوُّعِ مشاربِها الكينونيَّةِ، مَا هيَ إِلَّا امتدادٌ لإِنسانيَّتي؛ قارئًا نهمًا، أَوَّلًا، وذاتًا شاعرةً، ثانيًا، فِي مَدًى شاسعٍ غيرِ مغلقٍ ولَا مقيَّدٍ فكريًّا، وتخيُّلًا.

مَن يتصدّى لترجمة الشعر يجد صعوبات، على الرغم من المتعة التي قد يعيشها في أثناء الترجمة.. حّدثني عن صعوبات ترجمة الشعر، ولذّتها.

- مَا مِن صعوباتٍ تذكَرُ، بخاصَّةٍ فِي التَّرجمةِ إِلى اللُّغةِ العربيَّةِ؛ فهيَ لغةٌ ثريَّةٌ جدًّا معجميًّا. وحينَ أُترجِمُ، أَنتقِي الأَفعالَ والكلماتِ الأَقربَ كثيرًا إِلى اللُّغةِ الشِّعريَّةِ.

حينَ يكونُ النَّصُّ الشِّعريُّ أَخَّاذًا بملامحِهِ اللُّغويَّةِ، وآسرًا بصورهِ المتخيَّلةِ، وناطقًا بما يضجُّ بهِ، فإِنَّ شاعرَةً يشاركُكَ فيهِ مِن بلدٍ آخرَ، ربَّما، بأَبعدَ نقطةٍ عنكَ، ويتقاسمُ معكَ الهمومَ الكينونيَّةَ والإِنسانيَّةَ، وهمومَكَ الإِبداعيَّةَ والثَّقافيَّةَ، ليقولَ، بشعرِهِ، مَا تودُّ قولَهُ، كأَنَّهُ مرآتُكَ، وانعكاسٌ لفكرِكَ بطريقةٍ لغويَّةٍ أُخرى جذَّابةٍ بشغفٍ، فهيَ تظلُّ إِنسانيَّةً بالدَّرجةِ الأُولى والأَوْلى.

تمنَّيتُ: لَوْ أَنَّ للشِّعرِ لغةً واحدةً لَما احتجْنا إلى ترجمتِهِ!.

هل أثّر انشغالك بترجمة الشعر سلبًا أم إيجابًا في إبداعك؟



محمد حلمي الريشة▲

- التَّرجمةُ لَا تقلُّ أَثرًا عنِ الكتابةِ والقراءَةِ؛ فحينَ لَا يشغلُني نصٌّ شعريٌّ، وهوَ يأْخذُ منِّي وقتًا كثيرًا، أَعيشُ حالةَ القراءَةِ الإِبداعيَّةِ، وحالةَ التَّرجمةِ الإِبداعيَّة، وإِذا جذبَني نصٌّ شعريٌّ مدهشٌ يُشعرني، بعدَ ترجمتهِ، بأَنِّي مَن أَنجبَهُ، حينَ تتراءَى لِي كلماتُهُ باللُّغةِ العربيَّةِ.

ليستِ التَّرجمةُ، فقط، ما يأْخذُ من جهدِي ووقتِي، بلِ العملُ الأَدبيُّ أَيضًا؛ الذي كان (ولَا يزالُ) لَا يشبعُ مِنهما. أَضفْ إِلى هذَا العملَ فِي الصَّحافةِ الأَدبيَّةِ؛ كنتُ رئستُ تحريرَ عدَّةِ مجلَّاتٍ أَدبيَّةٍ وثقافيَّةٍ، وأَرأَسُ، الآنَ، تحريرَ «ديوان الآنَ- مجلَّة الأدب الحديث».

لَا أُخفي أَنَّ كثيرًا منَ القصائدَ، حينَ أَتتني، وهيَ تأْتِي بِلا موعدٍ، زمانًا ومكانًا وحالةً، لَمْ تجدْني جاهزًا لاستقبالِها؛ لأَنِّي أَكونُ مشغولًا بشيءٍ مَا، لَا يمكنُني تركُهُ، وهيَ لَا تنتظرُ، فتتركُنِي مِن دونِ أَنْ تحتمِلَني، وليتَ أَنِّي أَدري كيفَ تشعرُ هيَ بعدَ هذَا.

لكنْ، بكلِّ الإِيجابيَّةِ الجديدةِ، والأَثرِ الثَّريِّ، والصَّدى العميقِ بداخلِي، كانتْ التَّرجمةُ لِي (ولَا تزالُ) تمنحُني أَنفاسًا إِضافيَّةً لأُحقِّقَ ذاتِي؛ قارئًا وشاعرًا، للتَّعاملِ معَ اللُّغةِ، والقراءَةِ، والثَّقافةِ، والكتابةِ. صحيحٌ أَنَّ التَّرجمةَ أَخذتْ منِّي سنينَ عديدةً منَ الممارسةِ والتَّمرُّسِ، إِلَّا أَنَّها، بالمقابلِ، منحتَنْي شساعةَ اطِّلاعٍ، وأدخلَتْني عالمَ الشِّعرِ الإِبداعيِّ العالميِّ مِن أَبوابِهِ الكثيرةِ، والمختلفةِ، والمتنوِّعةِ.

هناك رأي يقول إنه من الأفضل ألّا يُترجم الشعرَ غيرُ الشعراء.. هل تروق لك هذه الرؤية، أم أنت ضدّها؟

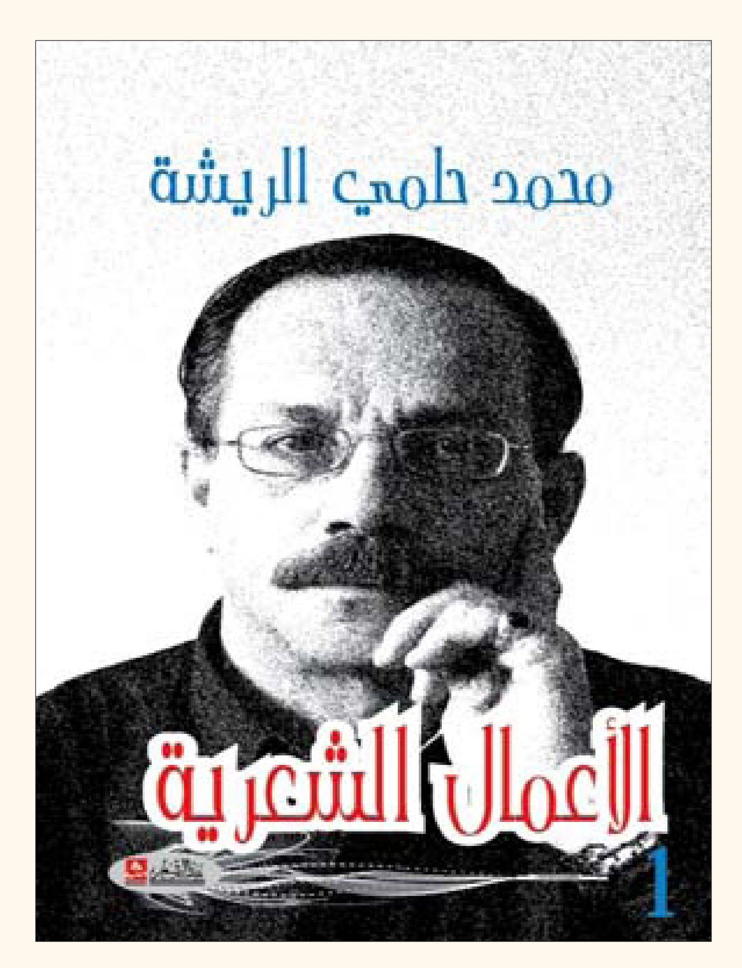
- أُؤَيِّدُ هذَا الرَّأْيَ، وأُساندُهُ، بشرطِ القدرةِ علَى فعلِ التَّرجمةِ، إِبداعيًّا، مِن قِبَلِ الشَّاعرِ؛ لغةً وإِحساسًا وتماهيًا وتمثُّلًا معَ النَّصِّ الشّعريِّ. أُسلوبي القرائيُّ، المتجلِّيةُ ملامحُهُ بأُسلوبي الشِّعريِّ، مِن حيثُ قوَّةِ اللُّغةِ، مدينٌ لهُ لاطِّلاعي المبكِّرِ جدًّا علَى الشِّعرِ. ولَوْلا سَعيي الحثيثُ لشحنِ مخيَّلتي وذاكِرتي لمَا كنتُ شاعرًا؛ فإِضافةً إِلى الموهبةِ، لَا بدَّ مِن ركائزَ قويمةٍ ورصينةٍ يرتكزُ علَيْها الشَّاعرُ، أَوَّلًا، لنهجِ طريقٍ لهُ على دربِ الشِّعرِ الطَّويلِ والصَّعبِ؛ هوَ الثَّقافةُ.

كثيرةٌ هيَ التَّرجماتُ، ولكنْ، هلْ ذاعَ صيتُ مَن ادَّعوا التَّرجمةَ، بلْ أَبعدَ مِن ذلكَ أَقولُ: هلْ لَا يزالُ لصيتِ ترجماتِهم مَا يسمعُ لهُ، الآنَ، ذِكرٌ؟

لَا يمكنُ أَنْ يفهمَ النَّصَّ الشِّعريَّ مَن لَا يكونُ قادرًا علَى ولوجِ عالمِ التَّخيُّلِ والمخيّلةِ.

هل رأيت ذاتك الشاعرة في أشعار مَن ترجمتَ لهم؟

- النَّصُّ الجيِّدُ، حينَ يقنعُ المترجمَ، يدفعُهُ إِلى محاورتِهِ بلغتهِ محاورةً بلاغيَّةً شعريَّةً إِنسانيَّةً، معْ ملحوظةٍ مهمَّةٍ، أَرغبُ في البوحِ بِها: مهمَا بلغَ النَّصُّ الآخرُ مِن جماليَّةٍ شعريَّةٍ، فإِنِّي، حينَ أَترجم، أُحافظُ علَى خصوصيَّةِ لُغتي الشَّاعريَّةِ، والشِّعريَّةِ، وعلَى خصوصيَّةِ مخيّلةِ شاعرِ النَّصِّ الأَصليِّ كلوحةٍ تسرُّ بَصري وبَص يرتي، لكني أُميِّزها، ترجمةً، بتلكَ البصمةِ اللُّغويَّةِ الَّتي أُضيفُها إلى اللَّوحةِ ليكتملَ رونقُها وبهاؤُها، هذَا لَا يَعني أَنَّ النَّصَّ الأَصليَّ ينقصُهُ شيءٌ؛ بلِ القصدُ مِن قَولي هوَ أَنِّي أُضفِي عليهِ جماليَّةً أَقتنصُها مِن نور اللُّغةِ العربيَّةِ وبهائها، مِن خصائصِ الإِبداع. لِذا، أَنْ أَرى نَفْسي فِي أَشعارِ مَن ترجمتُ لهُم؛ هذهِ مسأَلةٌ نسبيَّةٌ، ربَّما يُضيئها ناقدٌ شعرٍ مقارَنٍ متمكِّنٍ؛ شعرًا ونقدَ شعرٍ.



ثَمَّ قصائدُ ترجمتُها، واشتهيتُ لَو أنِّي مبدعُها!

دعني أعِدْ صياغة السؤال السابق هكذا: هل صادفك شاعر ممّن ترجمت لهم، وقلت في نفسك إنه النسخة المُترجَمة منك؟

- لَا أَستطيعُ تقديرَ هذَا، ولكنْ لضرورةِ الإجابةِ أَقولُ: إلَى حدٍّ مَا «أُكتافيو باثْ»؛ هذَا المبدعُ الَّذي أَسرَ ذائقَتي الشِّعريَّةِ منذُ العامِ (1990م)، وهوَ العامُ الَّذي حصلَ فيهِ علَى «جائزةِ نوبل»، وكنتُ، فِي أوائلِ العامِ ذاتِه، قدْ قرأْتُ- وهذهِ المرَّةُ الأُولى الَّتي أَقرأُ لهُ- فِي مجلَّةِ «كتاباتٌ معاصرةٌ» ترجمةً لمقالتِهِ «عملُ الشَّاعرِ»، فقلتُ فِي نَفْسي، آنذاكَ: إذا كان هذَا هوَ نثرُهُ، فكيفَ هو شعرُهُ!؟

ترجمتُ لهُ نصوصًا شعريَّةً جذبَتْني، وكنتُ كتبتُ مقالةً بعدَ رحيلِهِ الجسديِّ، بعنوانِ: «أُوكتافيو باثْ.. كانَ جديرًا بِما حلمُ بهِ»، لأَنَّهُ القائلُ: «كنْ جديرًا بِما تحلمُ بهِ».

لقدْ كانَ (ولَا يزالُ) مِن أكثرِ الشُّعراءِ إدهاشًا لِي حدَّ الشَّغفِ الشِّعريِّ بلغتِهِ المتحرِّرةِ والواعيةِ باستشرافِهِ للغةٍ متخيَّلةٍ رهيبةٍ، وهوَ الشَّاعرُ (والكاتبُ والباحثُ) الجديرُ بأَنْ يُقرأَ بكلِّ قراءَةٍ واثقةٍ مِن أنْ هكذَا هوَ الشِّعرُ الخالدُ.

تقول في إحدى قصائدك: «أنا الثمرة التي ظلّت معلّقة / بعد أن هوت الشجرة / بفعل الحطاب الوطني». حدّثني عن عذاباتك وآلامك؛ شاعرًا، وإنسانًا فلسطينيًّا.

- لَا تصالُحَ معَ الماضِي، ولَا قبولَ لهُ. وهذَا الحاضرُ هوَ امتدادٌ لهُ، بكلِّ الهزائمِ والنَّكساتِ والنَّكباتِ الَّتي توالدتْ منْها جبنًا / ضعفًا / نفاقًا / تطبيعًا / خيانةً...، ولَا نزالُ نجرُّ أَذيالَها جيلًا بعدَ جيلٍ.

عَذاباتي؛ إنسانًا فلسطينيًّا، هيَ عَذاباتُ أَيِّ فلسطينيٍّ حرٍّ، فهيَ نتيجةُ اتِّكائِهِ واتِّكالِهِ علَى الآخرِ، بلْ علَى الآخرِ النَّقيضِ!

هلْ ترَى فِي أُفقِنا مَا يدلُّ علَى / يشيرُ إِلَى انتصارٍ قادمٍ لنَا بعدَ كلِّ هذَا وذاكَ وقدْ أَتتْ علَى كلِّ جميلٍ أَرضًا وبشرًا وإنسانيَّةً أَيْضًا؟!

عَذاباتي؛ شاعرًا، سبَّبتْها خياناتٌ ودماراتٌ وأَنانيَّاتٌ ونرجسيَّاتٌ ثقافيَّةٌ؛ هدمتْ (وماتزال تهدمُ) كلَّ إبداعٍ أدبيٍّ، بخاصَّةٍ، وأَعمالٍ ثقافيَّةٍ، بعامَّةٍ، بأَفعالٍ وإيحاءَاتِ رموزٍ أَدبيَّةٍ وثقافيَّةٍ يَراها العالمُ غيرَ مَا نَراها فِي عالمِنا الَّذي أُصيبَ بالمحتلِّ الإحلاليِّ! أَكثرَ مِن مشروعٍ أَدبيٍّ تمَّ محوُهُ أَو هدمُهُ مِن قِبَلِهم، وأَكثرَ مِن إصدارٍ ناجحٍ منتشرٍ تمَّ وأْدُهُ بقطعِ الدَّعمِ أَوِ بخضوعِ لُعابِ شخوصِهِ لأَلاعيبِهمِ الوضيعةِ! حتَّى الجوائزُ الأَدبيَّةُ والثَّقافيَّةُ، هُنا، ينطبقُ علَيْها: «جحا أحضره.. جحا أكله»!.

كثيرٌ مِن قصائدِي، لَا أَزالُ أُحاولُ بِها أَنْ أصلَ الَّذي كانَ بِما هوَ كائنٌ، بلغةٍ حديثةٍ ورؤيةٍ شعريَّةٍ، قدْ يَراها البعضُ نشيدًا خياليًّا، معَ أَنَّها صرخاتٌ هادئةٌ فِي وجهِ العتوِّ والجورِ وغيرِ الإنسانيِّ.

ما هي طموحاتك وآمالك؛ شعريًّا وإنسانيًّا؟

- بعدَ هذهِ الخطواتِ / الرِّحلةِ الشِّعريَّةِ الكثيرة / الطَّويلة، لمْ أَعدْ أُفكِّرُ بطموحاتٍ؛ لقدْ تعبتُ حتَّى ضاقَ التَّعبُ بِي، ولقدْ نزفتُ عرقًا، لِي ولآخرينَ، حتَّى خِلتُني غارقًا فِي بحيرةٍ! حينَ رأيتُ أَنَّ صورةَ الشَّيءِ أَبقَى منَ الشَّيءِ / صورةَ الميِّتِ أَبقَى منَ الميِّتِ! حينها، مبكِّرًا، اشتغلتُ علَى موهبتِي الشِّعريَّةِ ومواهبِي الأُخرى، ليسَ للشُّهرةِ الَّتي لمْ أَنزلْ إليها (الفضيحةُ تشهرُ أَيضًا)، بلْ لأَترُكَ أَثرًا، قدْ ينفعُ النَّاسَ، قبلَ أَنْ أَختفي مِن ظلٍّ / مِن تحتِ شجرةِ الحياةِ، لأَنِّي لمْ أَقبلْ، وقدْ جِيءَ بِي إِلى هذهِ الدُّنيا، أَنْ كأَنِّي مَا جئتُ!

ترجمت قصيدة للشاعرة اليابانية «ماسايو كويكي»، عنوانها «بحماسة أنتظر شيئًا يعْبر من خلالي».. ماذا عن انتظارك الخاصّ؟

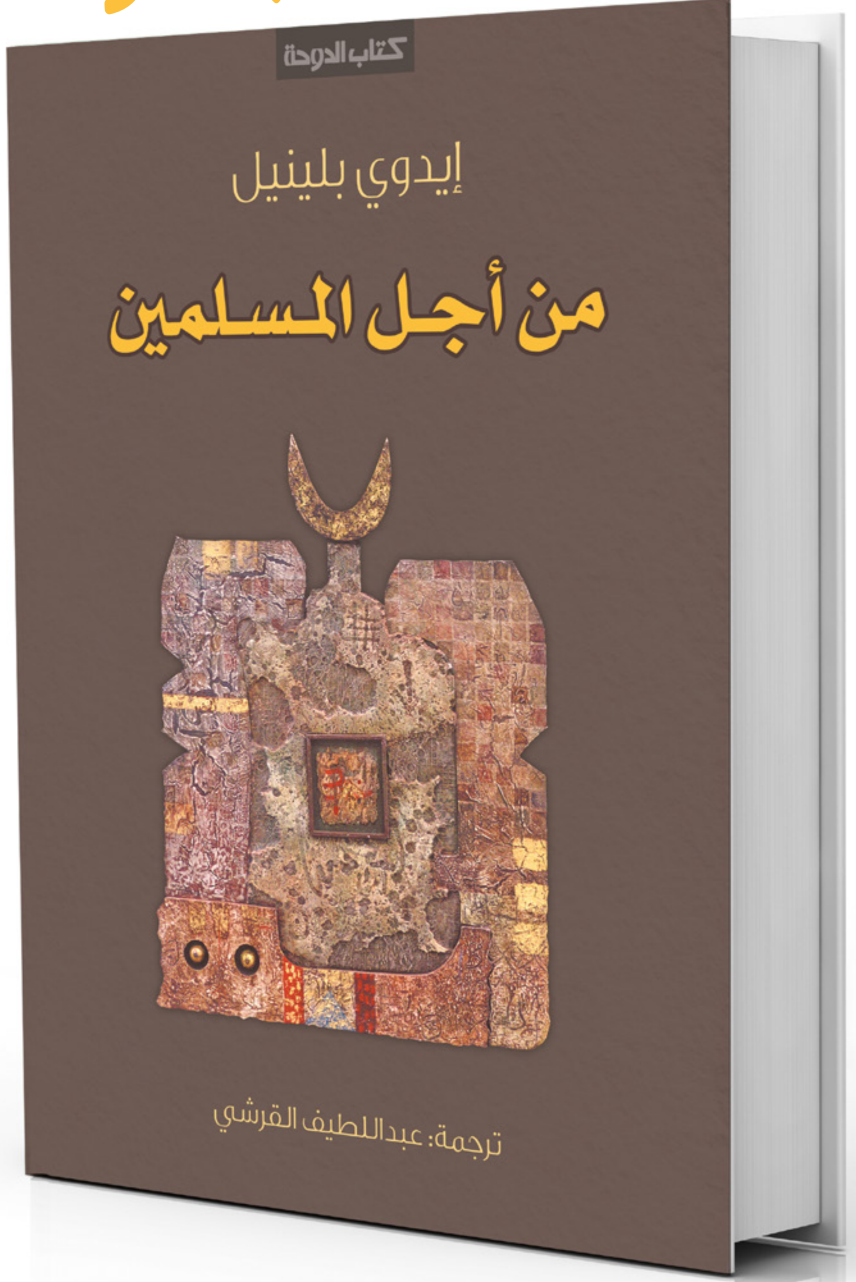
- انتظرتُ أَشياءَ كثيرةً؛ قليلٌ مِنها أَتَى بأَسنانِ إصراري، وقليلٌ آخرُ ذهبتُ إِليهِ حافيَ الذَّاتِ مِن أَجلِهِ، والأَقلُّ حينَ عرفتُ أَنْ مَا مِن قطارٍ سيأْتي، ومَا مِن محطَّةٍ أَصلًا؛ اكتشفتُ - ويَا للمفاجأَةِ المُرَّةِ، فِي هذَا الأَقلِّ! - أَنِّي كنتُ الانتظارَ.

اسمح لي أن أنهي حواري معك بسؤال، كان عليّ أن أبدأ به: إن طلبت منك أن تحدّثني عنك، فماذا تقول، شرط أن يكون ما تقوله، هنا، مقولًا للمرّة الأولى؟

- لوْ كانَ هذَا السُّؤالُ فِي بدايةِ هذَا الحوارِ لأَجَّلتُهُ إِلى نهايتِهِ. لقدْ نظرتُ فيهِ مطوَّلًا وأَنا أُحاولُ أَنْ أَفِي بشرطِكَ. بالتَّأْكيدِ، ثَمَّ أَشياءُ لمْ أَستطعْ، شخصًا، أَنْ أَقولَها لأَسبابٍ عقديَّةٍ أَوِ اجتماعيَّةٍ أَو سياسيَّةٍ أَو شخصيَّةٍ تتعلَّقُ بِي أَو بالغيرِ، لكنِّي استطعتُها شاعرًا، إِذْ تمنحُكَ لغةُ الشِّعرِ الخاصَّةُ بهِ شيئَيْن: أَنْ تبوحَ بِما تريدُ - الآخرونَ لَا يقرؤونَ أَصلًا، وأَنْ يكونَ شعرًا إِبداعيًّا فِي آنٍ معًا.

مَا أَرغبُ فِي قولِهِ، للمرَّةِ الأُولى، وهذَا متعلِّقٌ بما جاءَ فِي الفقرةِ السَّابقةِ: كمْ تمنَّيتُ/ تشهَّيتُ أَنْ لوْ كنتُ مقيمًا فِي مكانٍ مَا، يُحترَمُ فيهِ الإِنسانُ، ويُقدَّرُ المبدعُ، لكنتُ كتبتُ شعرًا آخرَ غيرَ الَّذي كتبتُهُ فِي سبعَ عشرةَ مجموعةً شعريَّةً. ■ **حوار: عاطف عبد المجيد**

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

كاترين شاريو:

أتمنّى أن تحمل أعمالي الشيءَ الكثير إلى القارئ الفرنكفوني

اختارت المترجمة الفرنسية «كاترين شاريو» الانتصار لفضاء الثقافة العربيّة عبر بوابة الترجمة العاشقة، تسبقها، في ذلك، قدرتها الخاصّة على الإنصات إلى تحوّلات معالم هذه الثقافة.
من بين أعمالها، على مستوى الترجمة : «مي زيادة: القصّة الحقيقية لامرأة لا تشبه الأخريات» لواسيني الأعرج، و«الغربة» لعبد الله العروي، و«الضوء الهارب» لمحمّد برادة، و«أنطولوجيا الشعر المغربي»، التي أنجزتها رفقة محمّد العمراوي، و«بسمتك أحلى من العلم الوطنّي» (صحبة محمّد خماسي) لطه عدنان. كما أصدرت، قبل شهور، كتابًا عن حياة واسيني الأعرج، تحت عنوان «الظلّ والجذر».

وُلدتِ في فرنسا، وأقمتِ في البيرو، وتونس، والمغرب. كيف عشتِ هذا التعدّد ؟

- ارتبطت إقاماتي في الخارج بفترات مختلفة من حياتي، وهو أمر يستحقّ أن أوضّحه؛ فقد عشتُ فترة من طفولتي ومراهقتي في مدينة «ليما» بالبيرو، وكانت هذه المرحلة فترة خاصّة بتكويني الإنساني، حيث ستطبع البيرو، بشكل كبير، حساسيّتي ورؤياي للعالم، وكذلك طريقتي في خلق علاقات مع الآخرين. وستصير، بذلك، اللغةُ الإسبانية لغةَ القلب، حيث رافقتني (وسترافقني) طيلة حياتي. كما كانت هذه اللغة أشبه بأرض للّجوء حين عدتُ إلى فرنسا؛ بهدف الاستقرار لأسباب صحّيّة. وخلال تلك الفترة، فهمتُ كيف يمكن أن تكون اللغة جزءًا من تاريخنا الخاصّ. وحينما حللت بتونس، كنت أبلغ السابعة والعشرين من العمر، وكنتُ قد غادرت المصحّة لكي ألتحق بزوجي الذي كان، حينها، يشتغل في المدرسة الفرنسية، بقرطاج، بينما كان ابني الأكبر يبلغ الثالثة من عمره. وبذلك، ارتبطت هذه الفترة بتأسيس بيت عائلي، بينما سيقودني الانفتاح على ثقافة مختلفة، بشكل جذري، عن الثقافات التي أعرفها، إلى كثير من الاكتشافات، وكانت اللغة العربية أحد هذه الاكتشافات. دامت إقامتي في تونس ستّ سنوات، لتليها إقامة في المغرب (في مراكش، تحديدًا). وبذلك، كان تعدُّد الفضاءات واللغات أمرًا مهمًّا داخل حياتي؛ وذلك لكون هذا التعدُّد أشبه بالنوافذ المفتوحة على العالم. وحينما نتحدّث عن النافذة، فنحن نتحدّث عن النور!.

ترجمتِ العديد من الأعمال الأدبية العربيّة إلى الفرنسية. ما الذي قد يضيفه ذلك إلى القارئ الفرنكفوني؟

- ما أتمنّاه هو أن تحمل هذه الأعمال الشيءَ الكثير إلى القارئ الفرنكفوني، وأن يخلق ذلك حوارًا عميقًا مع ثقافة، جعلها التاريخ بعيدة عنه. إن اللغة تعبّر عن ثقافة ما، وكلّ الثقافات تحتفظ، في الوقت نفسه، بعناصر مشتركة بينها، وبكثير من الاختلافات، وهو ما يضمن التجدُّد المستمرّ للحوار. وإذا كنّا نحتاج أن نتعرّف إلى أنفسنا عبر الآخر، فنحن نحتاج، أيضًا، أن يفاجئنا هذا الآخر؛ لاننا، بهذه الطريقة، نستطيع أن نتقدّم في الحياة، وأن نستمتع بها.

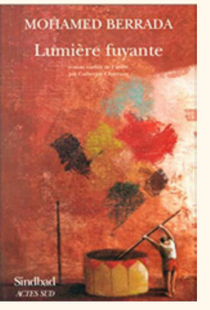
هل ترَيْن أن هناك وصفة للترجمة الجيّدة للنصّ العربي؟

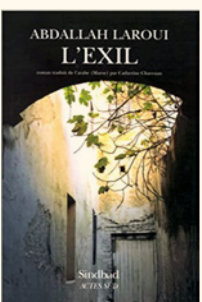
- لا وصفة محدّدة لذلك. لكن، عمومًا، يجب استحضار كون الترجمة الأدبية ليست ظلًّا لنصّ أصلي ما، كما يحدث في ترجمة وَصفات الطبخ أو أدلّة الاستعمال. إذ يجب على الترجمة الأدبية أن تأخذ بعين الاعتبار أسلوب الكاتب، وحساسيّته، وطول جمله، وروح اللغة العربيّة، و روح طريقته في استعمال هذه اللغة، أيضًا. ويجب ألّا ننسى أن الكاتب هو مبدع، وأن على المترجم أن يستطيع ولوج مختبر إبداعه، بطريقة أو بأخرى؛ لذلك كنتُ حريصة على التراسل مع الكتّاب الذين كنت أترجم أعمالهم بغية التعرُّف إلى عاداتهم، وعلاقتهم بالكتابة، وذكرياتهم؛ بذلك تكون الترجمة لقاءً بالآخر داخل عالمه المبدع غير المألوف.

تحتفظ العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب بجانبها المأساوي. ما الذي يمكن أن تقدّمه الترجمة على مستوى تجاوز هذا الوضع؟

- الحقيقة هي أن السؤال يتموقع داخل مجال الدين، تمامًا، كما تلاحظ أنتَ- أيضًا- من خلال تنصيصك لمصطلح «العالم الإسلامي» لوضعه أمام «العالم الغربي». وفي هذه الحالة، يمكن للترجمة أن تلعب دورًا مهمًّا. فيما يخصّ الإسلام، فإنه قد يخيف المجتمعات الغربية لكونه يشكّل









مجال خيال هذه المجتمعات. وأظنّ أن عدم معرفة هذا الدين هو سبب كلّ هذه الالتباسات التي تحكم تمثُّلات هؤلاء الذين لا ينتمون إلى «العالم الإسلامي». وإذا كان مهمًّا أن يتمّ تناول الإسلام من خلال الدراسات، فإن الرواية هي التي يمكنها أن تلعب دور سفير مجتمعات العالم الإسلامي لدى الغرب. وإذا استطاعت الأعمال الروائية العربيّة اقتحام المشهد الأدبي الفرنكفوني بالحجم نفسه الذي يطبع حضور الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية، فسيكون بمقدور شريحة كبرى من المجتمع الغربي أن تمتلك معرفة أكثر حميميّة بالعالم الإسلامي، وسيكون ذلك ممكنًا بفضل أعمال ترجمة هذه النصوص الروائية، بحكم استحالة وصول الأعمال المكتوبة باللغة العربية إلى رفوف مكتبات الدول الفرنكوفونية.

شكّلت فرنسا موئلًا لعدد من الكُتّاب العرب، ومنهم عدد كبير من الذين اختاروا الكتابة باللغة الفرنسية. ما الذي يمكن أن تحمله هجرة الأدباء العرب إلى فرنسا؟

- بالفعل، كانت فرنسا (وما تزال)، و - بالضبط - عبر مدينة باريس، تشكّل موئلًا رحبًا للفكر والفنون ومقصدًا لعدد كبير من الكُتّاب الذين وجدوا أنفسهم مضطرّين إلى اللجوء؛ لأسباب سياسية، وذلك مع توالي الحروب والثورات والانقلابات التي يعرفها العالم. وكان من بينهم عدد من مواطني الدول العربية، وعلى رأسهم الذين ينحدرون من البلدان التي كانت مستعمَرة من طرف فرنسا. والأكيد أن المهاجرين المثقّفين العرب يمنحون الكثير إلى فرنسا. أمّا توظيف عدد منهم للفرنسية لغةً للكتابة، فلا يغير طبيعة إسهامهم، لأن هذه اللغة تشكّل جزءًا من ثقافة الكثيرين منهم.

لم يتوقّف الحراك الثقافي (على الأقلّ، الافتراضي منه)، برغم جائحة «كورونا». ما الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في مثل هذا اللحظات؟

- يبدو أنه من المبكّر- ربّما- الإجابة عن هذا السؤال. لكنني أظنّ أن كلّ الحوادث ذات الصدى الكوني، كما هو الأمر بالنسبة إلى هذا الوباء أو بالنسبة إلى مرض السيدا أو انفجار هيروشيما، لها امتدادات ثقافية تُترجم عبر إنتاج الأفلام، وعبر الكِتاب، والفنون التشكيلية، والنحت. كما أنها تحفّز الفلاسفة على العودة إلى الأسئلة الأساسية، والتي تتجلّى - على سبيل المثال - في الوحدة ومتغيّرات الزمن، وفي الموت. وأشير، في هذا السياق، إلى النداء الذي أطلقته إحدى المؤسّسات البلجيكية، والذي يدعو إلى كتابة نصوص للوداع والحداد، خاصّة بالعائلات المكلومة بسبب «فيروس كورونا»، والتي لا تستطيع - لأسباب صحّية - الوقوف على دفن موتاها.

هل استطعتِ التعايش مع العزلة التي يفرضها الحجر الصحّي؟

- لم يستطع الحجر الصحّي عزلي؛ إذ لم يسبق لي أن تعرّفت إلى عدد كبير من الناس كما فعلت خلال هذه الفترة القصيرة. وكنتُ قد انتقلت، خلال بداية السنة، إلى قرية في جنوب فرنسا قصد الاستقرار. ومع إقرار الحجر على المستوى الوطني، أطلقت إحدى جمعيّات القرية نداءً للمتطوّعين؛ قصد صناعة كمامات لفائدة سكّان القرية. وخلال كلّ المساءات، كنت ألتقي بحوالي عشرين امرأة، في مقرّ كبير مجهّز بآلات الخياطة والنسيج والمقصّات، مع ما يرافق ذلك من روح الدعابة. أمّا الذي أزعجني فهو الإثارة الإعلامية التي ركّزت، بشكل مبالغ فيه، على مشكل واحد؛ هو الوباء. وإذا كان هذا الأخير وراء عدد كبير من الأموات، ومصدر آلام بالنسبة إلى الكثيرين، فإن ذلك لا ينبغي أن ينسينا المآسي الأخرى التي تعكسها، على سبيل المثال، أعداد الغرقى من بين المهاجرين. ■ **حوار: حسن الوزاني**

رسَّامون وكُتَّاب في حوار

من النص إلى القماش

دانييل بيرجي الذي يكاد يكون من الأسماء المجهولة في الثقافة العربيّة المُعاصرة، هو فنَّان وناقد فنيّ فرنسيّ مُعاصر، وكذلك أستاذ مبرّز وحاصل على دكتوراه الدولة في العلوم الإنسانيّة، وَجّه اهتمامه وخصَّص منشوراته لمجاَل العلاقاتِ القائمة بين الإبداعِ التصويريّ والإبداعِ الأدبيّ.

في سنة 2004 أصدر «دانييل بيرجي Daniel Bergez» كتابه «الأدب والرسم» الذي سيصدر في طبعة ثانية سنة 2011 عن دار النشر الفرنسيّة أرمان كولان، وهو نفسه الذي يطوِّره ويزيد فيه من حيث التنقيح والتدقيق في هذا الكتاب الجديد الصادر خلال هذه السنة، تحت عنوان «من النص إلى القماش» مذيَّلاً بعنوانٍ فرعي هو «رسَّامون وكُتَّاب في حوار»، لذلك يمكن اعتباره طبعةً ثالثة صدرت عن نفس دار النشر المُشار إليها سابقاً. كما أصدر في نفس السياق والمجال كتاب «الرسم والكتابة.. حوار الفنون» سنة 2008، عن دار النشر الفرنسيّة لامارتينيير. راكم بيرجي العديد من الألقاب والجوائز والميداليات خلال مساريه الفنيّ والنقديّ، من بينها: الميدالية الفضية والميدالية الذهبيّة لجمعية الفنَّانين الفرنسيّين، وميدالية فيرماي -vermeil للجمعية الأكاديميّة «فنون، علوم وآداب» وغيرهما، وذلك اعترافاً بمجهوداته المُتمثّلة في إصدار خمسة عشر كتاباً وعدداً هائلاً من المقالات التي تندرج كلّها في إطار النقد الأدبيّ والفنيّ بشكلٍ خاص.

في مقدِّمة هذا الكتاب «من النص إلى القماش»، يُشير بيرجي إلى أن حوارات النص والصورة كانت ولا تزال تغذي على الدوام الإبداعات الأدبيّة والتصويريّة على حدٍّ سواء. ذلك أنه منذ بودلير المحتفي بـ«رسام الحياة الحديثة» إلى روني شار المتأمِّل لـ«جورج دو لا تور»، وجد الشعر الحديث في غالب الأحيان نوعاً من الإلهام في الرسم، هذا الإلهام الذي يحضر ضمنياً لدى الروائيّين أيضاً: بلزاك، آل غونكور، فلوبير، ويسمانس، وبروست، كلّ واحد منهم عمل بطريقةٍ خاصّة على التفكير في أعمال الرسَّامين ومساءلتها. ولعلّ هذه الظاهرة ليست جديدة تماماً وبكلّ تأكيد، ما دام أن ممارسة وصف العمل الفنّيّ، وخاصّة وصف اللوحات كان مألوفاً ورائجاً في الشعر والرواية بشكلٍ خاص خلال العصر الكلاسيكيّ، وذلك في الوقت الذي كانت الرسوم التوضيحيّة والتصويريّة منذ العصر الوسيط تغذّي الحوار الوثيق بين الكتابة والتشخيص.





والواقع أن كلّ فنَّان يتقاسم مع معاصِريه بعض الإدراكات، أو بالأحرى بعض التصوُّرات، فهو لا يكون في الغالب محايداً إزاء الأفكار والمواضيع الرائجة والمطروحة في عصره. لذا يمكن التساؤل عن علاقة الأدب بالفنّ عموماً وبالرسم على وجه الخصوص، بالنظر إلى التأثيرات الجدلية العميقة بينهما. لنأخذ مثلاً أسطورة أورفيوس، ألم تتجسَّد في كتابات الشعراء وأعمال الرسَّامين على حدٍّ سواء؟ أليست عملاً تركيبيّاً يجمع في ثناياه الاهتماماتِ الرئيسيّة للفنَّان، علاقته بالحب والموت، ودور الفنّ في الصراع ضد النهائية والزوال، والافتتان بقدرات الموسيقى والشعر على زرع الارتياح في النفس؟ بعض الأعمال الفنّيّة عملت، على مرِّ العصور، على تجسيد مجموعة من القيم رمزيّاً، من قبيل مسرحية «أوراس» للمسرحيّ الفرنسيّ كورناي، والتي تجد صداها أو رديفها التلقائيّ في لوحة دافيد ضمن تشكيل يمجِّد القياس والبطوليّة. صورة سالومي أيضاً تخترق فنون نهاية القرن التاسع عشر، وهي تجسِّد المرأة القاهرة والقاتلة كما أخرجتها ريشة غوستاف مورو، وهي بطلة قصّة فلوبير «هيروديال»، وإحدى مسرحيّات أوسكار وايلد، بل إنها تتخلَّل العديد من قصائد أبولينير في مختلف دواوينه. في المقابل، ومنذ العصور القديمة، كان هناك نموذجٌ شعريّ يدعو إلى الكتابة على غرار فنّ الرسم، طبقا لمبدأ هوراس: «الشعر مثل الرسم». كما أن الأدب الوصفيّ يسعى، عن طريق الكلمات، إلى إعادة تشكيل الفضاءات وتأثيث المَشاهِد ورسم البورتريهات والأشكال والألوان. كما أنه من البديهي ملاحظة وتأكيد أن الرسم عملَ طويلاً على استلهام النصوص كنماذج تمنحه إبداعيّة ومشروعيّة.

وفي الواقع، وكما يؤكِّد بيرجي، فإنه إلى حدود بداية القرن العشرين، كان الإبداع التصويريّ يتشكَّل انطلاقاً من مصادر مكتوبة: النص التوراتيّ، السرديّات الأسطوريّة والتاريخ، كان هذا هو ما يمنح أساس وجوهر ذلك الإبداع وموضوعاته. وعن طريق الإحالة على الأدب أيضاً، وعملاً بمبدأ هوراس، عمل الرسَّامون منذ عصر النهضة على البحث عن سند يجعلهم جديرين بالارتقاء إلى مرتبة «فنّ ليبراليّ» أو متحرِّر. هذا التحوُّل يحيل هو نفسه على مسألة «معنى» الصورة، وهي المسألة التي أجّجت الصراعات الدينيّة والفلسفيّة في الغرب، والتي عادت إلى الظهور في الواجهة وبحدّة مع تطوُّر الفنّ التجريديّ. إننا لا نجانب الصواب إذن عندما نتحدَّث عن حوارٍ فعلي بين

دانييل بيرجي ▲

الرسم والأدب في التقليد الثقافيّ والفكريّ الغربيّ. إضافة إلى هذا، كيف يمكن أن نغض الطرف عن وجود العديد من الفنَّانين المُشتركين بين هاتين المُمارستين؟ رسومات فيكتور هيغو هي أعمال تامّة الإنجاز؛ ورسومات جان كوكتو لا يمكن فصلها عن إبداعاته في الكتابة، باعتبارها إضاءات لما هو موغل ومتشعِّب في النص؛ أما فرومنتان، مؤلِّف «دومينيك»، فهو رسَّام مستشرق على درجة عالية من التألق والتميُّز. وفي المقابل، فإن عدد الرسَّامين المُنجذبين إلى الكتابة هو في الواقع لافت للانتباه: من ليونار دافنشي وميشيل آنج إلى أليشينسكي، مروراً بـ: بّوسان، غوغان، فان غوخ، ماتيس وغيرهم كثير، هؤلاء ندين لهم بالعديد من القصائد والمُذكِّرات والدراسات النظريّة والمُراسلات الفنّيّة، إلخ.

في الحقيقة توجد علاقات كثيرة وبنّاءة بين هذين النوعين من الفنّ، بحيث يبدو أنه من المُستحيل الفصل بينهما، أو تصوُّر أحدهما دون الآخر، رغم التصنيفات التي تفصل بين الأجناس والأنواع التعبيريّة بشكلٍ عام. بل إن المُنظّرين الكلاسيكيّين كانوا يشتركون في الاتفاق على أن الرسم هو «شعر صامت»، في حين أن الشعر هو «رسم ناطق». إلّا أنه يجب الحيطة والحذر من مقارنة كهذه، خوفاً من السقوط في التبسيط أو الابتذال. فقد أشار لافونتين سلفاً، وفي عصر سادت فيه مقولة إن «الشعر مثل الرسم»، إلى ضرورة التمييز بينهما، حيث يؤكِّد في حكاياته مُذكِّراً بأن «الكلمات والألوان ليست نفس الشيء، مثلما أن العينين ليست هي الأذنين» (حكاية اللوحة). بعد قرنين من ذلك، وفي وقت تخلص فيه الرسم من الوصاية الأدبيّة القديمة، أطلق ماتيس هذا التنبيه: «مَنْ أراد التعاطي للرسم وجب عليه البدء بقطع لسانه» (كتابات وأفكار حول الفنّ). كما نجد الرسَّام المُعاصِر غاو شينغجيان، والحائز فضلاً عن ذلك على جائزة نوبل للآداب سنة 2000، يُصرِّح قائلاً: «في اللحظة التي تجد فيها نفسك عاجزاً عن التعبير باللسان ابدأ في الرسم» (من أجل إستطيقا مُغايرة). وكما يقول ريجيس دوبري «اللوحة الجيِّدة هي التي، في لحظة أولى، تسلبنا الكلام وتعلمنا النظر» (حياة الصورة وموتها). ولا شكّ أنّ هذا التوتر الجدليّ بين الكلام والصمت، بين المقروء والمرئيّ، هو ما يجعل كلّ فنّ يمثل بالنسبة للآخر دافعاً وحافزاً قويّاً للإبداع.

يهدف هذا الكتاب بالضبط، حسب بيرجي، إلى توضيح مختلف أشكال هذا الحوار بين الفنون، محاولاً تفادي كلّ نزعة تبسيطيّة يمكن أن تؤدي إلى هفوات أو أخطاء. لذلك حاول المُؤلِّف بوضوح تام تمييز مخططات التمفصل بين اللوحات والنصوص. إنّ هذين الفنّين قد ارتبطا عبر التاريخ بقرابةٍ ثابتة، سواء من خلال الاهتمامات المُشتركة، أو من خلال الإجابات الإستطيقيّة المُتشابهة عن مختلف الأسئلة المُعاصِرة، كما يوضح ذلك الفصل الأول من الكِتاب. وفي الفصل الثاني ينتقل المُؤلِّف لتوضيح وتأكيد أن أُسس هذا الحوار تقوم على الوضع المُلتبس لمكانة الصورة في الفلسفة والدين الغربيّين، وأيضاً على تكوُّن فكر تشخيصيّ، تمفصل في العصر الكلاسيكيّ، حول مبدأ «الشعر مثل الرسم». وإذا كان هذا الزعم قد فقد سنده اليوم، فإنه مع ذلك، لا زال يعرف امتداداً من طرف جميع المُمارسات النقديّة التي تهدف إلى «إنطاق» العمل الفنيّ، من خلال تحليل «تركيبه» التشكيليّ. كيف تتشكَّل بالضبط، العلاقات بين الأدب والرسم؟ إنها تتحقّق مبدئياً في «فضاءاتهما المُشتركة» كما يتبيَّن ذلك في الفصل الثالث من الكتاب: أحداث ومشاهد تاريخيّة، بورتريهات، مناظر، وغيرها من الميادين المُشتركة، حيث يمكن لكلّ فنّ أن ينمو ويغتني، أو أن يتفوَّق بشكلٍ خاص في مواجهته للفنّ الآخر. هذا الحوار يصبح جليّاً أكثر حين يتجاور كلا الفنّين في نفس الفضاء، مثلاً عندما ترافق رسومات تصويريّة نصّاً معيَّناً، أو عندما تظهر في عملٍ تشكيليٍّ ما علامات لسانيّة، وهي المسألة المُعالجة في الفصل الرابع من الكتاب. ينجم عن ذلك توتر يمكن أن يُشير إلى التقاء متقارِب، بل ربّما مندمج ومتداخل، إلّا أنه في الأخير يعيد توجيه الاختلاف الجوهريّ بين المرئيّ والمقروء. ولعلّ الاحتفاظ الدائم بهذه المسافة هو بالضبط، ما يجعل من الأدب والرسم مصدر إلهام غني، أحدهما بالنسبة للآخر. هذه المسألة الشائكة هي ما يعالجه المُؤلِّف في الفصل الخامس. يمكن للفنَّان أن ينبهر بعوالم النصوص، كما يمكن للفنون التشكيلية- منذ القرن التاسع عشر بشكلٍ خاص- أن تغذِّي إلهام الكاتِب ليأخذ صوراً متعدِّدة: «روايات الفنَّان»، إخراج الأفكار والتصوُّرات الإستطيقيّة في قالب روائيّ، التعبير عن التحوُّلات الفنّيّة، الإبداعات الحرّة، الاستعارات الأسلوبيّة، إلخ. وبالمقابل، ربّما كان نقد الفنّ كما يمارسه الكُتَّاب هو ما يمنح ويضمن لهذا الحوار بين الأدب والرسم اكتماله المُتوازِن، كما يوضِّح الفصل السادس من الكتاب: لقد حافظ كلٌّ من ديدرو، بودلير وكلودل على اختلاف وتمايُز الرسم والأدب، كلّ بطريقته الخاصّة، ولكن بشكلٍ يمجِّد القوة الإبداعيّة التي تنجم عن اللقاء بين المكتوب والبصريّ.

والمُلاحظ، كما يؤكِّد بيرجي، أن القضايا المطروحة في هذا الكتاب، قد تحتاج إلى مؤلَّفات عديدة لدراستها بشكلٍ مستفيض، كما أن الانتقاء فرض نفسه كخيار لا مناص منه، بالنظر إلى شساعة المتن الذي يتعلّق به الكِتاب. لذلك تمَّ التركيز على حالات خاصّة تصلح كنموذج أو مثال؛ كما تمَّ التركيز على الأدب الفرنسيّ، ولم يُذكر المسرح إلّا نادراً ما دام هو نفسه فنّاً من فنون التمثيل. ومن هذا المُنطلق يمكن أن نفهم بسهولة المكانة التي أعطاها المُؤلِّف للرسم الإيطاليّ والرسم الفرنسيّ، والتركيز على فنَّانين فرضهم السياق وطبيعة الموضوع: ليوناردو دافنشي، بّوسان، كوربيه، إلخ. كما تجاوز المُؤلِّف مرحلة العصور القديمة لأنها ربّما تتطلّب كِتاباً آخر قائماً بذاته. وفي المقابل بدا ضروريّاً أحياناً تجاوز الحدود الإستطيقيّة للأدب والرسم للكشف عن العلاقات الأكثر عموميّة بين النصوص والصور. ■ **محمد مروان**

هل هي ثابتة وجامدة، أم أنها خاضعة لحركة التاريخ؟

تغيُّر الثقافة

الكتابان، معاً، هما عصارة تأمُّل في التصوُّرات المختلفة لمفهوم الثقافة، وفي ما يشهده، اليوم، من تحوُّل جذري، فرضته العولمة، ورسّخته عوامل أخرى، من أبرزها قوّة الإعلام والتكنولوجيات الجديدة والعوالم الافتراضية...، ومن نتائجه السلبية تزييف الوعي وتبرير احتكار القهر والعنف وشيطنة الحركات الاحتجاجية، بمختلف تيّاراتها وأنواعها وتعبيراتها، وكذا سرعة زوال الأثر...

يتعلَّق الجواب عن السؤال الذي يطرحه عنوان هذه المقالة، بكتابَيْن، صدرت ترجمتهما العربية في الآونة الأخيرة: الكتاب الأوّل هو «فكرة الثقافة»، للمنظِّر والناقد الأدبي البريطاني «تيري إيغلتون»، الذي عرَّبَه المترجم السوري ثائر ديب، وهو من منشورات «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات». أمّا الكتاب الثاني، فهو «الثقافة السائلة» للمنظِّر البولوني «زيغمونت باومان»، الذي صدرت ترجمته العربية ضمن منشورات «الشبكة العربية للأبحاث والنشر»، وهي من توقيع المترجم المصري حجاج أبو جبر. والكتابان يرصدان التحوُّل الذي طرأ على الثقافة؛ ذلك أن الأوّل يتابع التحوُّلات التي شهدها مفهوم الثقافة، منذ أن كان تعريفها مرتبطاً بالطبيعة، أحياناً، وبالحضارة، أحياناً ثانية، إلى أن صار مفهوماً مستقلّاً بذاته، يحيل على حقل واسع من العادات والتقاليد والرموز، وغيرها. أمّا الكتاب الثاني، فيتناول التحوُّل العميق الذي طرأ على الثقافة، بانتقالها من حالة صلبة قوامها إيمان راسخ بمشروع التنوير إلى حالة سائلة، بات الإنسان فيها يعتمد على الاستهلاك بشكل كلّيّ.

«فكرة الثقافة»

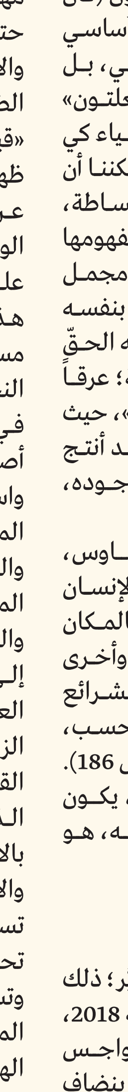
يعرض المنظِّر البريطاني «تيري إيغلتون»، في هذا العمل الفلسفي الموسوعي، الصادر سنة 2019، مجموع الفهوم السياسية، والاجتماعية، والثقافية، أو ما يسمّيه «الطبعات المختلفة»، المتداولة حول مفهوم الثقافة، وكذا انتقالاتها عبر الأزمنة، وعلاقاتها مع مفاهيم أخرى، أبرزها الطبيعة والحضارة والسياسة والحداثة والذات، فيقرّر أن الثقافة تمثِّل مفهوماً ضيّقاً وواسعاً، في الآن ذاته. إذ يعتمد على مجموعة من المراجع النظريّة والتخصُّصات النقدية، تمتدّ من النقد الماركسي عند «ريموند وليامز»، مروراً بنظرية الجماليّات عند «جون راسكين»، والفلسفة السياسية النفعية عند «رتشارد رورتي»، وصولاً إلى النظرية السياسية عند «لوي ألتوسير»، ليثبت هذه النسبية الكبيرة في تعريف هذا المفهوم الملتبس والغامض. فعلى امتداد الفصول: الأوّل، والثاني، والرابع، وفي بعض فقرات الفصلين: الثالث، والخامس، يكثّف الكاتب جهود تعريف المفهوم، إلى حدّ اعتبارها نوعاً من الورطة التي جعلته عالقاً «إلى درجة العجز»، كما يقول، بين مرجعيات المفهوم المختلفة، وحقبه التاريخية، ومنظوراته الفكرية والأدبية، والأيديولوجية، والسياسية المختلفة.

غير أنه، في مقابل هذا الاعتراف بمشقّة التعريف، يجعل قارئ الكتاب يخلص إلى أن «تيري إيغلتون» نجح، فعلاً، في أن يقدّم تحليلاً دقيقاً لمختلف النظريات الثقافية، ولمختلف الحقول المعرفية والتيّارات السياسية، والتيّارات الاجتماعية؛ الكلاسيكية والحديثة، التي حاولت تشريح فكرة الثقافة. إذ تلتقي، في هذا الكتاب، كلّ من الليبرالية والماركسية، وتيّارات اليمين الديني المختلفة، والأيديولوجية النسائية، والفلسفات التقليدية المحافظة، والفكر التحرُّري، وغيرها. ولعلّ أبرز ما يستنتجه منها تمييزه الدقيق بين مستويَيْن تعريفيَّيْن؛ أحدهما ينظر إلى الثقافة في بعدها الكوني، باعتبارها ذلك المشترك الإنساني الذي يوحّد البشرية في كثير من الغايات، أبرزها السلام والتعايش والإنتاج والعمل، وماإلى ذلك. بينما تُعرَّف الثقافة، في مستواها الثاني، باعتبارها كلّ المعالم والملامح التي تسِم هذا شعب أو ذاك، وهذه القومية أو تلك، بخصائص ومكوّنات ومقوّمات مميّزة، لا توجد عند الشعوب والأقوام الأخرى، تلك التي تسمح بالتمييز بين الشعب الهندي والشعب الأيسلندي أو الأمريكي، مثلاً. ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ؛ ذلك أن «إيغلتون» يُدخِل، في هذا المستوى الثاني، الكيانات الثانوية أو الصغرى، مثل الحركة النسائية، أو الحركات الشعبوية ونقيضتها النخبوية، أو حركة الأقليّات المختلفة (الإثنية، الدينية، العرقية، الجنسية...)، بل يُدرج ضمنه مفهوم الهويّة، وما يشهده من نقاشات وسجالات لا تقلّ التباساً وغموضاً عن مفهوم الثقافة نفسه.

وانطلاقاً من هذه التصنيفات الثانوية، ينتقل «إيغلتون» إلى معالجة ما يسمّيه «حروب الثقافة»، منطلقاً، في ذلك، من معطى واقعي؛ مفاده أننا كلّما تدرّجنا من الثقافة، بمعناها الكوني، إلى الثقافة، بمعناها المحلّي،

تزداد رقعة الصراع والصدام اتّساعاً؛ إذ لا اختلاف على المبادئ الكونية الكبرى، لكن العنف يحصل كلّما قويَ الاحتكاك بين مكوّنات ثقافية متجاورة ومختلفة، من حيث قيمها ومبادئها الثانوية، أو حتى منظورها إلى الوجود والحياة والكون (كأن يعتقد الإنسان الأبيض أن حقّه في الوجود هو حقّ أساسي وجوهري، بينما حقّ الإنسان الأسود ثانوي وهامشي، بل منعدم أحياناً)، وربّما هذا الأمر هو الذي دفع «إيغلتون» إلى طرح هذَيْن السؤالَيْن: «ما الذي يدفع جميع الأشياء كي تقبل أن تُردّ إلى الثقافة، لا إلى شيء آخر؟ وكيف أمكننا أن نثبت مثل هذه الحقيقة الخطيرة؟» يكمن الجواب، ببساطة، في الثقافة، كما يقول «إيغلتون»، لكنها الثقافة في مفهومها الذي يتماهى مع السياسة، لا مع الطبيعة؛ أي مع مجمل القوانين والشرائع التي جعلت الإنسان الأبيض ينأى بنفسه عن الطبيعة المساوية بين جميع البشر، ليظنّ أن له الحقّ في الهيمنة على مَن سواه من الشعوب المختلفة؛ عرقاً ولوناً وفكراً؛ من هنا، تغدو الثقافة «مخيفة ومرعبة»، حيث يرى «إيغلتون» أن الغرب، وإن كان فضاءً مستنيراً، قد أنتج غطرسة خطيرة حاولت تجريد الآخر من انتمائه ووجوده، مدفوعةً إلى ذلك بالخوف والمرض والوسواس.

وإذ ينبّه «تيري إيغلتون» إلى هذه الأمراض والوساوس، يدعو، في خاتمة كتابه، إلى التركيز على ما يميّز الإنسان من عواطف وعلاقات وذاكرات وقرابات وارتباطات بالمكان والجماعة، وهواجس وانفعالات ومتع ولذّات فكرية وأخرى فنّيّة، وأحاسيس جوهرية، هو أكثر من القوانين والشرائع والمعاهدات؛ ذلك لأن «الثقافة ليست ما نحيا به، فحسب، بل هي- أيضاً، وإلى حدّ بعيد- ما نحيا من أجله» (ص 186). بهذا التعريف، الذي يختصر مختلف التعريفات، يكون «إيغلتون» قد وسّع التعريف، وإن أبقى على التباسه، هو الآخر، وأقرّ بتغيُّره وتطوُّره، في الآن ذاته.



«الثقافة السائلة»

يلتقي «باومان» مع «إيغلتون» في فكرة التطوُّر والتغيُّر؛ ذلك أن مفهوم «السيولة»، في كتاب «باومان» الصادر سنة 2018، يعبّر عن سرعة تحوُّلات الإنسان وروابطه، وعن هواجس الريبة والتوجُّس واللايقين التي تطبع عصر العولمة. ينضاف هذا المفهوم إلى سلسلة المفاهيم التي أرساها «باومان»، من قبل، وهي: الحداثة السائلة، الحياة السائلة، الحبّ السائل، الزمن السائل، الخوف السائل، المراقبة السائلة، والشرّ السائل. إذ تصف هذه المفاهيم جميعها الوضع الإنساني المعاصر المطبوع، بهشاشة الروابط الاجتماعية، وسرعة زوالها، وانتقال المسؤولية من الدولة إلى الشركات والمؤسّسات، بل إلى المواطن الفرد، وتحوُّل المواطنين إلى مستهلكين، وبروز أشكال جديدة من السلطة الحرّة، المنفصمة، أحياناً، والعابرة للحدود الوطنية والإقليمية، وما إلى ذلك.

هذه الخصائص معروفة، بالطبع، إلّا أن أخطر ما يلاحظه «باومان»، في هذا السياق، هو التحوُّل الطارئ على منزلة الثقافة، ودور المثقّف؛ ذلك أن تحوُّلات عميقة وخطيرة بهذا الحجم تتطلّب المتابعة بالدراسة الواصفة والتحليل المنهجي والتأمُّل الفلسفي، وبالشجاعة والجرأة اللتَيْن تقتضيهما القوّة الرهيبة المميّزة للوضع الإنساني الراهن. غير أن المثقَّفين افتقدوا، كما يقول «باومان»، «الجرأة أو الشجاعة البطولية الجريئة الواضحة. لقد فقدوا هذه السمة في طلبهم لأدوار ومواضع جديدة كخبراء ومعلّمين أكاديميّيْن ومشاهير في وسائل الإعلام...» (ص 50). إذ أفرز هذا التحوُّل، أو التخلّي عن الأدوار القديمة، على الأصحّ، اللامبالاة والجبن تجاه مهمّتها الحاسمة في تطوُّر الإنسان، بل خيانة هذه المهمّة، حتى صارت تتماهى اليوم مع الأعمال والمصالح الاقتصادية والاستهلاك، بدل أن تتقمّص دور الحكَم في الصراع بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، ذلك الدور الذي ينتهي إلى «قيادة التطور الاجتماعي نحو وضع إنساني عالمي» (ص 15). ظهرت السيولة، في مجال الثقافة، بعد أن تخلّى الناس عن الموقف النقدي والجدلي، وتبنّوا موقف المساير للأمر الواقع. وهكذا، غدت الثقافة، اليوم، مبنيّة على المتاح، لا على الممنوع، وعلى الاقتراحات، لا على الأعراف والتقاليد. في هذا السياق، يتّفق «باومان» مع الباحث «رتشارد بيترسون» مستحضراً قوله: «إننا نرى تحوُّلاً في السياسة الجماعية النخبوية، من أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يحتقرون، في غرور، كلّ الثقافة الوضيعة أو السوقية أو الشعبية، إلى أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يتسهلكون، في شَرَه، نطاقاً واسعاً من الأشكال الفنّية الشعبية والراقية...» (ص 12). بهذا المنطق الجديد، تحوّلت الثقافة من كونها حقلاً يزرع المحبّة والسلام والطمأنينة والتعايش وكلّ القيم الإنسانية الكونية المشتركة، أو إنقاذ الإنسان من الجهل والخرافة والشعوذة والسحر والفقر وباقي الظواهر التي تؤبّد آلامه ومآسيه، إلى كونها مجالات خاضعة للاستهلاك والربح والمدخول/ العائد، لا قيم لها، ولا جدوى، ولا غاية لها سوى إشباع الزبناء، والاستجابة لما تحدّده الإحصائيات وتحطيم الأرقام القياسية. ففي مجال الكتاب، ليس العمل الدقيق والعميق، الذي يطرح الأفكار الحصيفة والمخلخلة، هو الذي يحظى بالاهتمام والمناقشة، بل الكتاب الذي يحقق أعلى المبيعات، والأمر ذاته ينطبق على الأغنية والفيلم واللوحة، وغيرها.

تستهدف «الثقافة السائلة» المستهلك؛ من هنا، هي تحبّذ تحرير الإنسان من قيوده السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية، وتسعى إلى أن تنقله من القاعة والمدرج إلى السوق، ومن المكتبة إلى المتجر الممتاز، ومن المسرح إلى ساحات الهواء الطلق، حيث تحتشد الجماهير بعشرات الآلاف، ومن الحوامل التقليدية المحدودة إلى فضاء العالم الرقمي والافتراضي الشاسع، والسائل. كما تعتمد على استراتيجية عرض «البضاعة» بشكل يفيض عن حاجة «المستهلك»، وعلى ذبولها وسرعة زوالها، أو ما يسمّى «شيخوختها السريعة». فالثقافة الحديثة/ السائلة، كما يقول «باومان»، لا تؤمن بمسألة توجيه الشعب أو تنويره والارتقاء به، بل تؤمن، أساساً، بإغراء الزبائن، على نحو مستمرّ ومتواصل. فضلاً عن هذا، يلاحظ «باومان» أن وظيفة الثقافة لم تعد تروم «إشباع الحاجات القائمة، بل خلق حاجات جديدة، بينما تحافظ على الحاجات المترسّخة، بالفعل، أو غير المتحقّقة على الدوام. فاهتمامها هو منح الإحساس بالرضا لدى الزبائن، لاسيّما منع الإشباع الكامل التامّ النهائي الذي لا يترك مجالاً لمزيد من الحاجات والنزوات الجديدة التي لم تتحقّق بعد» (ص 23). وهكذا، هي تسعى إلى خلق إنسان جديد، هو «الإنسان الزبون» الراغب في الحصول على بضائع جديدة، على الدوام، الإنسان المفتون بالإغراء المتواصل، والذي لا يؤمن بالارتواء أو الإشباع؛ وتلك هي طوباوية العصر الجديد، كما يقول «باومان». ■ **محمد جليد**

جافي دوميستر..

سَفَر في أرجاء غرفتي

يعلمنا هذا الكتاب فن الهروب الذهني من جحيم اليومي، وكيف نسافر بخيالنا وأرواحنا إلى ما أبعد من حدود المكان والزمان. إنه كتاب لتحرير الذاكرة، وانتفاضة الخيال، ودعوة إلى استكشاف عوالمنا الداخلية المجهولة، بدل الانشغال الدائم ببهرج ورحابة العالم الخارجي، حتى نتمكّن، في النهاية، من مضاعفة وجودنا، والتعايش الإيجابي المنسجم مع ذواتنا؛ ولعل هذا ما جعل من «سفر في أرجاء غرفتي» من أكثر الكتب مبيعاً داخل أوروبا في هذه الأيّام.رغم مرور أكثر من قرنين على صدور أول طبعاته.

لا شكّ في أن حالة العزل والحجر المنزلي التي فرضتها، منذ شهور، جائحة «كورونا» على نصف سكان كوكبنا الأرضي، قد أدخلت الكثيرين في دوامة من الملل والعجز والشعور الدفين باللاجدوى، في غياب رؤية واضحة عن المآل الذي يمضي بنا إليه الوباء، وعن المستقبل الذي ستنتهي إليه الأزمة. غير أن العزلة، مهما كانت أسبابها ونتائجها القاسية، تظل رديفة الإبداع، وشرطاً أساسيّاً من شروطه، فمن دون عزل للذات، وانكباب دؤوب على العمل، لا يمكن لأديب أو مفكر أن يُنجز إبداعا حقيقيا كما أكّد ذلك «أورهان باموك»، الكاتب التركي، في الكلمة التي ألقاها أمام أعضاء الأكاديمية السويدية للعلوم، بمناسبة فوزه بجائزة نوبل في الآداب، لعام 2006.

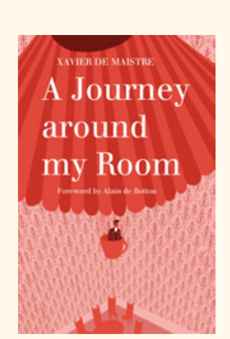
ولطالما شكّلت العزلة أحد أهمّ محفّزات الإبداع ومثيرات توليد النصوص؛ إذ ألهمت عدداً من المبدعين والمفكرين، ليقدّموا إلى العالم روائع فنية وأدبية، جديرة بالاستحضار في سياق حالة الطوارئ الصحية القصوى التي نعيشها في هذه الأيام؛ فلولا الطاعون الذي ضرب مدينة لندن، عام 1592، وفرض حجراً صحياً شاملاً على سكانها، لأيام طويلة، ما كان لـ«وليام شكسبير» أن يكتب أروع أعماله الشعرية، والمسرحية، من قبيل «كوميديا الأخطاء»، و«ترويض المتوحشة» وغيرها. ولولا العشرين سنة التي قضاها «فيكتور هيغو» بين المنافي والاغتراب والعزلة، ما كنّا لنقرأ تحفته الخالدة «البؤساء». ولولا مرض الربو الذي فرض على «مارسيل بروست» الانغلاق داخل غرفة مبطّنة بالفلّين، وملفوفة بستائر سميكة تعزلها، تماماً، عن ضوضاء العالم الخارجي، ما كان لهذا الروائي العليل أن يخلّد اسمه بمطوّلته الروائية التي ترصّع جبين الأدب الفرنسي «البحث عن الزمن المفقود».

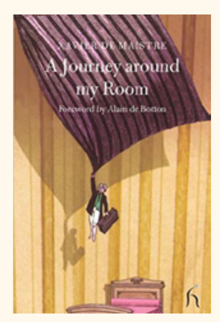
من هنا، أمكن الحديث عن «أدب الحجر»، كصنف من الأدب أفرزته ظروف الوحدة والانعزال التي خضع لها كثير من الأدباء والكتاب، بسبب الأمراض والأوبئة، أو بسبب النفي والإقامة القسرية، أو لمحض اختيار شخصي نابع من قناعات ذاتية لبعضهم. وفي جميع هذه الحالات، وجد هؤلاء الأدباء والكتّاب أنفسهم وجهاً لوجه أمام ذواتهم، في مواجهة مفتوحة، لا عُدّة فيها ولا عتاد غير دفقات الخيال، واندلاقات الذاكرة، وتوهجات الوجدان، لتكون حصيلة ذلك، روائع أدبية ثمينة، يستأنس بها، اليوم، ملايين القراء عبر العالم، كعزاء لهم عمّا يعيشونه هم، أيضاً، من حجر وعزل قاهر، أملته جائحة «كورونا»، وما ترتب عنها من طوارئ صحية استثنائية.

وفي هذا الإطار، يتناقل القراء، في هذه الأيام، عبر المواقع الثقافية ومنصات التواصل الاجتماعي، عدداً من نماذج هذا الأدب المتولّد عن إكراهات الحجر والعزل والوحدة، لكنهم قلّما يشيرون إلى كتاب «سفر في أرجاء غرفتي»، الصادر سنة 1794، للكاتب الفرنسي «جافي دوميستر»، الأخ الشقيق للكونت «جوزيف دو ميستر»، أحد كبار المفكرين الفرنسيين المعارضين لثورة 1789.

«جافي دوميستر» (1763 - 1852)، وإن كان صاحب سيرة أدبية وروائية خصبة، لا يحتل مكانة الصدارة ضمن كتب تاريخ الأدب والنقد الأوروبي. على الرغم من الأهمية التي أولاها له الناقدان الفرنسيان الكبيران «سانت بوف» و«أناطول فرانس»، اللذان يُدرجانه في عداد الكتّاب الذين يجسّدون العبقرية اللاتينية، وعلى الرغم، كذلك، من أنّ «مارسيل بروست» يُصنف «دوميستر» ضمن السلسلة الذهبية من عباقرة أوروبا الأفذاذ، من طينة الروماني «بوبليو تيرينسيو»، و الفرنسي«جان راسين». ولعلّ الصفة العسكرية لـ «جافي دوميستر»، البعيدة، نسبيّاً، عن الأدب الاحترافي، وانتماءه الأرستقراطي المعادي للثورة الفرنسية، هما ما جعلا هذا الكاتب «العرضي»، كما يصفه النقد الفرنسي، قليل التداول بين القرّاء والنقاد. مع ذلك، فإن اثنين من كبار منظّري النقد الأدبي المعاصر، كـ «شارل مورون» و«جيلبير دوران»، قد أوليا اهتماماً خاصاً بتحليل أعمال «دوميستر» المغمورة.

و يظلّ «سفر في أرجاء غرفتي» أشهر الأعمال الإبداعية لهذا الأديب الأرستقراطي. نُشر أول مرة بدون اسم صاحبه، لتزامنه مع سنوات اندلاع الثورة الفرنسية التي عارضها «دوميستر»، وهو عبارة عن يوميات، تحكي تجربة عسكري شاب محكوم عليه بإقامة إجبارية داخل غرفة صغيرة في مدينة «تورين» الإيطالية، عقاباً له بعد عراك نشب بينه وبين أحد الضباط. غير أن «جافي دو ميستر» يحوّل الاثني والأربعين يوماً التي قضاها محبوساً بين جدران الغرفة الضيقة، إلى مادة أدبية







خصبة، يقترح، من خلالها، على قرّائه، طريقة أخرى للسفر والترحال، بحثاً عن كنوز مجهولة ومغامرات مفتوحة داخل حدود عالم مغلق، كما لو أنّ الأمر يتعلق برحلة فانتازية في ربوع بلد عجيب.

الغرفة التي يسافر في ربوعها «دوميستر»، لا تتعدّى مساحتها ستّاً وأربعين خطوة، ومع ذلك، فهي تمنح الكاتب إمكانات غير محدودة للسفر والجولان بين أرجائها؛ فهو يعبر محيطه المحصور، دون أن يغادره جسديّاً، في كل الاتجاهات: خطّيّاً، وقطرياً، وحلزونيّاً، عبر مسارات تنقله من الطاولة نحو اللوحة المعلّقة على جدار الغرفة، أومن اللوحة إلى النافذة، ومنها إلى المكتبة أو غرفة النوم. وعلى الرغم من ضيق مسار الرحلات، يتحول كلّ جزء من أطراف الغرفة، وكلّ قطعة من مؤثثاتها، إلى نبع دافق من التأمل والخيال، يمنح الكاتب، كلما نظر من الشرفة، أو استلقى على الأريكة، أو تمدّد على السرير، فرصاً لا متناهية للسفر الذهني عبر الزمان والمكان، وعبر المشاهد والبلدان، ممتطياً صهوة أسلوب رشيق، وذاكرة متوقدة، وخيال متسكّع، كمن يركب منطاداً تتلاعب به تيارات الرياح، أو كالصياد يطارد فريسته دون أن يخطّ لنفسه طريقاً معلوماً، كما يقول «دو ميستر» في بعض مواضع الكتاب.

قبل قرن من صدور «سفر في أرجاء غرفتي»، كان «باسكال»، الفيلسوف الفرنسي الكبير، يرى أن مصيبة المرء تكمن في أنّه لا يقدر على الانفراد بنفسه داخل حُجرة، وإن هو أفلح في ذلك، فسرعان ما يجد نفسه في مواجهة بغيضة ضد أناه. هذا «الأنا» البغيض، هو الشيء الوحيد الذي يواجهه صاحب «سفر في أرجاء غرفتي» طيلة اثنين وأربعين يوماً. غير أن «جافيي دوميستر»، وهو العسكري الخبير بخدع الحرب وأساليب مناورة العدوّ، يسلك طريقاً ماكراً في مواجهة أناه، إذ يتخذ من السخرية والمرح سلاحاً لمواجهة عزلته، محوّلاً أسابيع حَجْره المنزلي إلى فرصة ثمينة لاستكشاف ذاته. يقول السارد في بعض فقرات الكتاب: «ربّما كانوا يقصدون معاقبتي وهم ينزلونني بهذه الغرفة الرائقة التي تحتوي كلّ خيرات الدنيا وثرواتها. ما أجدر فأراً أن يُنفى داخل مزرعة!». بل إنه يشعر بالأسى وبالحسرة، وهو يصف مشاعر مغادرته لعالم الوحدة والعزلة بقوله: «بلد الخيال الساحر، الذي وهبه الخالق للإنسان كي يحرّره من ربقة الواقع. يؤسفني أن أغادرك اليوم، وهم يظنون أنهم يردّون إليّ حرّيتي، وكأنني قد حُرمت منها. وكأنها قد سُلبت مني للحظات لم أفقد فيها حق التجوّل على هواي، داخل أرجاء إمبراطورية شاسعة مفتوحة، دائماً، أمامي. لقد منعوني من الذهاب والإياب داخل مدينة محدودة، لكنهم تركوا الكون كله، بشساعته ولا نهائيته، رهن مشيئتي».

غير أن مثل هذه العبارات الوجدانية المنفعلة بلحظة الوداع، ينبغي أن تحجب عنا ما كابده «دي ميستر» في أثناء حَجْره المنزلي؛ فداخل الغرفة الموصودة، عاش الكاتب لحظات طويلة من الملل واليأس والإحباط، جعلته يفقد، أحياناً، القدرة على حفظ التوازن بين الأشياء: "أضحك تارة، وأبكي تارة، وقد أفعل الشيئين معاً، في أحيان كثيرة". كما جعلته، في مرات أخرى، يغفل عن وضعيته الاعتقالية الحرجة، لتنفلت منه بعض الأفكار الدفينة، المعادية للثورة الفرنسية، وهو يشيد بها، معتزاً بجذوره وانتمائه الأرستقراطي النبيل. بالمقابل، لا يخفي حرقته وشجنه من انفضاض الأهل والأصحاب عنه، ولم يصمد منهم في الوفاء له سوى كلبته «روسين» التي يقول عنها: (كان لي بعضٌ من الأصدقاء... ونصيبٌ من العلاقات، وكثيرٌ من المعارف. والآن، صرت لاشيء بالنسبة إلى هؤلاء الذين نسوا حتى اسمي، باستثناء «روسين»).

«سفر في أرجاء غرفتي»، بروحه المرحة وأسلوبه الرشيق، يُعدّ من الأعمال الأدبية الفريدة والشائقة؛ ليس، فقط، باعتباره محاكاة ساخرة لأدب الرحلات والمغامرات الذي لقي رواجاً وإقبالاً كبيرين قبل قيام الثورة الفرنسية، بل لاستجابته المدهشة لحالة الحجر المنزلي التي نحياها في أيامنا الوبائية الراهنة. فهو عمل أدبي يقدّم نفسه إلينا ككتاب «إرشادي» يعلّمنا كيف نمارس فنّ الهروب الذهني من جحيم اليومي، وكيف نسافر، بخيالاتنا وأرواحنا، إلى ما أبعد من حدود المكان والزمان. إنه كتاب لتحرير الذاكرة، وانتفاضة الخيال، ودعوة إلى استكشاف عوالمنا الداخلية المجهولة، بدل الانشغال الدائم ببهرج العالم الخارجي ورحابته، حتى نتمكّن، في النهاية، من مضاعفة وجودنا، والتعايش الإيجابي المنسجم مع ذواتنا؛ ولعل هذا ما جعل من «سفر في أرجاء غرفتي» من أكثر الكتب مبيعاً داخل أوروبا، في هذه الأيام، على الرغم من مرور أكثر من قرنين على صدور أول طبعاته.

«سفر في أرجاء غرفتي»، وإن كان لا يصل إلى مستوى العمق السيكولوجي لكتابات «جان جاك روسو»، ولا إلى الإشراقات الأفلاطونية الجامحة لـ «شاتو بريان»، تكمن أهميته في اعتباره من الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي أعلنت، مبكراً، عن ميلاد «الأنا» والاحتفاء بعوالم «الذات» في الأعمال الإبداعية. فعلى الرغم من أن «دو ميستر» قد ألّف كتابه هذا قبل الظهور الرسمي للحركة الرومانسية، إلّا أنّ أهم مكونات هذا التيار الفني الذي ساد الآداب الأوروبية في القرن التاسع عشر، تحضر، بوضوح، في ثنايا هذا المتن، كالتلذذ بالعزلة، واللقاء الحميمي بالذات، والانطلاق الحر نحو الخيال. ■ **رشيد الأشقر**

«قطّ بريجيت باردو» نصّان مسرحيّان، للشاعر «سماء عيسى»

مَسْرَحَة الزمن

نادرة هي نصوص الكتابة المسرحيّة، ومن يكتبون للمسرح، في عالمنا العربي، قلّة، ناهيك عن الخليج العربي. مع ذلك، يرفد المسرح، في عمان، عدّة كتّاب اشتهروا بالكتابة المسرحية، وهم يكتبون، بدون انقطاع، منذ عقود، منهم: الكاتبة آمنة الربيع، وعماد الشنفري، وبدر الحمداني، والمُخرج والكاتب المسرحي محمّد الهنائي، فضلاً عن المسرحيّين الذين يفضّلون العمل مباشرةً، ويحوّلون نصوصهم، مباشرةً، إلى عروض حيّة، كالمُخرِج والكاتب مالك المسلماني، إضافةً إلى المشتغلين بالمسرح، في الفرق المسرحيّة الأهليّة التي شهدت نشاطًا لفت أنظار الجمهور، نوعًا ما، في الأونة الأخيرة.

في سياق هذا الحراك المسرحي، نستطيع أن ننظر إلى عودة الشاعر والكاتب المعروف «سماء عيسى» إلى الكتابة المسرحية، عبر إصدار نصّيْن مسرحيَّيْن هذا العام (2020م)، عن (دار الفراشة) الكويتية، بعد انقطاع طويل، منذ نصّه المسرحي «لا شيء يوقف الكارثة» الصادر عام 1991م، بهذا الكتاب الجديد: «قطّ بريجيت باردو»، الذي يحوي نصَّيْن مسرحيَّيْن هما: «غبار كثيف يتقدّمهم»، و«قطّ بريجيت باردو».

تدور المسرحيّة الأولى «غبار كثيف يتقدّمهم» في إطار خارج الزمن المعروف، وخارج المكان، وتدخل في موضوعها مباشرةً، وتوحي، منذ البداية، بالخطّ الذي ستتّخذه، مع أن التشويق لمعرفة ما سيحدث حاضر، في هذه المسرحية المكوّنة من فصل وحيد.

نقرأ اعتراض النظّارة، منذ الجملة الأولى، على المقنّع الأوّل، على ما يرونه اختلاقات وادّعاءات، لكن المقنّع الثاني يهبّ مدافعًا عنه، باحتداد:

«اصمتوا، اخرسوا جميعًا. كان الرجل يُجري تدريبات على الكذب ليكون قادرًا على العيش، بسهولة، بينكم. أليس الكذب مهنة نبيلة حقًا؟» (ص8).

بهذه الجملة المسرحية الموفّقة، يجد القارئ نفسه داخل موضوع المسرحيّة، التي تحاول، عبر رمزية الأقنعة والغبار، أن تعرض على الضمائر الإنسانية تجريدًا مناسبًا للزمن الراهن، عبر تخليص جواهر الحدث من شوائب الأحداث التي تغطّي، دائمًا، على لباب الأمر.

أليس الفنَّان، في نهاية الأمر، إلّا باحثًا أصيلًا عن الجواهر الإنسانية، يحاول، بفنّه، أن يصوّر اللحظة الإنسانية في مرايا فنّية، أيًّا كان القالب الفنّي الذي يستخدمه؟.

تتكوّن المسرحية من عدد صغير من الشخصيّات: مقنَّعان اثنان، وآخر غير مقنّع، وهناك النظّارة في شخصيّتَيْن مسرحيّتَيْن، تمارسان دور المتفرّج، لكنه التفرّج المشتبك مع العرض، فيميل النصّ المسرحيّ، بذلك، جهة الدلالات الرمزية الواضحة البسيطة، ويصبّ تركيزه أكثر على الحدث الرئيسي نفسه، و على الحوار الدائر بين الشخصيّات.

يشكل الغبار، في هذه المسرحيّة، أحد عناصر العرض، وفي تقدُّمه يزرع الخشية والخوف فيمن هم على منصّة المسرح، من العدوّ القادم خلف الغبار، فيما يتنبّأ الرجل غير المقنَّع بأن وراء الغبار سرحًا من الغزلان والظباء، لكن ذلك لا يمنعه من استشعار الخطر، ويدفعه لتنبيه المقنّعَيْن الآخرَيْن: «توقّفا. نحن نمرّ بمرحلة حاسمة، علينا أن نتّحد جميعًا. لن يفرّق الغبار بين مقنّع وغير مقنّع، سيخنقنا جميعًا» (ص13).

وفي محاولة لمواجهة الخطر القادم، يحاول الرجل غير المقنَّع إقناع الآخرين بأن الاتّحاد يعني أن يسلّماه قناعَيْهما: «أعطوني أقنعتكم، سأرتدي الأول، وفوقه الثاني، لنكون صفًّا واحدًا أمام العدوّ» (ص14).

لكن أصحاب الأقنعة يرفضون ذلك:

«لن نخلع أقنعتنا، سنموت بها مثلما وُلِدنا بها، وعشنا بها، طوال

أعمارنـا» (ص15).
الارتبـاط بالأقنعـة يبـدو ارتباطًـا مصيريًّـا بالنسـبة إلـى المقنَّعيـن: «نحـن لا شـيء بـدون أقنعـة» (ص15).
لكن ذلك لا يعني أن الرجل غير المقنَّع لا يرغب في قناع، هـو الآخر.
لا يطول الأمر بالنخبة المثقّفة التي تتلقّى غمزة ساخرة من الرجل غير المقنّع، وأحد النظّارة: «ماذا خلف الأقنعة؟ النظّارة يودّون رؤيتكم دون أقنعة، لتطمئن قلوبهم على الأنتلجنسيا.
نظّارة 1: أضف «الموقرة» (ص15).
نكتشف، بعدها، بقليل، أن الرجلَيْن المقنّعَيْن ينتميان إلى النخبة المثقّفة، أو هما - بالأحرى، وبتعبير الرجل غير المقنّع - (صفوة الأنتلجنسيا). هكذا، يبدو القناع قناعًا ثقافيًّا، فيما تزداد كثافة الغبار مع ازدياد عصف الريح، بوتيرة موازية لتقدُّم الأحداث في المسرحية:
«اللا مقنّع: تصبّان جام غضبكما عليّ، لتعرفوا حجم ألمي وعذابي. ابقوا دون أقنعة، ولو ليوم واحد، فقط.
(غبار كثيف يعمّ المسرح، رياح تعصف بقوّة خارقة)» (ص17).
إن الغبار واشتداد العصف ووصول الريح، تعكس للقارئ وللمتفرّج حالة النفسيّة العامّة لشخصيّاته. وقبل أن تصل العاصفة ذروتها، نرى الرجل غير المقنَّع يأمر الجميع بالانبطاح أرضًا، بما في ذلك النظّارة، في مشهد يمهّد للنهاية، حيث العاصفة التي تنجلي عن حوافر الخيل تدكّ الأرض، مخلّفًا الجثث الممزّقة، والأقنعة المتناثرة، والموتى.
هكذا، تعرض المسرحية، برمزيّتها البسيطة، وجهة نظرها الخاصّة، وتضع القارئ أمام القضيّة الواضحة التي تناقشها بدون تزويق ولا أقنعة، فالمسرحية، وإن تكوّنت من بضع شخصيّات مقنَّعة، هي، في الصميم ، محاولة لنزعها، والأقنعة ليست- بالضرورة- قماشًا أو جلدًا أو ما شابههما، بل قد تتكوّن حتى من الخطاب والكلمات المثقّفة.
تتكون المسرحية الثانية «قطّ بريجيت باردو» من خمس لوحات، وتدور حول حريق مدبّر ينشب في بيت الكاتب (جرهم)، وتفتتح المسرحية على اجتماع في مكتب الجنرال، فنعرف، من جريان الحديث، فشل خطّة الحريق، ونجاة الكاتب، واحتراق قطّ «بريجيت باردو»، «الذي يستحمّ بالحليب والبيض، ويشرف على متابعة صحّته- دوريًّا- طبيبه الخاصّ، من فرنسا» (ص24).
ينتشر خبر الحريق وضحيّته العالمية عبر وكالات الأنباء؛ ما يشعل الاتّصالات الساخنة بين محامي «بريجيت باردو»، من فرنسا، والجنرال الذي نفهم أنه في إحدى دول العالم الثالث، والذي يعترف، في أثناء الاتّصال، أنه أصدر الأوامر بإحراق بيت الكاتب (جرهم)، لكنه لم يأتِ على سيرة القطّ، أيًّا كان هذا القطّ!».
«المحامي: ماذا؟ قطّ بريجيت باردو؟! أيًّا كان هذا القطّ! القطّ الذي نظر «بودلير» إلى عينيه فرأى فيهما الأبدية. ما هذا الغباء المستفحل أيّها الجنرال؟» (ص29).
في توالي اللوحات المسرحيّة، نرى العميلَيْن اللذيْن كُلِّفا بمهمّة إحراق منزل الكاتب، وهما يستعيدان الحادثة كما يتشاكيان، في الوقت نفسه، من وجع الضمير، ثم نرى الكاتب يعود إلى منزله المحترق، ويناجي القطّ المحترق، في الوقت الذي تطالع فيه «بريجيت باردو» ومحاميها المشهدَ من ضفّة أخرى. وهنا، نتعرّف العلاقة بين الكاتب وذلك القطّ، تحديدًا. ويشير المحامي إلى احترام القطط في الثقافة العربية والإسلامية، مستشهدًا براوي الحديث الشهير «أبي هريرة» الذي كان يحمل قطًّا أينما سار، وبقطّ جلال الدين الرومي الذي امتنع عن الطعام والشراب حتى مات حزنًا على وفاة جلال الدين.
يشدّ انتباهنا تعليق المحامي على حادثة الحريق المدبَّر، لأنه تعليق شامل يخصّ الإنسانية كلّها، وإن كان المقام مقام حادثة معيّنة: «المحامي: لم يدر بخلد الإنسان استخدام النار لحرق أخيه الإنسان. النار أهمّ اكتشاف بشريّ قديم، لولا النار لأكلت الإنسانَ الوحوش. النار هي مَن حماه منها، وبسببها أصبح ملكًا على الكائنات كافّة» (ص41).
وذلك التعليق، يجد جوابًا من «بريجيت باردو» التي تذكّره بدور النار في طهو الطعام، ثم يمتدّ الحديث لذكر الحرائق الأوروبية منذ «نيرون» روما، في إشارة إلى الطغيان الذي لا يعرف جنسًا ولا ملّة، إلى «جان دارك» المقاوِمة التي أُحرقت بأمر القضاة. وهذا الحديث يجد تمامه في لقاء المحامي بالكاتب (جرهم) حيث يمرّان، في أثناء الحديث، على حادثة حرق «ابن المقفّع»، صاحب «كليلة ودمنة»، إلى «جيور دانو برينو» الإيطالي، في مماهاة بين أوضاع قهر الإنسان لروحه ونفسه، في الأرض.
وتستمرّ اللوحات المسرحيّة، بعد ذلك، في تدفُّق رمزيّ خصب، حيث يعود العملاء ليلتقوا بالجنرال والمستشار، من جديد، وتتفاقم قضيّة قطّ «باردو» إلى حدودها القصوى؛ ما يحدو بالجنرال والمستشار إلى الهرب. والمسرحيّة واضحة الدلالات فيما يخصّ أوضاع العالم الذي يسيطر عليه خطاب القوّة، والتهديد، والإرهاب الذي لا يتوقّف إلا أمام إرهاب وقوّة أكبر.
يصوغ الكاتب «سماء عيسى»، في مسرحيّتَيْه، من رمزيّات اللحظة الراهنة والواقع المعاصر، أسئلة بسيطة صادقة وواضحة، تكمن قوّتها في تلك القواعد الراسخة، ليواجه بها الضمير الإنساني، لحظة ينجرف الإنسان مع تيّار أهوائه وأطماعه ورغباته، فيسقط في جحيمه الذاتي، وفي سقوطه ذلك يسعى لإحاطة نفسه بمشاهد رخيصة من خياله عن الجِنان ، فيما تشتعل فيه نيران أحقاده وأمراضه ليتحوّل إلى أداة تدمير لكلّ جميل وبهيّ ومشرق في حياته؛ ما يدمّر روحه وجوهره؛ و هو - بذلك - يقفل على نفسه باب النجاة الوحيد، الكامن في روحه التي يغسلها النور.
الكتابة تعبير حيّ عن الأمل، حتى وهي تتحدّث عن الكارثة أو تسخر منها، فالأمل قائم بالشفاء، وبعودة الطبيعة إلى تيّار جريانها الخصب، ما دام المريض حيًّا، بينما الموت، لا علاج يجدي معه.■ **إبراهيم سعيد**



«التعساء»

الطريق الأسهل والأقلّ مقاومةً

«ديميتري فيرهولست» هو الشخصية الروائية الأساسية في العمل الروائي المُعَنْوَن بـ«التعساء»، الصادر عن (دار العربي للنشر والتوزيع)، والذي ترجمته ريم داوود إلى اللغة العربيّة، عام 2020. البطل السارد بضمير المتكلّم هو نفسه المؤلّف البلجيكي الذي يُعَدّ - بحسب النقّاد - واحداً من أعظم فنّاني الرواية في الأدب المعاصر.

العالمُ مقلوبٌ هنا، تماماً؛ إذ لا يمكن لظروف كظروف عائلة «ديميتري فيرهولست» إلّا أن تنتج البغضاء والكراهية، لكنها - لأسباب غامضة - تنتج التآزر والتضامن النادر. فأفراد عائلة «فيرهولست» لا يتخلّى أحدهم عن الآخر. إنّها تقاليدهم التي يلتزمون بها، رغم كلّ الاختراقات التي يحدثونها في الحياة، فهم تعساء بقدرٍ لا يجعل للأشياء من حولهم أيّ جدوى أو معنى، وكأن الحياة مجرّد تمضية وقت، ينبغي أن ينقضي دون حزن...

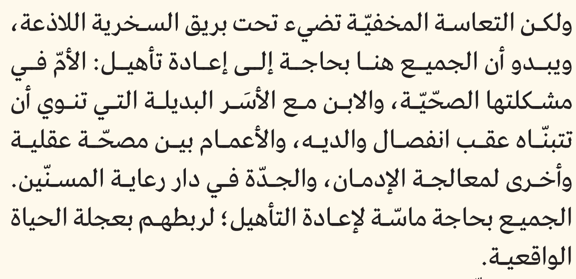
لم يُشر «فيرهولست» إلى أنّ هذا العمل هو سيرته الذاتية، بل هو مُنجز روائي أراد أن يهديه لجدّته التي عاش معها بصحبة والده وأعمامه؛ الجدّة التي عوّضت اختفاء أمّه الباكر من حياته، بعد أن هجرت أباه. الجدّة التي أحبّها «ديميتري» لأنّه «ينتمي لماضيها البائس»، ولكن الجدّة ماتت، بينما كان ينجز الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب.

الأمّ التي عانت من السلس البولي، عقب ولادة «ديميتري»، ظلت تؤنّبه كأنّه المسؤول عن التغيّرات التي أحدثها وجوده تسعة أشهر في رحمها، فهي تُحمّله مسؤولية الأضرار الكارثية التي أصابت جسدها عقب ولادتها له: «وترفعُ سبّابتها نحوي كما لو كانت مسدّساً، وتشكو لعاملات النظافة ما سبّبته لها من أذى»؛ لذا قرّر «ديمتري» أن يعيش مع أبيه وأعمامه، الذين ينزُّ الكحول، والعرق، والقذارة، بأشكالها المختلفة، من أجسادهم. الأب والأعمام الذين يعملون بشكل مؤقّت، ليحصلوا على مُتع مؤقّتة لا أكثر، ليس لديهم آمال أبعد من اللحظة الراهنة. هؤلاء التُّسعاء يخلقون المعنى الذي يرغبون به، ويتجلّى كأقصى أمانيهم التي يتوقون إليها.

في هذا المكان المُعطّل والقذر والممتلئ بالخسارات الماديّة والخسارات المعنوية، لا يتبقّى للعائلة من خيارات إلّا خيار أن يحبّ بعضهم بعضاً، وإن بدت النتائج كارثية. لا تذمُّر هنا، ولا شكوى، فهل خدعنا العنوان بهذه الضدّية الصادمة، أمْ أنّ السعادة والتعاسة أمران متداخلان ونسبيّان أيضاً؟ العائلة، في أعماقها، سعيدة، وإن كانت الحياة خارج شروط السعادة التي نعرفها ونختبرها. هكذا، يتمكّن «ديمتري» من تذويب تعاستهم في السخرية اللاذعة من كلّ تفاصيلهم اليوميّة. يتمكّن، بصلافة، من قول الأشياء بصراحة مُفرطة كما هي من وجهة نظر طفل في الثالثة عشرة من عمره، إلى أن يتحوّل هو الآخر إلى «أب» مُضطرب في شؤون التربية التي ينبغي أن تكون.

يستعيد «ديمتري» الطفل والمراهق، كما كان يوماً ما، ليروي الحكاية، فتنبثق العديد من الاحداث والحكايات التي لا تسير نحو وحدة موضوعية واحدة، بل تتشظّى إلى تفاصيل متنوّعة لا يجمعها إلّا «ديمتري» نفسه، المراقب، عن كثب، كلّ التحوّلات التي تعتري حياته. لكنها ليست حكاية «ديمتري» وحده: إنّها تُقدّم عالم البسطاء والمُعدَمين، كما ذكر على ظهر الغلاف: «نتعرّف إلى وجه آخر للمجتمع البلجيكي، حيث البطالة وإدمان الكحوليات والفقر الشديد؛ وجه يختلف، تماماً، عن الصورة البرّاقة التي عرفها معظمنا عنه. يُقدّم «فيرهولست» مآسيَ إنسانية حقيقية وصادقة».

قد يخطر ببالنا أننا أمام قصّة نضال هذه العائلة من أجل تغيير واقعها ورداءته، لكنها لا تفعل ذلك أبداً، بل تتماهى في نسيجه، وتتكيّف معه، وكأنّ السخرية هي سلاحهم الأخير الذي يُخفّف من عبء الحياة، ولكن، يا ترى: من أين يأتي إحساسهم العجيب بالزهو بالذات؟. هل يحصل ذلك لأنّهم معاً: الأعمام والجدّة والحفيد، وأن لا شيء يمكنه أن يقهر هذه الوحدة؟ لستُ على يقين من ذلك، لكني أقول: ربّما.



ولكن التعاسة المخفيّة تضيء تحت بريق السخرية اللاذعة، ويبدو أن الجميع هنا بحاجة إلى إعادة تأهيل: الأمّ في مشكلتها الصحّيّة، والابن مع الأسَر البديلة التي تنوي أن تتبنّاه عقب انفصال والديه، والأعمام بين مصحّة عقلية وأخرى لمعالجة الإدمان، والجدّة في دار رعاية المسنّين. الجميع بحاجة ماسّة لإعادة التأهيل؛ لربطهم بعجلة الحياة الواقعية.

وعلى حافّة التحوّل المُفاجئ من مشروع «البنوّة» إلى مشروع «الأبوّة»، يتذكّر «ديمتري» كرهه الشديد لامرأتَيْن: واحدة أنجبته، والأخرى أنجبت ابنه. لا نتمكّن، على وجه الدقّة، من تحديد وجه الشبه بينهما، لكن هذا ما كان يشعر به «ديمتري»، ولولا شخصية الجدّة التي تُرسَم بمحبّة عارمة، حتى وهي مصابة بالخرف، وتتلقّى الرعاية في دار المسنّين، لقلنا إنّها رواية الرجال الذين تتخلّى عنهم النساء بصور مختلفة ولا نهائية؛ الرجال الذين يُكابدون الهجر بصورة دائمة.





هنالك، أيضاً، صديقه «فرانكي»، الذي اختلف معه؛ لأنّ والد «فرانكي»، الذي يمتلك الأراضي والمنازل، وبرك الأسماك والنافورات، وأجهزة الإنذار من لصوص مُحتمَلين، والذي ترقد أمواله في البنوك، بأمان، رأى صداقة «فرانكي» و«ديمتري» غير ممكنة، فهما متضادّان تماماً. يقول «فرانكي» بصفاقة: «الشؤون الاجتماعية هي التي تبقيكم على قيد الحياة، ولولاها لتعفّنتم». وهكذا، يستنتج «ديمتري» أنّه لاينبغي للقاع أن يخلق علاقات مع الطبقة الرأسمالية، ولكن لم يكن لدى «ديمتري» ما يدافع به عن عائلته، ولم تكن هنالك صفة جيّدة أكثر من صفة واحدة التمعت في ذهنه، آنذاك، فقال: «لو كان والدك يعرف عائلتنا حقّاً، لأدرك أنّ أيّاً من أفراد «فيرهولست» لا يتخلّى عن الباقين أبداً»؛ لذا اشتعلت تلك الرغبة المحمومة بتحطيم صديقه وتدميره، ليحرص على الوحدة وشرف العائلة. اكتسب «ديمتري» طباعاً عدائيّة، ليُقزّم صديقه، جامع المقتنيات. وعندما تزوّج «فرانكي»، حدث ما لا يُحمد عقباه: هربتْ زوجته مع واحد من الـ«فيرهولست». كان ذلك انتقاماً عادلاً بالنسبة إلى «ديمتري». كان يستمتع بمراقبة معاناة هذا الصديق المتألّم والباكي.

وبقدر ما كان «ديمتري» يرفض مجيء طفل العالم، كان- كأيّ أب- يقفُ جوار غرفة ولادة، وفي أعماقه تتكاثر الأفكار الأكثر سوداويّة عن ضرورة ألّا يعيش الكائن الجديد القادم؛ هذا ما تمنّى كمن يأمل في أن يُوفّر على الصغير الرحلة الشاقّة التي عبرها: «لقد أدّيتُ إحدى مهامي الرائعة المعتادة، فجلبتُ التعاسة لشخص جديد، لأنّ التعاسة هي الطريق الأسهل والأقلّ مقاومةً»؛ لذا علينا ألّا نستنكر استدعاء «ديمتري» للكلبة «بلوندي» التي عرفها في طفولته، أيضاً، والتي تخلّص من جرائها في جوال مزوّد بأثقال في البركة، وترك الأمّ تُصدر أصواتاً غاضبة، والرغوات تُغطي لسانها. إنّها البركة نفسها التي قتلت فيها «باميير» أطفالها، لأنّ عددهم كان أكثر من أن تحتمل عبء تربيتهم. إنّه قاع المجتمع المُشوّه والمريض والمتآكل.

لكن الشرخ في تقاليد العائلة، حدث عندما أصبح «ديمتري» هو الآخر أباً، لديه طفل يدعى «يوري»، ولا يريده أن يعيش حياة مماثلة لتلك التي عاشها هو، وكان يأمل- بطريقة أو بأخرى- أن يحميه؛ لذا ليس غريباً، البتّة، أن يُثير هذا الابن الصغير الإعجاب وهو يستخدم «المُبوَلة» بمفرده، مُعتمداً على نفسه، وكأنّما المرحاض هو علامة التحضُّر.. ■ **هدى حمد**



عن تجربة الكاتب الأردني الراحل إلياس فركوح القصصية

أقصى درجات العزلة

عكف الكاتب الأردني الراحل إلياس فركوح (1948 - 2020)، على مدار مجموعاته القصصية السبع، على تطوير تجربته والغوص داخل شخصياته القصصية، محاولاً التعرف على الواقع الاجتماعي - السياسي الذي تتحرك ضمنه هذه الشخصيات. وقد اتسم عمله منذ بداياته الأولى بجَدْل الأرضية السياسية - الاجتماعية في قصصه مع تأمُّلات الراوي ومونولوجات الشخصيات التي تشكّل جزءاً من المشهد الاجتماعي، لكنها تحاول تأويله عبر تقليبه على اشتعالات نارها الداخلية.

ونحن نعثر على هذه الطريقة في تقديم العالم في مجموعته «الصفعة» (1978) التي تضم بواكير قصصه، كما تؤشّر على ولادة قاص يحتفل بتحليل العالم الداخلي للشخصيات دون أن ينسى رصد التفاصيل الدقيقة لما يدور في العالم المحيط بها. ويمكننا تمثّل الملامح الأولى لعالم الكاتب بدءاً من هذه، فهي تكشف عن خياراته الأسلوبية وتقنياته المفضلة وطبائع الشخصيات التي تحتشد بها قصصه. ومن ضمن المفاصل الأساسية التي تعتني بها قصص هذه المجموعة: تفضيلُ الكلام عن الشخصيات الهامشية من مثقَّفين وعمَّال وطلبة، والانحياز لأسلوب المونولوج الذي يطعمه الكاتب بحوارات قصيرة تكشف عن العناصر الأساسية للمشهد القصصي، وكذلك اللجوء إلى استعمال ضمير المخاطب في الحديث مع شخصية غائبة تمثل بالنسبة للشخصية المحورية في القصّة نقطة ارتكاز أخلاقية ووجودية في الغالب.



نصادف هذا الأسلوب في الكتابة والموقف السياسي الاجتماعي نفسه في مجموعة القاص التالية، ففي «طيور عمان تحلق منخفضة» (1981)، التي يمكن القول إنها مجموعة القاص التي تستحق أن نطلق عليها صفة الأولى على صعيد النضج الفنّي، يسعى القاص إلى تصوير أحلام شخصياته البسيطة وآمالها. وهو من ثَمَّ يجسّد للقارئ أهالي البلدة الذين يراقبون بحزن وأسى جنازة الشهيد ودفنه في قصّة «العباءات التي أضاءت الصمت»، حيث يتناقل أهالي البلدة الخبر الذي روته المرأة التي تندفع بين النساء مطالبة بدفن الشهيد المصلوب في الشمس.

«اندفعت المرأة إلى حلقة النساء عند حائط. كن يشرن إلى الشرق ويستعذن بالله. نسيت رجلها واستفسرت، فقالت إحداهن:

ـ الجنازة مصلوبة في الشمس منذ الصباح، هذا لا يجوز.

استغربت المرأة:

ـ ولماذا لا تتحرّك؟ كرامة الميت في دفنه.

تنطحت أخرى:

ـ يقولون إنهم منعوها».



إن إلياس فركوح يشرك القارئ في صياغة الحدث ويقوده إلى دواخل الشخصيات التي تصنع الحدث وتنتقل من حالة اللامبالاة إلى الفعل. وهذا ما يجعل القاص يركز على حركة الوجدان الداخلي للشخصيات دافعاً الحدث القصصي إلى خلفية المشهد، حيث تتبادل الشخصيات الحديث عن قلقها وإحساسها بالخطر الذي يُزنّر الأفق الذي طلعت منه جنازة الشهيد التي منعت الشرطة دفنها.

في «إحدى وعشرون طلقة للنبي» (1982) سيكون هناك تواصلٌ في شكل الكتابة القصصية، عبر الاهتمام بشخصيات تنتمي إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا والتركيز على الهامشيين والمهمشين من البشر. وسوف نلحظ في الوقت نفسه تحوّلاً في الكتابة، حيث يلجأ القاص إلى تطعيم نصوصه بلغة الشعر وأفقه الدلالي. لكن الاهتمام بشعرنة اللغة القصصية لا يقلص استخدام فركوح للتفاصيل وقيامه برسم انعكاس المشهد الخارجي على العالم الداخلي للشخصيات، وكذلك تفضيله الدائم لأسلوب التداعي والحوار الداخلي الذي ينقل للقارئ ما تفكر به الشخصيات.

في قصّة "آفو» على سبيل المثال يعمل فركوح على تطعيم السرد بالشعر.

«كان رطباً ساكناً كشاهد قبر في وجه شتاء. كنت ستعرفه حقاً. تفاحة كبيرة على الباب وقد انكشط النصف الآخر من صورتها فظهر الدهان الأخضر القديم. كنت ستشعر برهبة. هل تطرق الباب أم ترجع؟ ربّما يغضب «أواديس» للتطفل فيطبق على رقبتك بعظام يديه يحاورك بلغتهما شجاراً تكون باعثاً لإشارة التوجس في جهازه العصبي. «إن القاص معني بوصف عالم النحات الغريب المغرم بالتفاح، ممّا يذكر بقصيدة للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس تصف صانعاً للفخار يتزوّج نساءه الفخاريات ويقوم بقضمهن، كما يفعل أواديس في قصّة إلياس فركوح».

إذا انتقلنا إلى المجموعة التالية «من يحرث البحر» (1986)، سنعثر على تطوّر لافت. ويمكن أن نعد قصّة «من يحرث البحر» مفتاحاً دلالياً للقصص الأربع عشرة التي تضمها المجموعة، فهي تكشف، عبر العنوان والحوارات الداخلية التي تجري على لسان الشخصية الوحيدة في القصّة، البنية القصصية في «من يحرث البحر»، وقد أغامر بالقول إنها تكشف طبيعة قصص فركوح جميعها، بدءاً من قصص هذه المجموعة على الأَقلّ.

تقوم قصّة «من يحرث البحر» على تقنية سردية شائعة تعتمد ضمير الشخص الثالث (المؤلف) الذي يروي أحداثاً وحوارات داخلية تهجس بها الشخصية الرئيسية في القصّة. ويوفر السرد التقليدي للقاص إمكانية رسم ملامح شخصيته بدقة أكبر بحيث يستطيع رسم هيئتها الخارجية ثم ينثني لينقل للقارئ هواجس الشخصية وهذياناتها وعذاباتها.

إن طبيعة السرد هنا تقليدية فالقاص يستخدم أسلوب السرد في أواخر القرن التاسع عشر ممكناً المؤلّف من اللعب بشخصياته كما يشاء، موجّهاً لها بالطريقة التي يعتقد أنها ستحدث الأثر المطلوب في السرد. لكن إلقاص يذوّب هذه السمة التقليدية بتذويبه الفاصل بين الفعل الماضي والفعل المضارع، مكسباً عمله روحاً حداثية تختزل السرد التقليدي وتحوله إلى مجرَّد وسيلة تعبيرية تنمحي وسط الترددات التي يخلقها السرد بين الماضي والحاضر، بين الوصف الخارجي لهيئة الشخصية وسرد مونولوجاتها، بين هيجان الطبيعة (البحر) وهيجان النفس.. وهكذا إلى الحد الذي تنمحي فيه الحدود الفاصلة بين هذه الصيغ اللغوية والتعبيرية.



«ليس من خيط يفصل العتمة عن الانقشاع. يتقدَّم الفجر خفياً، خفيفاً، خالياً من أي صوت؛ مثلما الأشياء الرابضة في مطارحها. إنارات واهنة في شرفات البنايات الكامدة. تقترب من الممرات المرصوفة بالحجر الخشن. حافية. تمشي على رؤوس أصابعها. على الأحجار المحببة، الخشنة. بقايا صباغ أحمر على الأظافر العارية.

وكالفجر؛ خفيفة، تتخفى بلا تقصد بين نباتات الأرض المشرفة على الشاطئ. صوت البحر الصباحي كالهمس. تلامس ذرات الرمل الذي أتت به الريح. تحسه في باطن قدميها العاريتين. ما من كائن صحا، اللحظة، ليشهد هبوطها نحو الشاطئ».



ثمّة محاولة دائبة في قصص فركوح لتذويب فعل الانفصال عن الأشياء وتحويله إلى نقيضه: أي إلى فعل اتصال والتحام بالموجودات والعالم عبر تذويب كلّ ما يمكن أن يكون فاصلاً سواء أكان فاصلاً زمانياً أم مكانياً، فاصلاً يأتي من الخارج أم من الداخل. وتمثّل قصّة «من يحرث البحر»، سواءٌ في عنوانها الذي يتخذ صيغة التساؤل أو في إلحاحها (في الوصف وحوارات الشخصية الداخلية) على تقليب إمكانية الفعل وعدمه، الهاجسَ الملازم لقصص فركوح أصدق تمثيل.

يقوم إلياس فركوح في بقية قصص المجموعة بتجلية هاجس التواصل، مقلّباً هذا الهاجس على وجوهه. إنه يعمل على توسيع دائرة عمله ببنائه نماذج بشرية وأوضاعاً وحالات نفسية تكشف عن الفكرة الرئيسية القائمة خلف عمله كلّه. ولذلك يمكن القول إن قصصه هذه ليست إلّا توزيعاً لفعل تذويب الانفصال على تجارب وأوضاع تشترك في فقدان فعل التواصل مع الأشياء والعالم.

في قصّة «علاقة» تتجلّى الفكرة الكامنة في هذه القصص. ولعلّ النموذج الذي يختاره القاص بدقة هو ما يجلو هذه الفكرة حيث يبوح سرد أفعال المرأة العجوز المتوحّدة بما لم تبح به قصّة «من يحرث البحر». في «علاقة» نحن أمام وصف دقيق للوحدة والعزلة. امرأة عجوز متوحّدة في بيتها مملكة عزلتها، ولكنها تبحث عمن يؤنسها في هذا العالم المنعزل الرتيب. إن وصف الرتابة قائم في بؤرة السرد يتكرَّر ويتردَّد في المسافة الفاصلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع اللذين يتناوبان الحضور. وفي هذه المسافة الفاصلة يسكن فعل التوحّد والعزلة الذي يتردَّد بين ذكرى الماضي ورتابة الحاضر.

«لم تكن مستحثة تجاه الأشياء. تنتقل من مكان إلى آخر بقدميها الواهنتين، وفي صدرها يتنفس التمهل معطياً للوقت ارتخاءه والكسل. تمرّ على أشيائها بثقة التي تعرف أشياءها ولا تطيل النظر. هي موجودة كالأمس وكالغد وكالصوت الرتيب في الخارج. لا أحد ينكرها، ولا قوة قادرة على نفيها. ما كانت تحتاج لمن يؤكِّد لها ذلك. شامخة كالحقيقة تتلبس كيانها، وإلى الزاوية المزججة تزحف.

تضع قهوتها المغلية على الطاولة القصب.. فترتاح ذراعاها. تتأنّى بإنزال جسمها في الكرسي الهزاز.. فيسترخي الورم في قدميها الواهنتين.

يصير الصوت الرتيب في الخارج مطراً يهمي فوق تربة كالإسفنج المشبع».

لا شيء يمكن أن يُذوّب هذه العزلة سوى أحلام اليقظة التي تتبدّد بفعل ذاتها. إن المرأة العجوز تحلم بمن يؤنس وحشتها، ولكنها تحلم أيضاً بمصرعه تحت عجلات سيارة. ورغم أن كلّ شيء يحدث داخل المرأة العجوز فإن مصرع القط يتسبّب بصدمة هائلة لها.

«وتنهار مثل حمل ثقيل، بينما يهتز كرسيها بصوت كالتمزق هذه المرّة. كان دمه ينسفح في عينيها مع دمعتين رطبتين».

عليَّ أن أسأل الآن، بعد أن قرأت نموذجين من نماذج العزلة في هذه المجموعة، عن أشكال هذه العزلة وصورها وتمثيلاتها، لغايتين: الأولى تتعلّق بالتعرف على تمثيلات العزلة في قصص تركز على هاجس العزلة والشعور بالوحشة كثيراً، وتتوق إلى تبديد الفواصل بين الإنسان وغيره من كائنات بشرية وغير بشرية. والثانية تتعلّق بالوهم الذي قد تخلقه قصص فركوح أحياناً، إذ قد يظن القارئ أن وصف معركة، مثلاً، أو وصف تواصل اجتماعي، يُعَدُّ ابتعاداً عن البؤرة المركزية لعمل القاص. لكن هذا الظن سرعان ما يتبدد عندما نحلل البناء السردي للقصص ونرصد الكلمات والعبارات التي يجاهد القاص لإخفاء قصدها الدلالي في تبديد هاجس النفي والعزلة، وعندما نضع أيدينا على ما يختفي وراء هذا البناء القصصي من هواجس وأحلام ومكابدات.

تمثل قصّة «الرجل والمرأة»، التي تتركّز حول مشكلات عامل مصري وتصف شعوره بالغربة عن وطنه وزوجته كما تصف موته وأثر ذلك على زوجته. وهو يركّز في هذه القصّة على وصف عزلة العامل المصري بالدرجة نفسها التي وصف بها عزلة المرأة العجوز. وليس هذا أمراً مستغرباً إذا سلمنا بالقول إن فعل التوحّد والاغتراب هو الشيء الجوهري في قصص الكاتب. ومهما اختلفت آلية وصف الحدث فإن استراتيجية النصّ تظل هي نفسها: وهي القبض على العزلة متلبسة.

ويمكن تعيين تمثيلين أساسيين من تمثيلات العزلة نصادفهما في قصص فركوح:

الأول: يصف العزلة بصورة مباشرة، إذ تدور القصّة حول موضوع الاغتراب والعزلة والتوحّد، ولذلك تكتسح العزلة ومشتقاتها ومرادفاتها صفحات النصّ. وفي هذا النوع من التمثيل تُرسم العزلة بوصفها بيت الروح المهزومة. المرأة في «علاقة» كائن هزمته الحياة بالشيخوخة، ولكن طبيعة الحياة المعاصرة أفقدتها كلّ ما تملك من تواصل مع الآخرين فغدت وحيدة بسبب هجران أبنائها لها وابتعادهم عنها. لقد أصبحت المرأة العجوز مسجونة داخل عالمها الباهت المقام على ذكريات ميتة، ولم تعد لدى العجوز أيّة قدرة على إقامة أيّة علاقات تواصل مع الآخرين حتى عبر أحلام اليقظة. أمّا في «من يحرث البحر» فإن الروح المهزومة تتمرَّد على ما يبدو قدراً وتلجأ إلى اعتناق الحياة والقوة والصدام عبر التواصل مع رمز القوة والحياة (البحر). لهذا السبب

يمكن أن نستدرك ونقول إن العزلة في قصص فركوح ليست قدراً أو وضعاً مستحكماً لأن هدف الشخصيات هو مقاومة هذه العزلة وفك حصارها. وفي بعض قصص «من يحرث البحر» تقوم الشخصيات بفض عالم العزلة وتمزيقه أو أنها تشرع في عمل ذلك على الأقلّ؟

التمثيل الثاني: ذو طبيعة غير مباشرة حيث تصف القصص تجربة حياتية تبدو في ظاهرها غير ذات علاقة مع بؤرة عمل القاص. وتدور هذه النوعية من القصص حول الموضوع من بعيد وتومئ إليه دون أن تقترب منه. ولكن ما تبطنه الإشارات الخفية وبعض الكلمات المشتقة من فعل العزلة ومرادفاته تفضح دواخل الشخصيات.

لنتأمَّل هذا المقطع من قصّة «الماء.. وعز العرب منصور» التي تبدو بعيدة كلّ البعد، في الظاهر، عن الموضوعة المحورية لقصص المجموعة، وسنضع أيدينا على مرادفات العزلة والاغتراب.

«لم يكن يختلف في شيء عن الآخرين من عباد الله. فملامح وجهه تكاد أن تكون نسخة عنهم. شعر جعدي. عينان بنيتان يشوبهما اصفرار خفيف. جبين تتوزّعه مسارب العرق. أنف يميل إلى الضخامة. شارب مهوشة شعراته مطبق على الفم. كأنما محكوم على هذا الفم بالانطباق منذ الأزل. لا كلام. بل على صاحبه أن ينام ويعمل، ثم يعمل وينام. لا وقت للتفكير».





لقد حاولت فيما سبق أن أبرهن على صحّة تصوري لعالم إلياس فركوح، في هذه المجموعة وربّما في مجموع قصصه، ولكنني لم أرغب في فك ارتباط هذا العالم القصصي بالمجتمع والواقع وآليات عمل القمع بصورة خاصّة. حاولت أن أتعرف على عالم العزلة بوصفه البؤرة التي تصورها القصص وتشير إليها من بعيد، لأصل في النهاية إلى القول بأن عالم العزلة في قصص فركوح ناشئ عن القمع وآليات عمله سواء أكان مصدره سياسياً أم اجتماعياً. لكن أثر القمع المتجلّي في العزلة لا ينعرض بصورة نستنتج منها أنه معلول لعلة لأن السارد لا يركّز على القمع بل على أثره؛ فهو يصف العزلة الخانقة التي تعاني منها الشخصيات.

في مجموعاته السابقة يجعل إلياس فركوح من الراوي شخصية شفيفة تتمرأى من خلالها الذوات الأخرى في النصّ القصصي؛ فنحن نشعر بحضوره الخفي في السرد لأن كلّ شيء يتصفى من خلاله، ونشعر في الوقت نفسه أن الكاتب يتخايل وراءه وكأنه قطعة منه. ولا يعني هذا أن الكاتب يتدخَّل بشخصه في النصّ بل يعني أن هناك حضوراً طاغياً للمؤلّف في سرده. أما في مجموعته «أسرار ساعة الرمل» (1991) فإن القصّة، التي تحمل المجموعة اسمها تقوم على ظهور شخصية الكاتب في نصه القصصي، إذ يظهر الكاتب في بداية النصّ، مروياً عنه، وهو يعمل على خلق شخصياته وتوليف أحداث قصته المركبة. ويستخدم القاص استعارة الساعة الرملية ليعبر عن كيفية تشكل شخصيات القصّة وأحداثها.

«قلب الساعة الرملية وأخذ يتأمَّلها.

بدأت الذرات البلورية تنهال من العنق الدقيق. رآها تشع وتنطفئ، فيما طفقت القبة السفلية المقلوبة تمتلئ بالرمل الوردي الغامق. استغرقه التأمُّل دقيقة، وبعدها لاحظ ضموراً في كمّية القبة العلوية. نبتت في داخله سخرية لم تزح له سترها. تابع تحديقه في خيط الانهيال الصامت. كان تواصله يكوم هضبة ناعمة سرعان ما تنبسط تحت الثقل الهاطل، ثم تعود لتتهضب من جديد.

ذرات الرمل تشع وتنطفئ، بينما تتوهّج السخرية في داخله مفصحة عن فكاهتها الآتية.. أغراه التتبع في أن يخلق القصص ويفض مكنوناتها. هكذا تتولَّد الحكايات وتظهر الوجوه».

يصبح الكاتب شخصية من شخصياته حيث يروي الراوي عنه وعن الآخرين، ويتابع تخلق فعل الكتابة، ثم انفصال الشخصيات عن الكاتب وامتلاكها حيوات خاصّة بها.

«قلب الساعة الرملية ثانية، وأخذ يتأمَّلها ليرى كيف تعبر الحكاية داخل الحجرات الزجاجية. آسف، داخل القباب المملوءة بالرمل. وبدأ».

إن الرمل هو المعادل الموضوعي للشخصيات لأنها مصنوعة من رمل الحكايات، ذرات دقيقة من الأخيلة تتراصف لتشكل حكاية من شخصيات وأحداث. وعلى هذه الاستعارة يقيم فركوح قصته. لكن الجوهري في القصة لا يتمثل في دخول الكاتب قصته، وتأمله لفعل الكتابة وآثاره، بل إن الجوهري هو تشكّل الحكاية من طبقات متعدِّدة. إنها حكايات مربوطة بخيوط من العلاقات الإنسانية، ولكن أحداثها تجري في طبقات تشبه طبقات وعي المؤلّف الذي يكشف عن الحكايات طبقة طبقة.

تتوظَّف استعارة الساعة الرملية في اتجاهين، كما هو شكل الساعة الرملية نفسها؛ نصف يتلقى الذرات الساقطة والنصف الثاني يدفع هذه الذرات إلى النصف الثاني. وعندما نقلبها مرّة أخرى يصبح المتلقي مانحاً والمانح متلقياً. إن الاتجاه الأوّل الذي تتوظَّف فيه استعارة الساعة الرملية هو الكشف عن تشكل فعل الكتابة، وتخلق الشخصيات في وعي المؤلّف (ولاوعيه كذلك). أمّا الاتجاه الثاني فيتمثَّل في تشكّل الأحداث في طبقات ثم اجتماع هذه الشخصيات مع الكاتب وانقضاض البوليس على الكاتب وشخصياته وسوقه إياهم جميعاً إلى السجن.

إن القاص يقارب محرمين اجتماعيين في نصه: الجنس بعلاقاته المسموحة والطبيعية (في سياق اجتماعي طبعاً)، والجنس بعلاقاته المحرمة، وكذلك السياسة بوصفها انتهاكاً للسائد. ومن الواضح من سياق إلقاء القبض على الكاتب في نهاية القصّة أن مقارفة هذه المحرمات ليست هي الممنوعة فقط بل إن وصف هذه المحرمات ممنوع أيضاً. إن الكاتب يعاقَب عقاباً أشد لأنه تجرأ ووصف هذه العلاقات ورسم ملامح عميل الشرطة السرية في قصته.

«كان الكاتب يسمع كلام الرئيس في فوضى الصراخ الموزّع على الدرجات الهابطة. آلمته الركلات والقبضات، غير أنه تابع نزوله. مر، مسحوباً، من أمام البيت المشرع. لمح النسوة المتشحات بالأسود. رآهن كتلاً متمعجة تتذبذب. ورأى أيضا باباً موصداً خيل إليه أن ثمّة طيراً بشعاً يحط عليه! صدمته ركلة جاءت فوق ظهره. ترنّح بين أذرعهم. وتهالكت قواه. تحامل واستمر بالهبوط.

وصل إلى الطابق الأرضي. توقَّف موكبه الصارخ. انتظروا إلى أن نجح فريق الإسعاف في إخراج جثة رجل كان الباب أضيق من أن يتسع لاثنين بالمرور عبره معاً. وتناهى إلى سمعه عويل امرأة متصل. اقشعر بدنه لإيقاعه الحيواني الصاعد من جوف القبو. وأخيراً، ها هو الشارع تحت سماء الليل الصيفي التي أرخت عليه، من عندها، نسمة هواء طازجة».

يمكن لهذه القصّة المبنية بناء محكماً أن تمثِّل خير تمثيل الشغل القصصي في مجموعة «أسرار ساعة الرمل». إنها تقوم على بناء مركب متداخل تتقاطع فيه الحكايات والمصائر، كما يتشكَّل المعنى الضمني للنصّ من هذا التقاطع المحكم للمصائر والحكايات. ثمّة محرمات اجتماعية وسياسية، وإدانة اجتماعية سلطوية. والكتابة، من ثَمَّ، تقع فريسة هذا القمع الاجتماعي السياسي. إن أرضية عملها تقع ضمن دائرة هذه المحرمات. ■ **فخري صالح**

الفجوة بين الكاتب والقارئ

تحقّق الرِّواية

هناك تمرين أسعى أحياناً إلى حمل أعضاء ورشة الكُتّاب على ممارسته، فأطلب من كلّ واحدٍ منهم رسم صورة للكوخ الذي يرد وصفه في روايتي الأولى «أيامنا المعدودة لا نهاية لها» (2015). لقد وصف المبنى وصفاً دقيقاً في الرواية؛ مدخل واحد، طابق وحيد، نافذتان، وموقد بمدخنة يبرز طرفها الآخر من سقف المنزل. والنتيجة أن كلّ رسم يأتي مختلفاً عن الآخر، فالبعض يجعل للكوخ شرفات، والبعض الآخر يرسمه بأبواب خلفية ونوافذ عديدة؛ بل أحياناً بطوابق علوية. وذلك لأن كلّ قارئ يضفي على الكوخ جانباً من مخيلته وتاريخه ومعرفته الخاصّة، تماماً كما يفعل كلّ قارئ أثناء قراءته للرواية حيث يشكّل نسخة خاصّة به مختلفة عن نسخ غيره من القرّاء.

يذهب المنظر الألماني فولفجانج آيزر إلى أن العمل الأدبي يقع في منطقةٍ وسط بين النصّ الذي كتبه المؤلّف وعملية «إدراك» القارئ للنصّ أثناء فعل القراءة، فالعمل الأدبي يبرز إلى الوجود عند التقاء النصّ والقارئ. ففي مقالته «عملية القراءة: منهج ظاهراتي» (1972) يكتب آيزر عن فجوات النصّ التي يتعيّن على القارئ أن يقوم نفسه بملئها:
يتحقّق فهم النصّ من خلال العديد من الإمكانات، وليس هناك قراءة يمكنها أن تستنفد كلّ الإمكانات القائمة، إذ أن كلّ قارئ سيملأ الفجوات بطريقته الخاصّة، ومن ثم يستبعد الإمكانات الأخرى المختلفة؛ وفي أثناء قيام القارئ بفعل القراءة فإنه سيتخذ قراره بشأن الكيفية التي سيملأ بها تلك الفجوات. وبهذا الفعل المتجسّد تتكشّف ديناميات القراءة.
تسعى نظرية استجابة القارئ لآيزر في النقد الأدبي إلى تحويل التركيز من قصد المؤلّف لتشمل استجابة القارئ. تشير نظرية آيزر إلى أن المساحة المتروكة للقارئ في النصّ ليست متعمدة، ولكن العديد من الكُتّاب عمدوا إلى إقحام الفجوة، مما يضطر القرّاء إلى التفاعل بوعي مع النصّ، واكتساب مزيد من الوعي بأنفسهم بحيث يمكنهم تصور أشياء أبعد مما تحويه صفحة الكتاب. ففي رواية «التعساء» (1969) يترك «ب. س جونسون» للقارئ حرية اختيار الترتيب الذي سيقرأ به الـ27 قسماً غير المقيد بترتيب؛ ويكتفي بتحديد الفصلين الأول والأخير فقط. أمّا رواية «جورج بيريك» «الاختفاء - 1969» (La disparition) - التي ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «فراغ» (1995) - فقد كتبت من دون استخدام الحرف «e»: إذ يجبر القارئ على الدخول في حالة من عدم الارتياح فيكون على وعيٍ تام بالوثبات المطلوبة للحفاظ على روح السرد. كان جورج بيريك عضواً في منظّمة «أوليبو - Oulipo» التي تضم تجمُّعاً غير حصري من الكُتّاب الفرنسيين الذين مارسوا الكتابة المقيَّدة، وهي تقنية أدبية تفرض تحديدات أو نمطاً معيَّناً على قطعة أدبية. وبالإضافة إلى أن الكتابة المقيدة كثيراً ما تكون نصوصاً قصيرة في أكثر الأعمال نجاحاً- كقصّة «بيض أخضر ولحم خنزير» (1960) للدكتور «سيوس Seuss»، وهي قصّة مقيّدة لا يتجاوز الاستخدام المعجمي للكلمات فيها خمسين كلمة- فإنها تدفع القارئ إلى طرح مجموعة من القضايا الحيوية، كالسؤال عن المقصود بالقصّة؟ وما مقدار «الجُهد» الذي يتوجّب على القارئ أن يبذله أثناء عملية القراءة لفهم نصٍّ ما؟ وما هي توقّعات القارئ قبل قراءة أي عمل أدبي؟
بطبيعة الحال فالأدب التجريبي في ستينيات القرن العشرين، في دعوته لأنصاره إلى مشاركة القرّاء للكاتب مشاركة واعية، يدين بالفضل لكُتّاب حداثيين أمثال جيمس جويس وعزرا باوند وصامويل بيكيت، كما يدين أيضاً لروايات تعود إلى مرحلة صعود الرواية الغربية مثل رواية «تريسترام شاندي» (بأجزائها التسعة (1759 - 1767)) للورنس ستيرن، بل إن الفضل يعود إلى أوفيد الذي اقترح إمكانية كتابة رسائل الحبّ بالحليب. وفي هذه الحالة سيضطر القارئ إلى التفاعل مع النصّ، إذ لا يمكن قراءة الرسائل إلّا عندما ينثر عليها غبار الفحم.
أدلى الكاتب البريطاني «جيرمي جيفرون Jeremy Gavron» ببيان حماسي حول الكتابة اعتمد فيه على صور مجتزأة من تصريحات لكُتّاب آخرين، ضمن ملف بعنوان «ملاحظات في الصنعة» نُشر في مجلة جرانتا عام 2018، يقول فيه: في اللحظة التي أرى فيها نصّاً مكوَّناً من شظايا مقتضبة فإنني أصير في حالة تحفز من الناحية الفكرية والجمالية... فالنصّ التجريبي قد يثب أو يكبح أو ينطلق أو يهرول أو يشوّش بشكلٍ متعمّد. ولكن هل من الممكن خلق نفس التأثير- المشاركة الإلزامية- في رواية «تقليدية»؟ (كأن يروي أحدهم قصّة لها بداية ووسط ونهاية، من دون أي



قيود واضحة باستثناء النوع الأدبي) إنه نوع من التحدي. إن توقعات القرّاء عند الشروع في قراءة رواية تقليدية تكون أكثر رسوخاً من توقّعاتهم عند قراءة رواية تنتمي إلى الفنّ القصصي التجريبي. فالقرّاء يفترضون، على سبيل المثال، أنه سيتم ربط جميع خيوط السرد، وأن أية أسئلة تثار داخل القصّة ستتم الإجابة عنها، وأن انغلاق السرد سوف يتحقّق. تكتب الفيلسوفة والكاتبة «سوزان ل. فايجن Susan L Feagin»، في مقالتها «عن انغلاق السرد» التي نشرت في الدراسات الفلسفية في عام 2007، إن البشر يرغبون في الحصول على تفسيرات حتى عندما يحاول الفنّانون الالتفاف عليهم. وإذا لم يتم حلّ مشكلة عدم اليقين لدى القارئ، فقد يشعر بعدم الرضا أو خيبة الأمل إزاء القصّة.

لعلّ فايجن محقّة فيما تذهب إليه، ولكن الكثير من الروايات «التقليدية» المعاصرة نجحت في إشراك القارئ واللعب معه بطريقةٍ تشاركية. إن رواية الكاتبة «آلي سميث Ali Smith» «كيف تكون كلاهما - How to be Both» (2014) بسردها المزدوج والمتداخل تشجع على التفاعل العميق من جانب القارئ. لقد طبعت من الرواية نسختان جرى فيهما تغيير ترتيب القصص، بحيث يمكن لأحد القرّاء قراءة إحدى القصص بوصفها القصّة الأولى، وقد يقرأ قارئ آخر القصّة نفسها في النسخة الأخرى باعتبارها الثانية في الترتيب. فأي نسخة يقتنيها القارئ هو أمر اعتباطي، ولكن ترتيب القصص قد يؤثّر في الكيفية التي يتم بها قراءة النصّ.

وهناك روايات معاصرة أخرى تعمد إلى ترك الخيوط السردية مفتوحة؛ وبالرغم من أن نهاياتها تُختم بشكل واضح فإنها تمتنع عن تقديم انغلاق كامل للسرد، ولذلك فهي تتيح هامشا أكبر لما يسميه آيزر بـ «إدراك النص في ذهن القارئ. إن النهايات الغامضة في روايات مثل «أيداهو» (2017) لـ«إميلي روسكوفيتش Emily Ruskovich» و«انفصال» (2017) لـ«كاتي كيتامورا Katie Kitamura»، و«الصديق الصغير» (2002) لـ«دونا تارت Donna Tartt» تقتضي من القارئ بأن يواصل التفكير في القصة وشخصياتها حتى بعد قراءة آخر مشهد منها وإغلاق دفتي الكتاب. ولا شكّ أن العديد من القرّاء يشعرون بالإحباط إزاء هذا النوع من الروايات ونهاياتها المفتوحة، ولعلّ من المرجح أيضاً أن يكون افتقار الرواية إلى تصميم مكتمل أو نهائي سبباً في دفع العديد من القرّاء- وأنا منهم- إلى العمل بقدرٍ أعظم من الجدية للوصول إلى تفسيراتهم الخاصّة، وهذا هو التشارك الذي يعود بالنفع.

وطبقاً لما ذكره جيفرون: «فالحذف هو شكل من أشكال الإبداع». فالكبح والإعاقات وإكراهات المجهول- المستبعد- تشكل الأساس الحقيقي لفنّ السرد. إنها بمنزلة منطلق للقارئ تُهيّأ له الانغماس في النصّ بشكلٍ كلي. يتحدث جيفرون هنا تحديداً عن الفنّ القصصي التجريبي؛ عن النصوص التي تتقصد التذبذب أو يكون تشظيها بشكلٍ متعمَّد. لكنني أعتقد أنه من الممكن لقرّاء الفنّ القصصي التقليدي (conventional fiction) أن يشاركوا بفعالية في إدراك النصّ. فالروايات التقليدية التي تستخدم، على سبيل المثال، رواةً غير موثوق بهم أو الواقعية السحرية أو تقنيات تعدد الأصوات أو عنواناً مباشراً أو اختيار نهايات غامضة من شأنها أن تخلق مساحة للقارئ. وسوف يحظى القرّاء الذين يُقْبِلون على هذا النوع من الروايات بتجربة أكثر كثافة، وبتشارك أكثر ثراء من الناحية العاطفية. من منّا لا يرغب في أن يحظى بمثل هذه التجربة والتشارك أثناء قراءة الكتاب؟

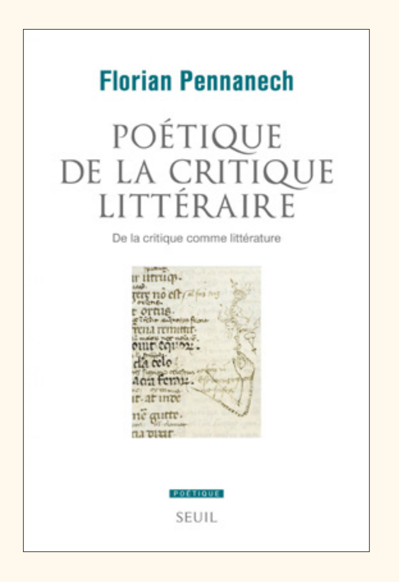
■ **كلير فولر*** □ **ترجمة: ربيع ردمان**

* كاتبة وروائية بريطانية، صدرت لها روايتان:
«Our Endless Numbered Days» (2015)، «Swimming Lessons» (2017).



«السؤال المتشعّب، الذي لابدّ من أن نثيره اليوم، هو: أليس النقد كتابة أدبية؟ أليس النقد كتابة، مثله مثل موضوع درسه: الأدب؟ ما حجّة من يفصلون بين النقد والأدب؟ ألم يحِنِ الوقت من أجل تجاوز جذريّ لهذا التعارض الساذج بين النقد والأدب؟ ألا يبدو هذا التعارض غير ذي معنى، عندما نقترب من شعريّة الخطاب النقدي؟»

لوحات الملف:
Mariusz-Stawarski (بولندا)



فلوريان بينانيش

النقد، بوصفه أدباً

من بين أهمّ الأعمال النقدية الصادرة، مؤخَّراً، كتاب «شعريّة النقد الأدبي.. عن النقد بوصفه أدباً»، للناقد الفرنسي «فلوريان بينانيش»، وهو أستاذ الأدب في الأقسام التحضيرية الفرنسية، ناقش أطروحته لنيل الدكتوراه سنة 2008، تحت إشراف الأكاديمي والناقد الفرنسي المعروف «أنطوان كومبانيون - Antoine Compagnon» ، في موضوع: بروست والنقد الجديد؛ وهي رسالة جامعية، نوّه إليها مشرفها ومناقشوها؛ لأنها تناولت، في جزأَيْن كبيرَيْن، كيف تلقّى النقد الجديد في فرنسا (رولان بارت، جيرار جنيت، سيرج دوبروفسكي...) أعمال الروائي الفرنسي «مارسيل بروست»..

وتعود أهمِّيّة كتاب «فلوريان بينانيش»- بالإضافة إلى صدوره ضمن سلسلة شعريّة مهمّة، أسّسها «جيرار جنيت» و«تزفيتان تودوروف»- إلى أنه يأتي من أجل إعادة الاعتبار للخطاب النقدي؛ ذلك لأن كثيراً من المختصّين والمهتمّين، من الباحثين والصحافيّين، من الجامعيّين والقرّاء، يعتقدون أن هذا الخطاب، لمجرّد أنه يتّخذ الأدب موضوعاً للدرس، ليس أدباً، وهو، في نظرهم، لا ينتمي إلى الكتابة الأدبية؛ لأنه ليس رواية أو مسرحية أو قصّة قصيرة...

في المقابل، يدافع هذا الكتاب عن النقد بوصفه جنساً من أجناس الأدب، فكما نتحدّث عن شعريّة الشعر، وشعريّة الرواية، وشعريّة القصّة القصيرة، وشعريّة المسرحية، من الضروري أن نتحدّث، في رأي المؤلّف، عن شعريّة النقد الأدبي، وأن نعيد النظر في تلك التصنيفات المدرسية التي تفصل بين الأدب والنقد، وكأن النقد ليس أدباً؛ وتفصل بين الكاتب والناقد، وكأن الناقد لا علاقة له بالكتابة.

ويوضّح «فلوريان بينانيش»، في الصفحات الأولى، أن طموح مؤلَّفه الجديد هو اقتراح شعريّةٍ للخطاب النقدي. وهو يفهم الشعريّة على أنها المجال المعرفي الذي تتحدّد مَهمَّته في ارتباط بالمقولات العامّة المتعالية التي تتحكّم بالأعمال الأدبية، وبمؤلِّفيها، وبعصورها، في حين أن مَهمَّة النقد تتعلّق بالأعمال الأدبية في فرادتها وخصوصيّتها. وما ستحاول شعريّة النقد توضيحه؛ هو كيف يتشيّد النقد، دوماً، انطلاقاً من العمليات العامّة نفسها؛ فإذا كان النقد يريد أن يكون ذا طابع فرداني، فإن شعريّة النقد تنزع نحو التعميم، وربّما نحو الكونية؛ بعبارة أخرى: إن موضوع شعريّة النقد هو طرائق الكتابة التي يمكن أن يستخدمها نصٌّ نقديٌّ، أي تلك «الإمكانات» التي تكون رهن إشارة الخطاب النقدي، والتي على شعريّي النقد أن يستكشفوها كما يستكشفها شعريّو الرواية أو الملحمة أو التراجيديا...

لكن الطريق إلى شعريّة النقد الأدبي ليست سهلة؛ وذلك بسبب الأفكار والتصوّرات والصور النمطية السائدة: هناك- أوّلاً- فكرة راسخة بأن النقد ليس من الأدب: فبما أن النقد هو خطاب «على» الأدب أو «عنه»، يقتنع الكثير من الباحثين والكتَّاب والصحافيين والقرّاء بأن النقد ليس «من» الأدب. وهناك- ثانياً- تلك الصور النمطية عن الناقد، التي تصنّفه كخادم، ينحصر دوره في إضاءة العمل الأدبي؛ أو مجرَّد فضولي مشوِّش لا يمكن أن يوجد إلّا في ظلّ وجود كاتب حقيقي، أو مجرَّد كاتب فاشل عاجز عن أن يكون كفؤاً للكاتب الحقيقي...

ومن أجل تجاوز هذه الأفكار والصور النمطية، يقترح «فلوريان بينانيش» شعريّة للنقد الأدبي؛ ويعني ذلك أن نهتم بالنقد بوصفه أدباً، أو- بعبارة «رومان جاكوبسون»- أن نركّز على «أدبية» النقد... وذلك كلّه يفرض أن نَقبَل النقد بوصفه أدباً... لكن (عمليّاً): كيف سيكون ذلك ممكناً؟

في الواقع، لابدّ لمؤلَّف في الشعريّة أن يضمَّ، على العموم، جزأَيْن أساسَيْن: جزء خاصّ بالشعريّة؛ أي التحليل العامّ للأشكال والطرائق؛ وجزء خاصّ بالنقد؛ أي توضيح التحليلات العامّة بأمثلة. وهكذا، نجد «أرسطو»، في شعريّته، يقترح تحليلات عامة للملحمة والتراجيديا، ويوضّحها بأمثلة مأخوذة من «هوميروس» و«سوفوكليس». وبالطريقة نفسها، ينبغي لشعريّة النقد أن تقترح تحليلات عامّة عن النقد: أن تقدّم تسميات للطرائق، وأن تضع قواعد لاشتغال هذه الطرائق داخل النصّ النقدي، بصفة عامّة، لكن لابدّ لشعريّة النقد، بعد ذلك، من أن تستعين بأمثلة توضيحية تأخذها من أعمال «سانت بوف» أو أعمال «موريس بلانشو» أو غيرهما. وبلا شكّ، إن شعريّة النقد تمارس هي نفسها نوعاً من نقد النقد، ويبدو كأنها تستخدم في أمثلتها التوضيحية الطرائق التي تُنظِّر لها.

وفي الأخير، إذا لم ينجح «فلوريان بينانيش» في تشييد شعريّةٍ للخطاب النقدي، كاملة الأركان، فإنه قد نجح، على الأقلّ، في السخريةِ من عزلة الخطاب النقدي، ومن عزله بعيداً عن الأدب، موضّحاً، وبغير قليل من الاستهزاء، أن الذين لا يَعدّون النقد كتابة أدبية- ربّما- هم أنفسهم لا يفهمون ما معنى الأدب. ■ **حسن المودن**

يثير «فلوريان بينانيش»، في مقابلة مع «فرانك واجنر»، قضايا النقد التي تضمّنها كتابه الجديد:

«النظريّة الشّعريّة للنقد الأدبي»

- فرانك واجنر: عزيزي «فلوريان بينانيش»، من خلال العنوان نتبيّن أن أحدث أعمالك «النّظريّة الشّعريّة للنّقد الأدبي»، تتعلّق بنظرية عامّة للنّقد الأدبي. هل من لمحة عن المراحل التي مرّ بها هذا المشروع الطموح؟

فلوريان بينانيش: عزيزي «فرانك واجنر»، أنت تطلب مني أن أعلّق على كتابي، أو- بعبارة أخرى - أنت تنتظر تعليقات ذاتية، بدءاً بأصل الفكرة، و- من ثَمّ - أنت تدفعني لسرد قصّة التكوين. كنت أعتقد أنه يمكنني تمييز ثلاثة أنواع من القصص، داخل هذا الصّنف الدقيق: القصّة غير المتجانسة (توليد نصّ من فكرة أخرى)، والقصّة المتجانسة (توليد نصّ من نصّ)، وقصّة التكوين الذاتي (توليد النصّ في حدّ ذاته). تكشف الرواية غير المتجانسة، التي سنركّز عليها هنا، بشكل عامّ، عن سلسلة من الدوافع النمطية، إلى حدّ ما، والأسطورية إلى حدّ ما، المرتبطة بالإبداع. تستحضر «جوديث شلانجر»، في كتابها «الاختراع الفكري»، قصص الاختراع التي تمنح الأفضلية لمشهد الإلهام المفاجئ على أنموذج الإلهام الذي يسكن الفنّان. هذه القصص، في النهاية، تتلخّص في سرد حكاية «أرخميدس»، بأساليب متنوّعة، عندما هتف «أوريكا!» بعد أن اكتشف، عن طريق الصدفة، في أثناء دخوله الحمّام، مبدأ الدّفع الذي يتحكّم في كلّ مادّة مغمورة في سائل. وهكذا، بفضل هذه القصص، وخاصّة في القرن التاسع عشر، تمّ خلق «الشخصيّة الملحميّة» للعالِم. إنها أداة للقطع مع أزمة التناقض بين الأنموذج الرومانسي الذي يستحضر قوى اللامعقول الغامضة، من جهة، والأنموذج الوضعي الذي ميّز القرن، مختزلاً الحقيقة في الملاحظة، والعقل؛ بعبارة أخرى: عندما يكون «المنهج العلمي متعدّياً وقابلاً للتبليغ وغير شخصيّ، بالأساس»، فإن الرواية الملحميّة، التي تكسو الحكايات حول الاختراع، طابعَ الأسطورة، تسمح بإسقاط «الشخصيّة الفريدة للعبقريّ، وقدرته التي لا يمكن التنبّؤ بها» على عالم اختصاصي.

الصدفة هي الخرافة الكبرى الثانية المكمّلة لخرافة العبقريّة؛ على غرار «أرخميدس»، وجميع العلماء اشتهروا باكتشافاتهم العظيمة، بالمصادفة، وبشكلٍ غير متوقَّع. إنها المفارقة، ففكرة المصادفة، التي تنطوي على هامشٍ من الحرّيّة، تتعارض مع حتميّة الإبداع العلميّ، التي ترى أن كلّ اكتشاف هو، في الواقع، النتيجة المنطقية والمتوقَّعة لما نعرفه سابقاً. كيف يمكن أن يكون الاختراع ضروريّاً إذا كان حرّاً، وشخصيّاً؟، وتتّخذ الصدفة- من ثَمّ - وظيفة العبقريّة؛ يتعلّق الأمر، هنا، بحلّ التناقض؛ بأن يكون الاختراع فرديّاً: لا يمكننا استنتاج الاختراع من أيّ شيء آخر، لأن كلّ اكتشاف هو من باب الصدفة؛ وهذا ما يفسّر تكاثر قصص الاختراع على حساب منهج حقيقيّ للاختراع.

لذلك، سأحاول تبديد الوهم عن القصّة غير المتجانسة بوسائلي المحدودة. أوّلاً، لا أعتقد أن مشروعي «طموح»، بشكل خاصّ. إنه- ببساطة- مشروع عن الشّعريّة، ويدرس، بحكم التعريف، تصنيفات عامّة، موضوعات، من الواضح أنها أكبر من النصّ المفرد (موضوع النقد)، أو الفترة الزمنية المحدّدة (موضوع التاريخ). هذا الموضوع (النقد الأدبيّ) اخترت الخوض فيه- ببساطة- لأن جوانبه بدت لي غير مكتملة (هناك فراغ في النظريّة)، ثمّ إنّي درسته وأنا أسعى لأن أكون منهجياً قدر الإمكان؛ لذلك جاء هذا العمل، ببساطة شديدة، من رغبة في اختراع المفاهيم، التي بدت لي أنها تمثّل التعريف الدقيق للنّظريّة الأدبيّة: نشرنا مع «صوفي راباو» كتاباً صغيراً، قبل عامين، أو ثلاثة أعوام، بعنوان «تمارين في النظريّة الأدبيّة»، حاولنا من خلاله أن نظهر، للطّلاب، كما نفعل عادةً في مقرّراتنا الجامعية، أنه ليس ضروريّاً أن تكون عبقريّاً، أو موهوباً بالصدفة، حتّى تكون منظّراً. ممارسة النظرية لا تعني تعلُّم ما يقوله كلّ من «هانز روبرت جوس»، أو «جوليا كريستيفا»، أو «إدوارد سعيد»، وتطبيقه على الأعمال، بل أن تبتكر بنفسك مفاهيم عامّة، على غرار «روبرت جوس»، أو «جوليا كريستيفا»، أو «إدوارد سعيد». عقيدتنا ترى أن القطع مع سحر الاختراع يمثّل الشرط الأساسي لتذوُّق نكهة الاختراع النظريّ، والجماعيّ، القابل للمشاركة، والقابل للتعليم.

ولأختم، مباشرةً، بالإجابة على سؤالك الذي- ربّما- لم يُطرح في مناسبات كثيرة: كان يتعيّن عليّ المرور بفترة أولى، اقتصرت فيها على نظرية الميتا، أو النظرية الشاملة: لقد كتبت مقالات حول رواية «جينيت،»، وحول مفارقات «بايارد» وغيرهما، واعتقدت أنها الطريقة الوحيدة للتعامل مع النظريّة (اعتقاد يجب أن يُنسب إلى السياق التاريخي: اليوم، نقرّ، ببساطة، أن النظريّة هي جزء من الماضي، إضافة إلى طابعها المؤسّسي: بنية البحث في الأدب تفضّل الدراسة الأحاديّة). لحسن الحظّ، أدركتُ أن المسألة مختلفة، وأن القيام بالنظرية، فعليّاً، يبدأ باختراع المفاهيم؛ بعبارة أدقّ: لمّا كانت النظرية الشّعرية تخصّصي المفضّل داخل مجال النظريّة، كان من الضروري التركيز على العلاقة بين النصوص، والتّناصّ، وبما أن حالة النصّ الفائق، أو التّشعُّبي قد حظيت بدراسة كافية، فضّلت التركيز على الخطابات بين النصوص حيث يتغيّر النصّ، أو يتّسع على

محتوى نصّ آخر. كتبت أطروحة عن «بروست والنقد الجديد»: كان يكفي، انطلاقاً من هذه الدراسة الأحاديّة التي تضمّنت مختصرات حول النظريّة الشعريّة للتعليق، تغيير الأسماء، أو- تحديداً - حذف الأسماء، والتفكير في علاقة أكثر شمولية تتجاوز حدود النصّ. وهكذا، انتقلت من التعليق على النظريّة إلى نظريّة التعليق.

- عند قراءة كتابك، وبحكم الرغبة في ربط المجهول بالمعلوم، من الصعب عدم التفكير في التجارب السابقة لتجربتك. على سبيل المثال، «نقد النقد» لـ«تزفيتان تودوروف»، أو «شيطان النظرية» لـ«أنطوان كومبانيون»، و- مع ذلك، عند المراجعة- نجد أن التشابه بين المقاربات المذكورة ومقاربتك، كان جزئيّاً وسطحيّاً، فقط. هل يمكن القول إنها ساهمت - رغم ذلك - في التعريف بمشروعك، إلى حدّ ما؟

نحن ندخل، الآن، مجال السّرد المتجانس (نصّ يولّد نصّاً)؛ يتعلّق الأمر، هنا، بمعرفة ما إذا كان للمؤلِّفَيْن اللذَيْن ذكرتهما، على سبيل المثال، تأثيراً في كتاب «النظريّة الشعريّة للنقد». الجواب على ذلك يمكن أن يكون في كلمة واحدة، ولكنّي أتخيّل أنّك تتوقّع منّي مناورة للتأخير، تسمح لي بتأجيل جوابي لبضع فقرات.

كما دعوتني، سأركّز على عمليّتَيْن منسجمتَيْن: التماثل، والتباعد بين هذه الكتب وكتبي. صحيح أن «نقد النقد» لـ«تزفيتان تودوروف»، يمكن أن يُستدلّ به كأنموذج؛ لأنه يتعلّق بكتاب عن النقد، لكن الغرض الحقيقي لـ«تودوروف» كان «النقد» (قياس المزايا والعيوب، من خلال التركيز على العيوب، في هذه الحالة، من أجل الاحتفاظ بمسافة) «النقد»؛ أي الصنف الأدبيّ الذي تشكّله جميع الخطابات حول الأدب.

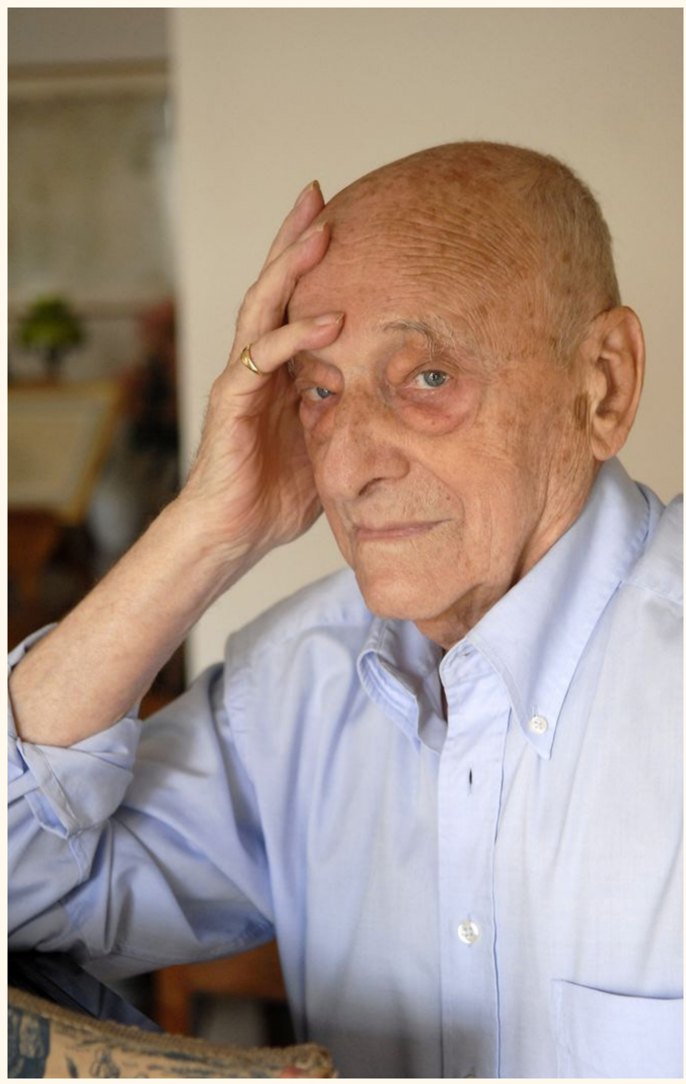
للتذكير: مع «نظريّات الرّمز» في العام 1977، أدرك «تودوروف» أن أعماله السابقة تستند إلى أنموذج وريث للرومانسيّة الألمانيّة، تبيّن له، لاحقاً، أنه الأساس لجميع افتراضات الحداثة الأدبيّة (الفكرة نفسها في كتاب «التقليد» لـ«جيرارد جينيت» في العام 1976، و- بالطبع- «المطلق الأدبيّ» لـكلّ من «فيليب لاكو لابارت»، و«جان لوك نانسي»، في العام 1978، الذي يستكشف «اللاوعي الرومانسي» لتلك الفترة). ويختم «تزفيتان تودوروف» دراسته عن الرمزيّة بإبراز إمكان «وصف الأيديولوجيّة الرومانسيّة اليوم»، بدل «الاكتفاء بتكرارها». وهذا ما أنتج ظاهرة الإدراك الذاتيّ للنظريّة في مسلّماتها، وفي نسبيّتها التاريخيّة. «نقد النقد» (1984)، قبل كلّ شيء، كتاب عن تاريخ الأفكار، شدّد فيه «تودوروف» على رومانسيّة كلّ من الشكلانيّين الروس، و«بارت»، و«سارتر»، و«بلانشوت». يتعلّق الأمر، هنا، بعد «نظريّات الرّمز»، بالسّير على خطى الرومانسيّة، حيث من الواضح أن كلّاً من الناقد ومنظّر الشعريّة قد اختارا الطريق المعاكس عبر التقيّد بتراث عصر التنوير. يضاف إلى ذلك، العنصر المحدّد الآخر، والمعروف، وأعني بذلك الالتقاء مع عمل «بختين»، الذي أتاح الفرصة لدعم الحوار الذي سرعان ما تحوّل إلى أخلاقيّات الآخر، وانتهى في سلسلة من الأعمال التي نعرفها؛ لذلك، كان «نقد النقد» عملاً تاريخيّاً ومعرفيّاً، وضع «تودوروف»، من خلاله، نهاية للنظريّة الشعريّة، رغم أنه لا يزال منشوراً في مجموعة «النظريّة الشعريّة». الكثير من المسندات التي يمكنني الاعتماد عليها لبيان التباعد بين هذا الكتاب وكتابي الأخير (يمكننا- أيضاً- إضافة أرقام المبيعات، بالطبع)، باعتبار أن مضمون كتابي لا يدّعي أيّ تفوُّق تاريخيّ (أعمل، في تزامن، على أمثلة مستعارة من جميع الأزمنة)، أو معرفيّ (لا أسعى، بأيّ حال من الأحوال، إلى القول إن كان الناقد على صواب، أم كان على خطأ في ما يكتبه). يرتكز كتابي، قبل كلّ شيء، على دراسة في النظريّة الشّعريّة (يتعلّق بوضع تصنيف لعمليّات ما وراء النّصّ، التي نكتب، من خلالها، نصّاً عن نصّ آخر). إذا كانت منهجيّتي تتعلّق بالموضوع نفسه، تقريباً، فإن أسلوبي وهدفي يختلفان جذريّاً.

يبدو الأمر أكثر وضوحاً في حالة «شيطان النظريّة» لـ«أنطوان كومبانيون»، الذي لم يكن هدفه النقد بقدر النظريّة، وليس النصوص التي تتحدّث عن نصوص أخرى، بقدر النصوص التي تتحدّث عن الأدب، بشكل عامّ، حتى يتمّ تقييمه من وجهة نظر معرفيّة. صحيح أنه يتمّ الاستشهاد ببعض النّقّاد، أحياناً، لكن إمّا بوصفهم منظّرين (بارث «تأثير الواقع» بدلاً من «مقالات نقديّة»)، وإمّا لضرورة أملاها الموضوع: في نهاية الفصل المخصّص لـ«المؤلّف»، على سبيل المثال، نلتقي بـ«جورج بوليت»، وهو ليس منظّراً بأيّ حال، لكن- بالنسبة إلى «أنطوان كومبانيون»- من الضروريّ- أوّلاً- أن نوضّح أن الناقد يحتاج، دائماً، إلى المؤلّف، وهذا صحيح في هذه الحالة، ثمّ يستنتج، وهو الأمر الأكثر إثارة للشّك، أن النظريّة تجانب الصواب، إذا سلّمنا بإمكان الاستغناء عنها. في الواقع، إن كتاب «شيطان النظريّة» لا يفصل بين النظريّة والمنطق السليم، بل بين الخيارات النظريّة المختلفة، من ضمنها اختيار «أنطوان كومبانيون» الذي يقوم على أساليب تستحقّ أن نورد بعضها، هنا: أوّلها معطى «المنطق السليم» الذي يسمح بطريقة مثيرة للاهتمام، إلى حدّ ما، بإعلاء شأن



فلوريان بينانيش▲

اقتراح نظريّ، عبر تجريده من وضع النظريّة. ورغم ذلك، إن النظريّات المفضّلة لدى «أنطوان كومبانيون»، مختلفة عن النّظريّات المعتدلة التي لا تفسد طعم التناقض، بل هي النظريّات الأكثر توافقاً مع ممارسة النقد (وهكذا، إن «المنطق السليم» هو النقد في الواقع).
بالانتقال من الموضوع إلى الأسلوب، يمكن القول- أيضاً- إن «شيطان النظريّة» يمثّل عملاً نظريّاً، في حدّ ذاته؛ لذلك سيكون هناك تماثل ممكن بين هذَيْن الكتابَيْن، للنظريّة، لكني- مع خطر الوقوع في التكرار- أقول إنّ كتابي ينتمي إلى فرع من النظريّة الشّعرية؛ أي دراسة أنواع، وأقسام، وعلاقات عامّة، من المرجّح أن توضّحها نصوص الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل.
يختزل «أنطوان كومبانيون» النظريّة في بيان القوانين، و- من هنا- يلغي القسم المخصّص لصياغة التصنيفات، برمّته، بل يلاحظ بنفسه أن فصلاً مخصّصاً لـ«النّوع»، غير موجود في الكتاب، قبل أن يحوّله، بعد ذلك، إلى دورة تعليمية عبر الإنترنت، ولكن- بحسب علمي- لم يتم تضمينها في الإصدارات اللاحقة. يبدو لي، بوضوح تامّ، أن هذا الفصل المفقود يقدّم الكثير عن مفهوم النظريّة الذي يمثّل الأساس لهذا العمل، بمجمله (وهذا ما يسمّى الدافع إلى الكل بواسطة الجزء)؛ لذلك، فإن الكتابَيْن اللذَيْن نستشهد بهما يشتركان في فكرة استبعاد النظريّة الشعريّة، إمّا بالرفض، أو بالتجاهل. ◻ **ترجمة: عبدالله بن محمد**


جيرار جينيت ▲

- ربّما يستحقّ العنوان الفرعي لكتابك «النقد بوصفه أدباً»، توضيحاً أيضاً؛ من أجل تبديد كلّ سوء فهم محتمل. بعد قراءتي للعمل، لا يبدو لي- في الواقع- أنك تنكر وجود أيّ اختلاف بين النقد الأدبي والأدب، بل كنت تسعى لتطبيق أدوات الشعريّة، المخصّصة- عادةً- لدراسة الأدب، على الخطاب النقدي؛ لذا فإن التأثيرات الواضحة للمحاكاة لا تسمح، في رأيي، بدمج «الحقلَيْن» أو المجالَيْن كلّيّاً. بأيّ معنى كان تصوُّرك، بصفتك مؤلّفاً، لهذا العنوان الفرعي للكتاب؟

أعتقد أن الأمر يتعلّق بأن أكون مخلصاً للتقسيم، الذي أوصى به المعلّقون القدامى، بين أقسام «ما قبل التأليف»، وأقسام «في أثناء التأليف»، وأن أختم، بعد التأليف والتعديلات، بالقسم الأخير «ما قبل التأليف»؛ أي صياغة العنوان.
«بصفتي مؤلّفاً»، لا يمكن القول- حقّاً- إني عملت على «تصميم» هذا العنوان الفرعي كثيراً؛ فقد كان من اقتراح الناشر. دور العنوان الفرعي، قبل كلّ شيء، أن يكون أكثر وضوحاً، للقرّاء العاديّين، من العنوان: «شاعريّة النقد الأدبي»، الذي اخترته لهذا الكتاب، حتى عندما كان مجرّد مجموعة من المسوّدات، وفكرته لم تتّضح بعد: عنوان «دلاليّ»، بالطبع، لأن هذا الكتاب يتعلّق بالشعريّة، والشعريّة تمثّل، على غرار النقد، نوعاً مستقلاً بذاته، لكنه- أيضاً- «مواضيعيّ»؛ لأن هذا الكتاب «يتحدّث» عن شعريّة النقد الأدبيّ. يرى «جيرارد جينيت» أن العنوان الذي اخترته كان مسهباً، مقارنةً باسم المجموعة، وتمنّى لو كان العنوان البديل «ميتاكريتيك»، الذي يحدّد الموضوع «دون حكم مسبق على مجموعة النصوص المعتمدة أو الغرض أو المقاربة المعتمدة». وندرس- هنا، أيضاً، علاوةً على ما سبق ذكره- إلى أيّ مدى يمكن تقييم «الباراتكست» (جميع العناصر التحريرية المصاحبة للنصّ المنشور كالمقدّمة، والملاحظات، وغيرهما) . وقد علمت أن الإطناب لم يطرح مشاكل عند نشر كتاب «فنّ الشّعر» لـ«أرسطو».
لكن، هل كان سيقترح «جينيت»، حينها، إعادة تسميته بـ«ميتاتراجيدي»؟ بدا العنوان «ميتاكريتيك» تقنيًّا جدًّا في نظر المحرّر؛ لذلك اخترنا، بالاتّفاق المتبادل، أن يكون العنوان الفرعي: «النقد بوصفه أدباً»، كإعادة مبسّطة للعنوان، ليضفي على الكتاب عنوانَيْن؛ أحدهما باطنيّ، والآخر ظاهريّ، أحدهما علميّ، والآخر لعامّة القرّاء. ستلاحظون تأثير التقاطع الذي ينتجه الغلاف الخلفي، بدءاً بفقرة تسعى للدفاع عن فكرة أن النقد يمكن أن يكون جزءاً من الأدب، ثمّ تتعمّق أكثر (متجاوزةً فهم القارئ العاديّ) بتحليل (لأهل الاختصاص)، يبيّن أنه يمكننا، في هذه الحالة، ممارسة الشعريّة.
من الواضح أن الأمور ليست بهذه البساطة؛ ولهذا السبب حرصت- بمعيّة الناشر- على تضمين بضع صفحات؛ بغاية الشرح بين العنوان والصفحة الرابعة من الغلاف الخلفيّ.
بكلّ بساطة، سواء أكان النقد هو الأدب أم لم يكن، فليس هذا على قدر من الأهمّيّة في نظري. أنا أتّفق مع عدد كبير من المحلّلين الذين يعتبرون أن الأدب هو ما يُوصف بالأدب، سواء أكان هذا التصنيف قائماً؛ ما يعني أنه «مقبول ضمنيًّا من الجميع، ولا يتطلّب أيّ إسناد صريح، أم كان- على العكس- خياراً فرديّاً يتطلّب إسناداً (بعد الاعتراف بالتناقض القديم بين الأدبيّات التأسيسيّة والأدبيّات الشرطيّة). بعد مناقشة ذلك، لم يبقَ أمامنا الكثير لفعله، أو- على وجه التحديد- لم يبقَ سوى استبدال سؤال: «ما الأدب؟» بسؤال: «كيف نكتب الأدب؟»؛ من هنا، تشكّل دراسة أساليب الكتابة الأدبية جزءاً من هذا الكتاب؛ باعتبار أن النقد الأدبي يفصل بين الأدبيّ وغير الأدبيّ.
بشكل هزليّ، هذا النقد الذي يملك كلّ الأدوات لتحديد ميزة (الأدبيّة) أو نفيها، أو حتى نزع صفتها، بطريقة معلومة، يُعتَبر، في حدّ ذاته، دخيلاً على الأدب؛ بعبارة أخرى: هناك، إلى جانب النقد، خطاب ما وراء النقد الضمنيّ الذي ينكر عليه صفته الأدبيّة؛ من ثَمّ، يسعى العنوان الفرعيّ للكتاب إلى إضفاء الصفة الأدبيّة على النقد. لقد تطرّقت، بإيجاز، إلى هذه المسألة، في المقدّمة وفي الخاتمة؛ إذ يبدو أنها تتعلّق- بالأساس

- بعلم الاجتماع، وبالأنثروبولوجيا، وحتى بعلم النفس. هناك جملة من الدوافع، كنتائج طبيعية لما ذكرناه، سابقاً، عن الإبداع، تجعل من الناقد أنموذجاً مقلوباً للمؤلّف: طفَيليّ، حسود، عاجز...، وحصر كلّ ذلك هو من اختصاص المؤرّخين. ما يهمّنا، في حالة النقد، بصفتنا متخصّصين في النظرية الشعريّة، أن نفيَ الصفة الأدبيّة يؤثّر في جنس بأكمله، ولايقتصر على مجموعة محدّدة من الأعمال.

هذه فكرة مهمّة للغاية، ولا أرى - صراحةً - أيّ نوع آخر في وضع مشابه. ستقول لي: إن الروايات الواقعية (المذكّرات أو الشهادات أو حتى المقالات) هي جزء من هذه الأعمال التي نقصيها - عادةً - من مجال الأدب، عدا حالات ونجاحات استثنائيّة. بالتأكيد، بالنسبة إلى الأعمال ذات الأدبيات الشرطيّة، تكون القيمة، في الغالب، المعيار الحصري للتصنيف الأدبي، في حين أن كلّ عمل ينتمي إلى الأدب التأسيسي قد يستلزم جهداً أقلّ حتّى يُصنَّف أدباً. أمّا ما يتعلّق بالنقد، فهناك ما هو أبعد من ذلك في الخيال الجماعي: عداوة حقيقية لا تدفع به خارج الأدب، فحسب، بل تكاد تجعله أدباً مضادّاً. (...)

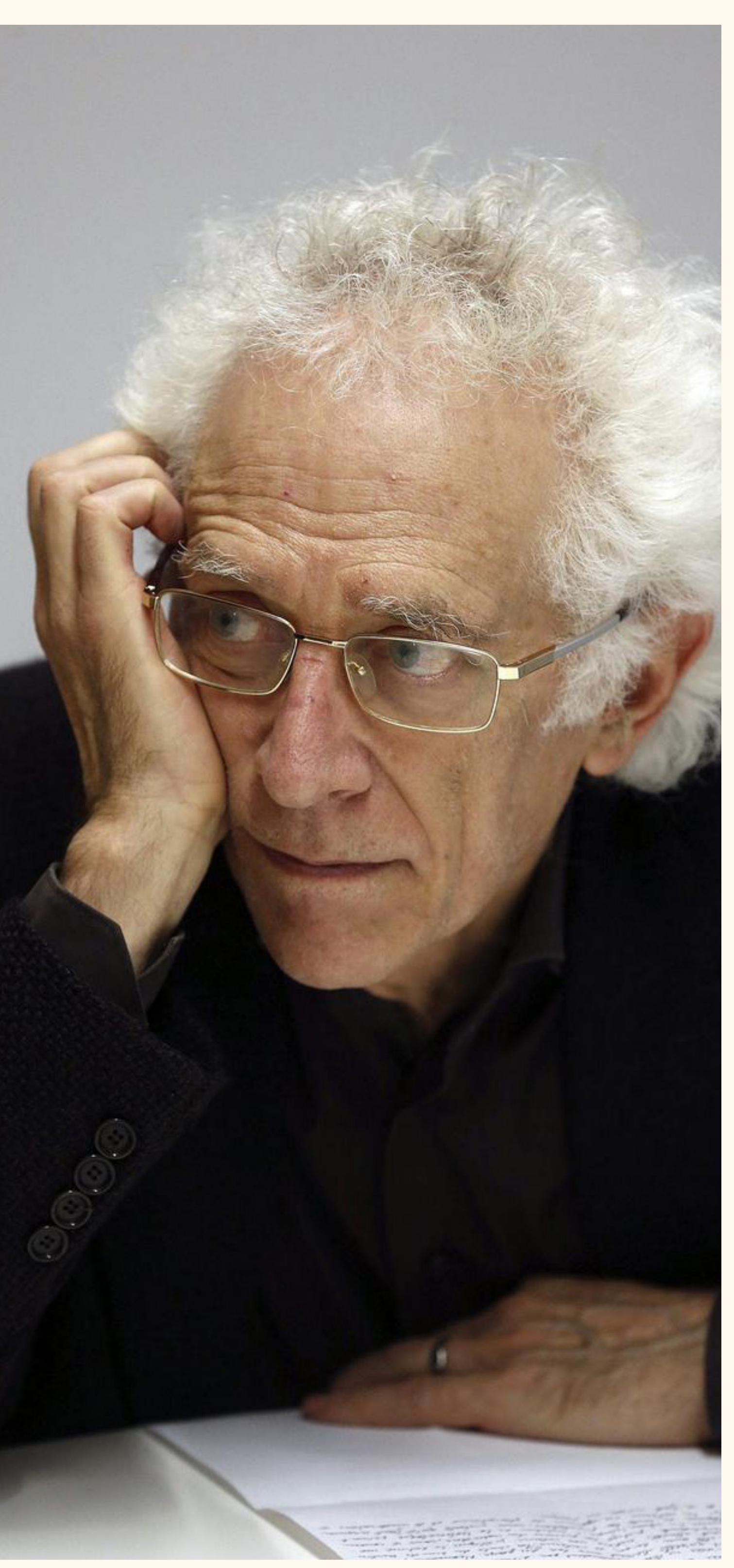
- نستنتج، من المقدّمة ومن الخاتمة، أنك على دراية تامّة بالانتقادات الحادّة بسبب النظرة العلويّة، وأنك - على امتداد ما يقرب من 600 صفحة حول النقد الأدبي- قمت بتحديث الأفكار «غير المألوفة»... ما ردّك على أولئك الذين لا يرغبون في رؤيتك وأنت تدرّس- لنقل- «بشكل عشوائيّ»، مقالات كلّ من جورج بولت، ورولان بارث، و / أو جان بيير ريتشارد؟

لقد حان الوقت- على ما أعتقد- للتطرُّق إلى السؤال الكبير حول نيّة المؤلّف، أو- بعبارة أخرى - أن تطلب مني إعادة الكتابة لصياغة مرادفات أكثر وضوحاً. هذه العملية، التي أسمّيها (الاستبدال)، تفترض، مسبقاً، وجود تشوُّه غير طبيعي في أيّ تعليق («العمل لا يتوافق مع هذا المعيار أو ذاك») يؤدّي إلى إعادة الكتابة بشكل طبيعي. في هذه الحالة، أنت، هنا، تشوّه كتابي، بالتناقض مع معطى «النسبيّة» القائم، وسيتعلّق الأمر- بالنسبة إليّ- إمّا بتحييد هذا المعطى من خلال تفسير مقنع إلى حدّ ما، يبيّن وجوده ضمنيّاً، وإمّا بدحض التشوُّه غير الطبيعي، من خلال إعادة الكتابة؛ لذلك، إمّا أن أعتمد معيار (القرّاء) الخاصّ بك، أو أحتفظ بمعياري الخاصّ (بصفتي مؤلّفاً)، وفي كلتا الحالتين، أنا أكتب نصّي تلقائيًّا: من ناحية، هي كتابة ذاتيّة غير طبيعيّة، وهي- من ناحية أخرى- كتابة ذاتيّة وذاتيّة التطبيع، إذا صحَّ التعبير.

أنا أميل إلى الخيار الثاني. هذا الكتاب يُبوَّب في خانة النظريّة الشعريّة للنقد، من خلاله أدرس المراحل التي تسمح بإنتاج التعليقات، كما يدرس الآخرون المراحل التي تسمح بإنتاج آليّات التقليد والمحاكاة الساخرة والتكيّفات. أنا لا أكشف عن أيّة «فكرة غير مألوفة أو متوقّعة»؛ سيكون ذلك منهج المفسّرين، لا المتخصّصين في الشعريّة. استخدمت هذا المصطلح أكثر من أربع مرّات، كما أخبرني المفتاح «ctrl + F»: المرّة الأولى حول الخطاب ما وراء النقدي، لا النقدي، و المرّة الثانية للقول إن افتراض تجانس النصّ يأتي من جماليّات غير مألوفة، وهو ليس اختراع القرن، ومرّة ثالثة بإعادة صياغة النقد الماركسي الذي يرى في «بلزاك» فكراً غير مألوف، ومرّة أخيرة للإشارة إلى شكل من أشكال القياس غير المألوف لدى «جينيت». الشخص الوحيد الذي يمكنه الانتفاض، عندما يتمّ التشكيك في «جينيت»، هو محدِّثكم. هأنذا هادئ الآن.

أنا لا أشكّك في أيٍّ كان، لكنني أشكّ في أن الانطباع الحاصل هو عكس ذلك، تماماً: يبدو أننا لا نستطيع التحدّث عن النقد الأدبي دون أن يقرّر القارئ، على الفور، أن ما نقوله يكتسي طابعاً معرفيّاً ومعياريّاً، أوحتى جدليّاً. لا أعتقد أننا قادرون على فعل أيّ شيء حيال ذلك؛ لأن الخطاب ما وراء النقدي، ببساطة، يعمل - عادةً - وفق هذه الطريقة، وغالباً ما يكون متأصّلاً بعمق، حيث لا نأمل في التخلّص منه قريباً.

الشيء الوحيد الذي يمكنني ملاحظته ؛ هو أن هذا الأسلوب في الانتقاد، بسبب «التمحيص» و«التشكيك» تجاه الكتّاب، عادةً ما يكون حكراً على النقّاد أنفسهم، كما لو كان هناك ثبات ما في العلاقة النقدية، التي لايقدر، مرّة أخرى، على تفسيرها، إلّا علماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء الأنثروبولوجيا. (...) ◻ **ترجمة: مروى بن مسعود**



تزفيتان تودوروف ▲

-هناك نقطة تُصرُّ عليها على امتدادِ عملك، والتي أعتقدُ أنها تُهدِّد بتقسيم قُرَّائك: إنَّ الفكرة - القريبة من بعض مواقف «ستانلي فيش Stanley Fish» - القائلة بأنّ (النص ليس دائماً ما هو عليه قبل إلقاء نظرة نقديَّة عليه، ولكن هذه النَّظرة النَّقديّة بالتَّحديد هي التي تُشكِّله بوَصْفه نصّاً، وتُزوِّده بهذه «السِّمَة» أو تلك). ولا شكّ أنَّك لست الشَّخص الوحيد الذي يُدعِّمها في الوقت الحاضر، لكن الفرضيَّة لا تزال قويَّة بشكل كبير. لذلك، في مواجهة قارئ (ة) مُتشكِّك (ة)، ما الحُجج أو الأمثلة الَّتي يُمكنُك تعبئتها لإقناعه (ها) بصحَّة وجهات نظرك؟

لا شيء على الإطلاق، فمن المستحيل توضيح ذلك بشكل دقيق. وهذا يتطلَّب نصّاً يقول: «هل رأيت كيف أنَّ هذا النّص لا يشمل هذه الخاصّية»، ثم تأخذ تعليقات وتقول: «هل رأيت كيف تُطَبِّق عليه هذه التعليقات هذه الخاصيَّة أو تلك». من الواضح أنَّه أمرٌ سخيفٌ، حيث إنَّ القول «هل رأيت كيف أنَّ هذا النَّص لا يشمل هذه الخاصيَّة» يعني بالفعل أنَّنا طبَّقنا عليه خاصيَّةً معيَّنة. إنَّ السبيل الوحيد للخروج من هذا هو على وجهِ التَّحديد أنْ نأخذ نصّاً غير مُندَرج، على سبيل المثال، في الشعرِ الدينيّ القديم؛ مثلاً قائمة بأسماء اللّسانيين، ثم تَعمل مجموعة من الطُّلاب والطَّالبات على محاولة إثبات أنَّ هذه قصيدة دينيَّة قديمة، لكي يَسْتَنْتِجوا نهايةً بِبَناءٍ أنَّ الخصائص قد شكَّلتها «النَّظْرَة» النَّقديّة. وسوف نعترف بتجربة البروفيسور فيش Fish الشهيرة.

إلَّا أن هذه التَّجربة غير ناجحة، في الواقع، لأمرين: الأول: إما في نهاية التجربة، يدرك ستانلي فيش أنَّ النصَّ الذي كتبه هو بالفعل قصيدة دينيَّة قديمة، ويُشكِّل استنتاجُه، في الواقع، المغْزَى من الحكاية. والثاني: إما أنَّه يُصرُّ على أنها قائمة بأسماء اللّسانيّين، وأنَّ طُلّابَه وطالباته لم يُغيِّروا شيئاً على الإطلاق في النصّ، بحيث نبحثُ بلا جدوى عن «الإنجازيَّة». من الواضح أنَّ هذا ما يقوم به، ممّا يجعل قُرَّاءه يضحكون، ولكن في الوقت نفسه فهو لا يُثبتُ شيئاً على الإطلاق، لأننا لا نفهم لماذا يُخبرنا ستانلي فيش بأنَّ القُرَّاء والقارئات «يُنشئون» النَّص عندما يُعاملونه كقصيدة دينيَّة قديمة. وبالتالي، فإنَّ الفائدة الوحيدة لهذه الحكاية بالنسبة لشاعر أو شاعرة هو وصف العمليَّات المتعدِّدة التي يقوم بها الطُّلاب والطَّالبات الذين يُعلِّقون على النّص والذين يُبيِّنون فئاتٍ مختلفة مثل التقسيم والاستبدال والتَّحفيز...

ومرة أخرى، سأكون حريصاً على عدم الدّخول في اعتباراتٍ معرفيَّة وظَاهِراتيَّة والنظريّات المعرفيَّة. أنا أُشَيِّد شعريَّة النقد، وليس لديَّ ما أقوله عن النصوص التي تَمَّ التعليق عليها. فكما أنَّ القيام بالسرد حول الحكايات الواقعيَّة لا يعني إنكار حقيقة الوقائع التاريخيَّة، فإنَّ القيام بشعريَّة النَّقد لا يعني إنكار وجود النصوص. كلُّ واحدٍ يفعل ذلك بالطريقة التي يُريدها. وبالمثل، فإنَّ حقيقة التَّحليل من حيث العمليَّات لا تعني أيضاً تحييد مسألة الصَّلاحيَّة: أنا لستُ مهتمّاً بها من جانبي، لكن هذه اللامبالاة لا تمنعنا بأي حالٍ من القول: يُؤكِّد هذا التعليق أنَّ هذا النص يحتوي على ثلاث جُمل، وهو صحيح (أو: إنَّه خاطئ). ومع ذلك، فإنَّ مثل هذا المَلْفوظ يُباشر تقسيم النص. جميع العمليَّات التي يقوم بها ناقد أو ناقدة يمكن القيام بها بشكلٍ صحيح أو خاطئ، ولكن تظل الحقيقة هي أنَّها كذلك بالفعل. الفكرة التي يُمرّرها الكِتاب في رأيي ليست فكرة الإنجازيَّة بقدر ما هي فكرة الانْشطار: غالباً ما تكون المُسْندات المرتبطة بالنّصوص (هنا مَرَّة أخرى، لاحظْ أنَّنا في الاستقراء الذي يقتصر على إثارة اتجاهات معيَّنة) أقانيم بسيطة للعمليَّات الخاصَّة بالنقد. ومن ثَمَّ، غالباً ما يُعلَن النص «مُقَسَّماً» فقط لأنَّه مُقسَّم وفقاً للنص النَّقديّ، وهي التَّقسيمات التي قدْ يَطعن فيها ناقدٌ آخر باسم معايير أخرى. ولهذا السَّبب تبدو بعض المُسندات أكثر أهمّية وأكثر تعبئةً في كثيرٍ من الأحيان، وخاصة المُسندات مثل «الوَحْدَة» و«الانسجام»، وما إلى ذلك، والتي تُشير إلى العمليَّات الأساسيّة للتَّعليق، ولكنني أشعر بأنَّنا سوف نعود إليها قريباً. وهذا هو السَّبب في أنني أقول أحياناً إنَّ المُسندات تُحدِّدها العمليَّات بشكلٍ مُفرطٍ، والتي لا أعتقدُ أنَّها فَرَضيَّة عاديَّة.

لذلك أعتقد أنَّ قُرَّائي لن يكونوا بهذا القدر... «منقسمين»، لأنَّه في الأساس يمكن أنْ يكون هذا الكِتاب متوافقاً تماماً مع المواقِف المُتَشكِّكَة، (ومنْ ثَمَّ فهو كِتابٌ مُخصَّص لـ«التَّأثير النَّصيّ في التَّعليق»، أو كيف يتمُّ صُنع شيء من الألف إلى الياء) ومع المواقِف الوَضْعيَّة كذلك (وهو كتاب مُخصَّص لـ«الإحالة على النَّص» في الخطاب النَّقديّ). وفي كلّ الأحوال فإنَّ هذا الكِتاب ليس نظريَّة للنص، ناهيك عن نظريَّة القراءة.

- قمت بتحليل أمثلة متنوِّعة في الخطاب النَّقديّ؛ من كوينتيلين Quintilien إلى «ميشل تشارلز Michel Charles» مروراً بـ«هودار دي لاموت Houdar de la Motte» و«جون بتيست Jean Baptiste» و«هنري دو تروست دي فالينكور Henri du Trousset de Valincour»، ناهيك عن «كينغهاو تشان Qinghao Chan»، ولكن في نهاية كتابة عملك، بعيداً عن أوجه التشابُه بين عمل هذه الخطابات النَّقديّة التي لا تُعَدُّ ولا تُحصى، هناك بعض الاختلافات الجديرة بالاهتمام على المستوى الثَّقافيّ، بل وحتى على المستوى التاريخيّ، ألا تَظهر لك اليوم؟

- أنت مُحقٌّ في الإشارة إلى أنَّ الأمر يتعلَّق بتقديم أمثلة متنوِّعة قدر الإمكان، على الرغم من أنَّ هذا ليس مُلْزماً: يستند «خطاب السَّرد» على المثال الوحيد «البحث عن الزَّمن الضَّائع»، مع بعض الإشارات إلى هوميروس Homère وبريفوست Prévost أو ليسيج Lasage، أو جيمس James وروب غرييه Robbe-Grillet التي تتسم بمظهر غامض. وكان من الممكن أن أفعل الشيء نفسه وأن أقترح مجموعاتي ببساطة من مثالٍ واحد، أو آخُذ أمثلةً مختلفة تماماً، أو عدم أخْذ أمثلةٍ على الإطلاق. لقد أخَذتُ تلك التي وجدتُها وقمتُ بالتحكيم قدر المستطاع بين أهميّةِ توضيح الموضوع والطّابع المُسلِّي للقارئ الشُّجاع الذي يُرافقني في هذه الكُتْلة. وقد اختيرَتْ الأمثلة أولاً لِسُمْعة النصوص التي تمَّ التَّعليق عليها، والتي توفَّرتْ لها جميع الفُرص لتكون معروفة عند الجمهور عِوَض الكِتاب المُسْتهدَف (الأوديسة، وهاملت، ودون كيشوت...). وقد تمَّ اختيارها أيضاً لشُهرَتها الخاصَّة: هي في الغالب كلاسيكيّات النقد (la querelle du Cid، Port-Royal لسانت بوف، و Sur Racine لبارت ...). وأخيراً، ونادراً، تمَّ اختيارها لطابَعها المُمْتع والذي يُعَدُّ مناسباً لإثارة المُخيِّلة، وبالتالي نُصادف مَعرضاً للشخصيّات؛ مِنْ عَالِم لُغة بَصير إلى صحافيّ فظٍّ جداً، ومِنْ مُتَرْجِمٍ عارِف تماماً بموضوعه إلى عالِمٍ أكثر حساسيَّة وشكّاً...

لسوء الحظِّ، وإنْ بقي هناك أَشْبَاهُ أذكياء ليُفسّروا أنَّ سرديَّات جنيتْ محدودة لأنها مُسْتَنْبَطَة من مثال واحد لِبْرُوسْتْ، يمكننا القول وتكرار إننا نُحاول أنْ ننظر في مكتبة بابل بأكملها انطلاقاً من فئات مُسْتَنْبَطة مُسْبقاً تهدفُ إلى تغطيَة المجال الأدبيّ الكامل «المُمْكِن» أو «الافتراضي». وبغضِّ النَّظر عمَّا نقوم به؛ سيكون هناك دائماً شخصٌ قادر على تِعْداد الأمثلة، لينتقدك لعدم ذكر هذا المُؤلِّف، وهذا العصر، وهذا البلد، وهذا الجنس...إلخ، حيث هو، بالصُّدفَة، مُتخصِّصٌ (يُحبُّ المتخصِّص أنْ يُثبت وجودَه لنفسه، إنْ لم يكن في نظر الآخرين، إذْ يتصوَّر أنَّ هدفه، يتعارَض مع التَّخمينات المُغْرِضَة للشعريَّة). مرة أخرى، أخشى ألّا يكون هناك الكثير مما ينبغي القيامِ به هنا: فليس هناك أسوأ من شخص أصَمّ يريد فقط سماع ما يُناسبه.

لذلك، أعتقدُ أنني قد أكَّدتُ على العناصر الثابتة (كما نقول دائماً، أو يبدو لي، عندما نريد تعيين عنصر لا يَتغيَّر) وعلى العناصر المتكرِّرة أيضاً: يتداخل هذا التَّمييز، الذي نقترحه، مع الفئاتِ المُسْتَنْبَطة بَداهةً والاتجاهات المُسْتَحثَّة تجريبيّاً. ومن نافِلة القول إنَّني أُفضِّلُ الأولى، وأنَّ الأخيرة غالباً ما تكون للتَّرفيه، لأنها تُجازِف بتحويل الشِّعريَّة في التاريخ أو في النَّقد. هناك فكرة معيَّنة عن الشّعريَّة تُحرِّك هذا العمل؛ وهي فكرة تقوم على التَّعارُض بين «الشعريَّة المُغلَقة» التي تتناول مُدوَّنة وتبحثُ فيها عن العناصر المتكرِّرة، كما هو الحال بالنسبة لمورفولوجيّة الحكايات عند بْرُوب، و «شعريَّة مُنْفتِحة» تَرسمُ جميع الاحتمالاتِ التي تنشأ عن التعريف الأوَّلي، وتستنبط الافتراضات التي يُمكن أنْ تُحقّقها الأعمال الحَاليَّة، مع تضمين إمكان الحديث عن أعمالٍ غير موجودة.

هذه الشّعريَّة الـمُنفتِحة، خارج الـمُدوَّنة، ذات طبيعة استكشافيَّة، والتي لا تقتصر على وصف الموجود القائم، بل تتأمَّل كل ما يمكن تَصوُّره، هي الوحيدة، في واقع الأمر، التي سأسميها شعريَّة: أمَّا الشعريَّة الـمُغْلَقة، التي تصف عدداً محدوداً من الأعمال دون استقراء الاحتمالات التي يُمكن تطبيقها على أعمال أخرى، هي تابعة، بالنسبة لي، للنَّقد (هي تقوم ببساطة، في العديد من النصوص، بما يقوم به النَّقد عادةً على نصٍّ واحد) أو للتاريخ (لأنها تتناول الأعمال التي أثبتتْ جدواها في الماضي).

سوف تُدركُ أنَّ السؤال الذي طرحته عَليَّ هو سؤال مُوجَّه لناقد، الذي تُطرَح عليه باستمرار مسألة التحكيم بين «الانتباه إلى الفريد» و«الشعور بأوجه التَّشابه»، كما يقول «تيبوديت Thibaudet». أما بالنسبة لشاعر، كما أُعرِّفُه، وبالأحرى بالنسبة لشَاعرِ النَّقد فإنَّ السُّؤالَ الوحيد الصَّالحَ هو «صُنْعُ الفريد» و«بناء أوجه التشابه».

- بالنَّظر إلى حجم عَملك، من الصَّعب التحدُّثُ بدقَّة عن هذا القسم أو ذاك، والذي لا يمكن القيام به إلَّا على حساب هذا أو ذاك... لذلك قد يكون التَّساؤل عن هيكلِه بمثابة حَلٍّ مقبولٍ. هل يُمكن أنْ تُعطينا فكرةً موجَزة عن كلِّ قسم من هذه الأقسام؟

- إنَّ الأمور بسيطةٌ للغاية فيما يتصل بالبَنْيَنَة. يُحاول الفصل الأوَّل «الإسناد» تعريف التَّعليق النَّقديّ بوصفه نصّاً، في الحدِّ الأدنى، و«مُسْنَداً» بالمعنى اللِّسانيّ للمُصطلح، بمعنى أنَّه يربطُ «مَحْمُولاً» بنَصٍّ («هذا النص جميل»، أو «هذا النَّص روايةٌ»، أو «هذا نصٌّ نَتَالي سَارُوتْ...). وأُوضِّح كيف أنَّ هناك العديد من ألعاب الكتابة الـمُمْكِنة، انطلاقاً من هذه البِنْيَة الدُّنيا، مما يؤدّي إلى تأثيرات الـمِرآة الأكثر إثارةً. ولتحديد ماهيَّة التَّعليق، فإنَّني أتساءل أيضاً كيف يختلف عن إعادة الكتابة، وكيف يمكن أنْ يتفاعل هذان النَّوعان من العلاقات، التَّعليقُ وإعادة الكتابة، معاً.

تقودُنا الأمثلة الواردة في هذا الفَصْل، من بين أمور أخرى، إلى أنْ نسأل أنفسنا مع «بلوتلرك Plutarque» ما هي اليَد التي أصَابتْ بها دِيُوميديس أفروديت، ومع «بيير بايارد Pierre Bayard» إذا كان جوليان سوريل أسود، أو مع سانت بوف إذا كان من الضَّروري أنْ نكون شَباباً للتَّعليق على Cid.

يدرس الفصل الثاني، «المرجعيَّة»، خصائص التَّعليق النَّقديّ من منظور اللِّسانيّات. ونحن مُهتَمُّون بتَلفُّظ الخطاب النَّقديّ، من الأكثر حياداً إلى الأكثر رِيبَةً، حيث ندرك أنَّ التعليق النَّقديّ يمكن أنْ يُصبح حُجَّةً لإعلان حُبّ تَراسُليّ. ويمكن حتى للنُّقاد دعوة أنفسهم داخل رواية مثل Le Rêve dans le pavillon rouge. نَدرسُ أيضاً الطريقة التي «يُحيلُ» بها التَّعليق على الواقع، ولاسيما قدرة الكلمات على تعيين نفسها، مما يُؤدّي إلى ألعاب لُغويَّة مُمتِعة، كما نُفكِّر في حصَّة السَّرد والوصف في تعليق معيَّن.

يُركِّزُ الفصل الثالث، «التَّقسيم»، على الكيفيَّة التي يُقطِّعُ بها التَّعليق نصّاً، ويُقسِّمه إلى أجزاء باختيار البعض وترك البعض الآخر. وهنا نُصادف شخصيَّات مُختلفة من القُرَّاء الذين يُمزِّقون الصَّفحات، أو حتى الذين يحرقون الكُتب، قبل أنْ نُوضِّح كيف يستطيع النُّقاد، على نحو أقلّ عُنفاً ولكن بالقَدر نفسه من الفعاليَّة، حذف أجزاء مُعيَّنة من العملِ، أو حتى العمل بأكمله. ومن الأمثلة على ذلك قضيَّة الرَّقابة، حيث نكتشف مع ذلك أنَّ الـمُراقَب غالباً ما يتمزَّق بين ضروراته الأخلاقيَّة وخياراته الجماليَّة بشكلٍ أو بآخر، كما يظهر من مثال قِسٍّ بيت لحم. نحن نتأمَّلُ مع «أريستارك دو ساموثراس Aristarque de Samothrace» فيما يعنيه أنْ نجد شيئاً ما في النص أكثر مما ينبغي، وكيف نتخلَّصُ منه. ويتَّسعُ السُّؤال إذا وجد النَّاقد أنَّ أكثر ما في العمل هو الـمُؤلِّف، ونعود إلى الحالات الكلاسيكيَّة التي تتعلَّق بهوميروس أو شكسبير أو موليير، الذين اتُّهِموا باستمرار بعدم كونهم مُؤلِّفيّ أعمالهم. وسنكتشف بفضل الأب «هاردوين Hardouin» أنَّ كلّ الـمُؤلِّفين القُدامى هم من الاختراعات التي صاغها مُزَوِّرُو القرن الثالث عشر. نحن مهتمُّون أيضاً بما يحدث عندما يُقرِّر الـمُعَلِّق أنَّ شيئاً ما مفقودٌ في النَّص، ويحاول سدَّ هذه الفَجوة. ويسمح لي هذا التحليل بالتَّأمل في أهميَّة فئاتِ «الوحدة» و«التَّعدُّديَّة» و«الاستمراريَّة» و«الانقطاع» في الخطاب النَّقديّ، من العصر القديم إلى يومنا هذا.

يسمح لي الفصل الرابع، «الجِهيَّة» بالتَّساؤل عمَّا يعنيه حقّاً الحديث عن «جِهات» العمل. لذا أدرس كيفيَّة استخدام تعليق نقديّ لاستحضار «موضوع» عملٍ معيَّن، على سبيل المثال. ونُوضِّح كيف تسمح هذه الجِهة أو تلك بتدقيق النَّص الـمُعَلَّق عليه قصد الاحتفاظ بعناصر معيَّنة فقط، أو مقارنته مع غيره. وهكذا، يكتشف القُرَّاء صورةً غير معروفة للكاتب «أكينسايد Akenside»، حيث يتمُّ تصنيف الـمُؤلِّفين الملائمين (هوميروس وفيرجيل ولوتاس ودانتي...) وفقاً لـمُلاحظات تُعْزى إليهم حسب معايير مختلفة (التَّأليف والذَّوق والأسلوب ونظم الشِّعر... إلخ). وأستكشفُ في الأساس كيف يُكتَبُ عددٌ من التَّعليقات بناءً ع لى شبكاتٍ من الجهات مُحدَّدةٍ مُسْبقاً، كما هو الحال على سبيل المثال في الكِتاب الشَّهير «Doctrine des quatre sens» (مذهب الحواس الأربع) الذي يدرسُ النُّصوص الدينيَّة، وغيرها، من خلال أربع جِهاتٍ.

ينظر الفصل الخامس، «الاستبدال»، في الحالات التي يَقترح فيها التَّعليق النَّقديّ استبدال النَّص الذي يُعلِّقُ عليه بنصٍّ آخر، على أنَّه مُعادِلٌ. أقُوم أوَّلاً بدراسة حالة الاستبدال «التَّعْويضِيّ»، والذي يُقدَّم ببساطة باعتباره وسيلةً مساعدة على القراءة، وهو بسيط ومُتَحَفِّظ: ويتعلَّق الأمر بحالة الـمُلاحظات الـمُعجميَّة، مثلاً. وبعد ذلك، أدرسُ حالة الاستبدال «التَّام»، الذي يُقدَّمُ باعتباره أمراً لا غنى عنه، كما أبحثُ في المجاز، من خلال تناول المفهوم في مُحاولةٍ لرؤيته بشكلٍ أوْضَح، بأَخْذ أمثلة من أساطير هوميروس، وكذلك حالة القراءة الرَّئيسيَّة، استناداً إلى أمثلة من القرن السابع عشر، وكان كِتاب لابروبيِّر La Bruyère في المقدّمة، كما هو مُتوقَّع. وأخيراً أدرس حالة الاستبدال «القَمْعيّ»، وهو أمرٌ أساسيٌّ لدرجة تجعل النَّاقدَ يقول إنَّ الكاتِب كان عليه أنْ يكتُبَ بشكلٍ مُختلف لتجنُّب، استخدام مثال مُبْتَذل، وَضْع بطله في حالةٍ حيث يمكنُ لأي شخصٍ آخر أنْ يُصاب بالبرد، كما يلاحظ فالينكور عن La Pincesse de Clèves.

يتساءل الفصل السادس، «التركيب»، عن الكيفيَّة التي يربط بها النَّاقد بين عناصر العمل. وهنا أُبيِّنُ كيف يعمل الـمُعلِّقون في أغلب الأحيان لتحويل النصِّ إلى سؤال. وأوضِّح أنَّ الـمُعلِّقين اليونانيّين والرُّومانيين لم يكونوا يفتقرون إلى الخيال في هذا المجال، حيث يجدون في أصغر جزءٍ من النَّص مصدراً لا ينضُب من الألغاز. ثم أُفكِّرُ في الطَّرائق المختلفة التي يتمُّ بها تقديم النص على شكل سلسلةٍ من الأسئلة والأجوبة، إذْ «يَسْتجيبُ» دائماً عنصرٌ في النَّص إلى آخر. وسنكون قد أدركنا عمليَّة «التَّحفيز» الشهيرة التي تكتسب أهمية متزايدة هنا. وأذكرُ أولاً الحالات التي يربط فيها النَّاقد النّصَّ بالسّياق: إنَّها مناسبة خاصَّة للعودة إلى المناظرة الشَّهيرة بين بْروسْت وسانت بوف، وإلى الفيداس Vidasو الرازوس razos كذلك، حياة الشُّعراء في القرن الرابع عشر. ثم أُشيرُ إلى الحالات التي يربط فيها أحد النُّقّاد بين العناصر من خلال عمليات مختلفة تسمح لنا بالسَّفر من «زوييل Zoïle» إلى «جون بيير Jean-Pierre»، مروراً بـ«كرستين دي بيسان Christine de Pizan».

إنها الآن مسألة «تبرير» بدقة للنظام الـمُتَبَنَّى على هذا النَّحو. بما أنني عرَّفت التَّعليق بوَصْفِه عمليَّة إسناد (فالتعليق يعني الحديث عن «شيء»)، فإنَّني أبدأ بهذا ثم أُركِّز على الإطار العام الذي يندرج فيه؛ بعبارة أخرى، الطريقة التي يُحيلُ بها التَّعليق ليس فقط على النص، بل إلى كلّ ما يُحيط به، أيْ كُلّ الأشياء التي يُمكن إرْفاقُها بـ«موضوعه الجوهري» (بمعنى آخر، النص ذاتُه وليس مَظْهَره الماديّ، ولهذا السَّبب لا أذكر جميع مِهن الكتاب، ولكن فقط «الشخصيَّات» الـمُرْفَقة بالنَّص): المؤلِّف أو المؤلِّفة، والنَّاسِخ (بوصفه بديلاً عن الكاتِب في بعض الأحيان، ومؤثِّراً على رسالة النصِّ نفسها)، والـمُعلِّق، بالطَّبع، الذي يملك، هو أيضاً، بعض التكرارات (القارئ الجَيِّد والقارئ السَّيئ،.. إلخ) □ **ترجمة: أسماء كريم**

- إذا كان هناك «أنموذج» شامل لهذه المجموعات المختلفة من العمليّات، فإنه- كما بدا لي، من خلال قراءتي لكتابكم- هو الأنموذج الذي يشكّل

ثنائيّة: «اتصال/ انفصال». هل لكم أن توضّحوا: إذا كانت لكم وجهة النظر نفسُها، بطبيعة الحال، فكيف ستسمح لنا هذه «الثنائيّة» بفهم مبدأ من المبادئ الفعّالة، للفعل النقديّ؟

ها نحن، الآن، بصدد تعيين الموضوع المركزيّ؛ أي- بعبارة أخرى- أحادية التيمة. لقد اخترتم الثنائيّة التقابليّة: الاتّصال/الانفصال، التي أُولِيهَا، فِعْلِيّاً، أهمّيّة كبرى. في الواقع، إن تفعيل هذه الثنائيّة يشكّل إحدى «ممكنات» الخطاب النقديّ (وأنا أتكلّم، هنا، بصفتي متخصّصاً في الشعريّة، يستند إلى مقولات مُسبقة)، ولكنه يبدو- بالنسبة إليَّ- سمة من سمات اللّغة النقديّة (وأنا أتكلّم، هنا، بصفتي قارئاً بسيطاً يستند إلى انطباع تجريبيّ بحْت)، التي يمكن لكلّ واحد منّا تجربتها: فعندما نَطَّلِع على أيّة دراسة من دراسات الحالات الإفراديّة الموجودة في مكتبتنا، من المرجح جدّاً أننا سنواجه، في مرحلة ما، مسألة الاتّصال/ الانفصال. جرِّبْ ذلك، وسترى.

ما يهمّني، في هذه الثنائيّة، هو- أوّلاً، وقبل كلّ شيء- أنها تسمح بإسناد خبر (متّصل، أو منفصل) على عدّة مستويات: تيميّة (هل يوصف العالم بأنه الاتّصال/ الانفصال؟)، وشكليّة (هل النصّ في شكله متّصل، أم منفصل؟)، ولكن، أيضاً، أوبراليّة (هل العمل نفْسُه متّصل، أم منفصل؟). لدينا، إذاً، مُسْنَد يتنقّل بسهولة، وهو ما سيمثّل أحد الأسباب التي تفسّر حضوره الكُلّي، في كلّ الأمكنة، وفي الوقت ذاته (وهذا ما كنتُ سأقوله، إن أردتُ أن «أحفَرَ» ما أطلقت عليه: الحضور الكُلّي، ولكن سوف يكون لزاماً عليّ، بالفعل، أن أعتبره شيئاً آخر أكثر من مجرّد كونه انطباع قارئ حول القراءة؛ ونتيجة لذلك، لا يمكنني أن أتحدّث عنه، هنا، إلّا من باب التعريض.

إنني أشعر بالمتعة وأنا أُثْبِتُ أنّ علماءَ الفيلولوجيا الإسكندريّين وخلفاءهم الذين جاؤوا من بعدهم، يرجعون بخصوص «هوميروس» إلى المقولات نفسِها التي يستخدمها ممثّلو النقد الجديد بخصوص «بروست»؛ الأمر الذي يسمح لي، على سبيل المثال، بأنْ أُدْمِجَ مشاجرة «هوميروس» الشهيرة بين المحلّلين وأصحاب النزعة الوحدويّة، في مجموعة أكثر شموليّةً من ممارسات تضفي طابعاً متّصلاً، أو منفصلاً. وبطبيعة الحال، تشتمل هذه المشاجرة على جزء كبير يُعدّ موضوعيّاً وتجريبيّاً: فموضوع «المخطوطة»، في الخطاب النقديّ، يكتسي، هنا، أهمّيّة حاسمة، و- ربّما- عليَّ أن أكرّس يوماً ما لدراسة هذا الموضوع بالذات، و- من هنا، ربّما- تكون الآثار في الخطاب أكثر تنوُّعاً من كونها علامة على الموضوعيّة والتشبّث باليقين. لقد درسنا كثيراً من أسماء المخطوطات التي عُثر عليها في الرواية، لكننا لم ندرس تلك التي عُثر عليها في الفيلولوجيا؛ لذلك إن من بين الاهتمامات التي تَنْشُدُها مقاربتي، أن أُبَيِّنَ- على الرغم من الصعوبات التي تطرحها هذه البلاغة المخطوطة- أن الاختيار بين الرؤيتَيْن المؤطِّرَتَيْن لأعمال «هوميروس»، تحدّدها- أيضاً، بشكل مفرط- الممارستان النقديّتان الكبيرتان المتمثّلتان في التقسيم، والتوحيد.

وتزداد القضية وضوحاً لدى «بروست»: حيث نلاحظ أن عدداً من شُرّاحه يأخذون بعين الاعتبار أنموذج الاتّصال، فيما ينصّ شُرّاح آخرون على أنموذج الانفصال، سواء على المستوى التيميّ (من ممثّلي الفريق الأوّل «جورج بولي» في مقابل «جيرار جينيت» الذي يمثّل الفريق الثاني)، أو الشكليّ («جان روسيه» ممثّلاً لأنموذج الاتّصال، مقابل آه... دائماً «جينيت» (ممثّلاً لأنموذج الانفصال)، وكذلك على المستوى الأوبراليّ: فـ«جينيت» يتبنى- أيضاً- أنموذج الانفصال بخصوص أعمال «بروست» نفسِه، بما أنه يُعدّ أوّل مَن احتضن، بصدر رَحْب، الوراثة (كمصطلح استخدمه «جينيت» في كتابه: «خطاب الحكاية الجديد») التي أصبحنا نرى، بفضلها، أعمال «بروست» «تتهالك» أمام أعيننا.

إن المُسْنَد لا يتنقل بسهولة، فحسب، بل يسمح للنقد، قبل كلّ شيء، بأن يقوم بتبئير أفعاله الخاصّة، وبأن يقدّم مُسنداً خاصّاً بالنصّ، لا يمثّل، في النهاية، سوى نتيجة عمليّاته الخاصّة: فمن خلال إبداع أَوْجُهٍ من التشابهات والاختلافات، والتجانسات واللاتجانسات، والقياسات والتناقضات، التي تسمح كلّها بالتجميع، أو التفريق على مستويات مختلفة، يتمكّن الناقد من «تشكيل» موضوعه، ثمّ إن الاتّصال/ الانفصال يمثّلان جزءاً من «أشكال النصّ» الكبرى هاته، التي يمكن أن تُطبّق على جميع الأمثلة، تقريباً، كما أنها تعمل بشكل أفضل؛ لأنها لا تتعدّى كونها مجرّد طريقة، يرى، من خلالها، النقّاد أنفسَهم في المرآة.

- إذا كنتُ قد امتنعْتُ عن طرْح أسئلة مُفَصَّلة عليكم حول هذا المقطع المُحَدَّد من مؤلّفكم، أو ذاك - مع أنني أتَحَرَّق لأجل أولئك الذين لم يقرؤوك (حتى الآن)، وعنْ أنْ أسائلكم بشأن مفهوم «التشويه - défiguration» (ص 334)... - فذلك راجع، من جهة، إلى احترامي لمنهجكم المنتمي إلى «علم الشعر»، و- من جهة أخرى - لأنّ الدروس الرئيسة لمؤلّفكم تتجاوز تفصيلاً بعينه، مهما كان مفيداً، أو مسلّياً، خصوصاً لأنّكم تُحَدِّدُون (في الصفحة 521، وفي مواضع أخرى)، بطريقة مُقْنِعَة للغاية، واستناداً إلى المثال الذي قدّمه «جان بيير ريشار»، الصلات القائمة بين التحفيز، والشَّرْعَنَة، والتَّثمين، التي تتمثّل امتداداتُها «الطبيعيّة» في الشَّرْعَنَة الذاتيّة، والتَّثمين الذاتيّ للفعل النقديّ. وبصرف النظر عمّا كتبه «جان بيير ريشار»، في مؤلّفه: «غثيان سيلين»، هل لكم أن تتحدّثوا، بإيجاز، عن هذا الكتاب، طالما أنّ القيمة تمثّل، في هذه الحالة، سؤالاً أساسيّاً، بالتزامن مع أصل «التَّشَنُّجَات» المحتمَلة التي يمكن أن يُثيرها منهجُكم؟

تُثار مسألة القيمة بطرق مختلفة، وسأبذل ما في وسعي لتحديدها، لأنني- أنا، أيضاً- أفكّر مليّاً في الفائدة التي ستعود على القرّاء من الجنسَيْن، والذين قد يجدون، بطبيعة الحال، بعض الراحة، فيشعرون بالتشنُّج فقط، بعد أن كانوا، قبل ذلك، متمرّدين ومنتقدين ومتشكّكين.

أوّلاً، تتعلّق مسألة القيمة بالموضوع الذي أشتغل به؛ فنحن نُخرج النقد، عادةً، من دائرة الأدب؛ لأننا نعتبر أن النصّ النقديّ لا يملك «قيمة» النصّ الروائيّ، أو المسرحيّ... إلى غير ذلك. هذه الطريقة في استبعاد جنس، بكامله، أجدها، بالطبع، مثيرة للاهتمام: فالأشخاص أنفسُهم الذين يؤكّدون أن النقد لا يندرج ضمن الأدب، سيؤكّدون، دون شكّ، أن بعض النصوص النقدية يمكن أن تكون- في حالات استثنائيّة- ذات قيمة، حتى ولو تَعَلَّقَ الأمر بتلك النصوص التي تندرج ضمن «نقد المبدعين». كما أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم، سيؤكّدون، كذلك، أن معظم الروايات المنشورة هي بدون قيمة، مع بعض الاستثناءات التي سيرشدنا إليها، بكلّ سرور، هؤلاء الخبراء في التقييم الأدبيّ. وهنا، نقف على الخلل المنطقي: فإذا كان عدد قليل، فقط، من الروايات، ذا قيمة، وإذا كان عدد قليل، فقط، من النصوص النقديّة، ذا قيمة، فلماذا نقرّر أن الجنس النقديّ كلّه لا قيمة له، في حين أن الجنس الروائي كلّه لم تلحقه اللعنة نفسها؟ لا بدّ، إذاً، من أنّ نَزْعَ الأدبيّة عن النقد، راجع إلى أمور أخرى.

ثانياً، تتعلّق مسألة القيمة بالمنهج الذي أتبنّاه. فنحن نتذكّر النقاش الذي دار بين «جيرار جينيت» و«آلان فينكيلكروت»، في أواخر الثمانينيات، عندما اتّهم الفيلسوف الشابّ «فينكيلكروت» المتخصّصَ الكبير في الشعريّة، بدراسة المؤلّفات، بغضّ النظر عن قيمتها، وذلك بوضعه روائع الأدب ونتاجات الثقافة الجماهيرية، على قَدم المساواة (فالتحليل البنيويّ للسرد، يضع «فلوبير» و«جيمس بوند» في الخانة نفسها)، وهكذا مهّدت البنيويّة للنسبيّة، وهزيمة الفكر، وانهيار التعليم، والنكبة الثقافية، وانقراض البشريّة ونهاية العالم. وقد جاء ردّ «جينيت» على ذلك، من خلال الدفاع عن النسبيّة الجماليّة، مثلما تمسّك بهذا الموقف، لاحقاً، في المجلّد الثاني من كتابه «الأعمال الفنّيّة».

إن كلّ شعريّة تتّسم، بالضرورة، بِمَيْسَم نسبيّ، من خلال إبرازها للعمليّات التي من المحتمل أن توجد في جميع النصّوص، أيّاً كانت، وأيّا كان حُكْمُ القيمة، الذي يُصْدره بعض الناس عليها. وبالطبع، عندما يتعلّق الأمر بشعريّة النقد، ينضاف، إلى مشكلة النسبيّة الجماليّة، مشكلةُ النسبيّة المعرفيّة، التي- ربّما- تكون بديلاً عن الأولى؛ فقد يكون القارئ متوتّراً، أوّلاً، وقبل كلّ شيء، لأن الأمثلة تُظهر أنّ النصوصَ القديمة جدّاً، التي لا تواكب أسلوب العصر، وعفا عليها الزمن، التي لا نتحدّث عنها إلّا من باب السخرية، تستخدم، تماماً، العمليّات نفسَها التي تستخدمها النصوص المعاصرة، في وقتنا الراهن، حيث تتحكّم في هذا العمل أو ذاك؛ ذلك أن القارئ نفسه يُعدّ ناقداً وأستاذاً، يتحرّك، عادةً، في مساحة تخضع فيها التعليقات للتقييم، وترتيب الأولويّات، وفق معايير لا تعتمد تلك المعايير الخاصّة بشعريّة النقد؛ نتيجة لذلك- بدلاً من أن ينزلق القارئ، فوراً، في هوّة التوتُّر- أعتقد أنه ينبغي له أن يقبل- بالأحرى- تجربة

الغرابة أو «إزالة الألفة - défamiliarisation»، و- بعبارة أخرى- عليه أن يقبل بأن هذه الممارسات المعتادة جدّاً، والتي تمرّ دون أن يلاحظها أحد، تصبح، لفترة من الوقت، غريبة بعض الشيء؛ وهذا لا يعني أنها لا أساس لها، أو أنها لاغية، بل هي، ببساطة، اعتباطيّة نوعاً ما. هناك اعتباطيّة في التعليق، كما أن هناك اعتباطيّة في الرواية، وتجنح هذه الاعتباطية- في التعليق، كما في السرد- إلى التخفّي وراء دوافع مختلفة.

من خلال ما سبق، بإمكاني أن أدلف إلى الشقّ الثالث من الجواب؛ ومفاده أن التفكير بطريقة نسبيّة، أو نسبويّة، من شأنه أن يسمح بإظهار تأثيرات تحديد القيمة بين النصّ والنصّ الواصف (métatexte)، و- بطبيعة الحال- لا يُعَدّ كتاب «غثيان سيلين» للناقد «جان بيير ريشار»، مجرّد مثال بالنسبة إليّ، ولكني أشير- أيضاً - إلى «مسارات ميشون» للناقد نفسه، وهما كتابان أُلِّفا، فقط، في طرق اعتباطيّة تحريريّة (كنت كتبتُ، بصددهما، تقريراً، عندما صَدَرَا بالتزامن في مجموعة الجَيْب). وبشكل عامّ، توجد- بالفعل- عمليّات أخذ وعطاء متبادلة بين النصّ والنصّ الواصف؛ فهذا الأخير يُؤَكِّد (في حالة عَمَلٍ صادِم مثل كتاب «سيلين»، أو كِتاب معاصر مثل كِتاب «ميشون») أو يُثْبِت (في حالة مجموعة أعمال معترف بها، بالفعل، بطريقة ثابتة، بوصفها عملاً عظيماً) قيمةَ العمل، و- في المقابل- يُفترض أن تقيس عظمةُ العمل قيدَ التحليل وجاهةَ الخطاب النقدي؛ فعلى سبيل المثال، إن المسند المسمّى بـ«التماسك»، والذي يُعدّ، اليوم، الكلمة الرئيسة في الخطاب عن القيمة، يسمح للعبة المرايا بأداء مهمّتها على أكمل وجه: فالعمل الجيّد هو العمل المتماسك، والنقد الجيّد هو الذي يُظهر تماسك العمل. ويمكننا أن نستبدل «التماسك» بأيّ مسند يمكن اعتبارُه المعيارَ الحاسم للقيمة: التعقيد والغنى والعمق، أو أيّ شيء آخر. وفي هذه الحالة، إن النقد الذي يُظهر تماسك العمل من خلال تحفيز جميع أجزائه، أو جميع جوانبه، يُظهر، قبل كلّ شيء، قدرته على التحفيز، وعلى تحفيز نفسه، بوصفه امتداداً لا غنى عنه، بالنسبة إلى العمل. إن مشهد تماسك العمل لا يقلّ أهمّيّةً عن مشهد قدرة تماسك النقد.

- ألْمَحْتُ، في بداية الحوار، إلى ما يمكن أن تَصِفُوهُ بعمليّة «التناصّيّة -intertextualization». بالطبع، أنتم تلاحظون أن الكلام يستدرجني إلى الفكرة الآتية: إن كتابة «المحصّلة»، وصرامة علم الشعر، والتطلّعات التصنيفيّة لا تتردّد في استخدام الجدول مزدوج المدخل، والتلاعب بالمصطلحات، واختلاق الكثير منها، والميل إلى الاستطراد، والاقتصاد في استخدام الحواشي السفليّة، والنزوع إلى الفكاهة والمرح،.. إلى غير ذلك. ناهيك عن الإهداء الذي جاء في وقت متأخّر: («... إلى فريدريك الذي كان له إلمام بالموضوع»)، والذي سيكون له معنى عند «النخبة السعيدة - les Happy few»، و- بشكل عامّ - عند جميع قرّاء «أطراس - Palimpsestes» «جيرار جينيت». باختصار، إن الأمر- ربّما- واضح، إلى درجة أننا لا نحتاج فيها إلى الكلام، ولكن من الأفضل أن نتحدّث عنه، خاصّةً أن كتابكم ظهر في مجموعة، شارك في تأسيسها «جيرار جينيت»: هل ترجع التناصّيّة التي مكّنتني من أن أرصد، من خلال قراءتي لصفحات كتابكم، الظلَّ الذي يلقيه «جيرار جينيت» على مؤلّفكم، إلى ميكانيزم إسقاط نقديّ مرتبط بـ «موسوعتي الشخصيّة»؟...

هذه العملية أقرب إلى أن تُسمّى بـ: «التحويل النصّي- hypertextualisation»، لكن محاولتَك جيّدة، على أيّة حال. يتمحور سؤالك حول مشكلة مثيرة جدّاً للاهتمام، وهي الطريقة التي نستطيع، من خلالها، أن نضمن صحّة إسناد ما، في حالة إسناد تحويليّ - نصّي. وهكذا، إن شعريّة النقد إعادة كتابة لـ(أطراس جينيت). ويبدو لي أن عليك أن تختار بين ثلاثة مسارات:

- أن تؤكّد على أن انطباعك عن القراءة بالغ القوّة، وأن تُعَمّمَ هذا الانطباع على جميع القرّاء المحتملين.

- أن تعزّز لديك روح الخبير في النظريّة، فيمكنك بناء شخصيّة قارئ مطّلع على «جينيت»، إلى درجة أنّ أيّ تشابه لا يمكن أن يكون من باب المصادفة. وبعد ذلك، يمكنك اللجوء إلى «سمة» من سمات اللغة النقديّة، مثل: «ليس من قبيل المصادفة أن...»، وبذلك يُحسم الأمر. بإمكاننا أن نتحدّث، هنا، عن نوع من إضفاء «القصديّة - l'intentionalisation» على المسند.

- أن تُضَاعِفَ، أكثر من أيّ وقت مضى، الأجزاءَ والجوانبَ المُتماثلة، وذلك بغرض خلق آثار قائمة تراكميّة لا تترك أيّ خيار، فأوجه التشابه مزعجة للغاية. أشير، هنا، للمرّة الثانية، إلى سمة اللغة النقديّة: «ليس من قبيل المصادفة أن...». وبذلك يُحسم الأمر. بإمكاننا أن نتحدث، هنا، عن «تنصيص المسند - textualisation» .

الاستراتيجيّتان اللتان وضّحتُهما لكم، تندرجان- أساساً- ضمن بلاغة النقد أكثر من اندراجهما ضمن شعريّة النقد. وهذا التمييز مهمّ؛ فالخطاب النقديّ يسعى إلى إظهار الكيفيّة التي يبني بها الخطاب النقديّ احتماليّته، ويقوم على فكرة مفادُها، أن التعليق ليس صحيحاً ولا زائفاً، بل أكثرُ إقناعاً، أو أقلّ إقناعاً. أعتقد أنكم اتّبعتم هذه الطريقة، أو نحوها قليلاً، في قراءتكم لكتابي، بوصفه بلاغة، لن تكون نسبيّتها كاشفة، فقط، ولا ترى في العمليّات النقديّة إلّا أفعالَ سُلْطة. مع ذلك، إذا كنتُ أتكلّم، في بعض الأحيان، كما لو كنتُ عالِماً في البلاغة، فإن ذلك، في النهاية، نادر جدّاً، كما أنني أحرص على الإشارة إلى ذلك، في كلّ مرّة. لكنني، في معظم الأحيان، أسلك مسلك المتخصّص في علم الشعر، الذي لا يعتقد أن التعليقات ليست صحيحة، وليست كاذبة، والذي لا يتساءل: كيف يبني التعليق احتماليّته، وسُلْطَته، وقناعته؟، بل يكتفي بِجَرْدِ الاحتمالات التي يمكن للبلاغيّ، مِنْ ثَمَّ، التأكيدُ على طابعها شِبْهِ الاستراتيجيّ، الذي يمْكن أن يكون مفيداً لهذه الغاية، أو تلك. باختصار، إنّ كُلَّ بلاغيّ يميل إلى «تحفيز» استخدام الآليّات من قِبَل الناقد؛ ولهذا السبب أتجنّب المُضِيَّ بعيداً جداً في هذا الاتّجاه.

ومع ذلك، هناك طريقة أخيرة للإجابة عن سؤالكم، تتمثّل في الاستناد إلى إضفاء «القصدية - l'intentionalisation»، التي يُمْكِنُ القيام بها من خلال طريقتَيْن:

- الاقتران بضمير الغائب: هنا، علينا أن نستمرّ في السرد البوليسيّ وذلك بأن نبحث داخل السيرة الذاتيّة، أو في غيرها من أعمال المؤلِّف، عن العناصر التي تربطه - بلا شكّ - بالنصّ السابق المقصود، لنتحدّث، بعد ذلك، عن سمة اللغة النقديّة: «ليس من قبيل المصادفة أن...».

- الاقتران بضمير المتكلّم: هنا، كلُّ ما علينا القيام به هو أنْ نستشهد بالمؤلِّف، أو (وهو الأفضل) أن نُجْرِيَ مقابلة معه.

لذلك، أنت معفيٌّ من الغوص في سيرتي الرائعة، وفي أعمالي الأخرى التي لا تُعَدّ ولا تحصى، بما أنني، منذ أن صرّحتُ لكم، بوضوح، منذ البداية، برغبتي في أن أكتب (أطراس) النصِّيَّة الواصفة. وهكذا، أنتم تلاحظون أن الأمر لا يتعلّق، بالنسبة إليّ، بتقليد مؤلِّف (من منظور الناقد) بقدر ما يتعلّق بتجْلِيَةِ جنس (من منظور المتخصّص في الشعريّة)؛ من أجل ذلك انخرطْتُ في «تناصّيَّة جامعة - architextualisation» (تحويل نصّ إلى جنس) لمؤلَّف «جيرار جينيت»، تتوافق، تماماً، مع فكرة «الشعريّة المفتوحة «التي ذكرْتُها آنفاً: إنها لوحة رُسمتْ في ضوء استنتاج مُسْبَق، تليها سلسلة من الأمثلة المختارة بشكل اعتباطيّ، في مكتبة بابل.

ويمكننا- أيضاً- أن ننخرط في تناصّيَّة جامعة لمختلف مؤلّفات «جيرار جينيت»، وأن نَتَطَلَّعَ إلى كتابة خطاب الحكاية 3 (بمثال واحد، فقط)، أو عتبات (وذلك باتّباع الترتيب التجريبيّ البحت، حيث تقدِّم الأشياءُ نفْسَها بنفسها)، وهلمّ جرّا. ومن الواضح أنَّ نَقْلَ هذه الكلاسيكيّات الشعريّة «من مجموع الأعمال إلى الجنس»، هو- بطبيعة الحال- طريقة (بالرجوع إلى ما قلتُه في بداية حوارنا) لتشجيع الاختراع النظريّ، من خلال مواصلة السير في الطريق الذي اختطّهُ «جينيت»، دون أن نتردّد في التعديل، والتجويد، و- أحياناً- في أن نبدأ من الصفر، حتى لو أدركْنَا أنَّ علينا أن نبدأ، جميعاً، من البداية. إنَّ الأمرَ الأهمَّ هو الحفاظ على روح الاختراع هاته، وعلى الإبداع الذي، يبدو لي أنه أعظمُ إرثٍ تركه «فريدريك نيتشه» العزيز؛ إرْث أعظم من المفاهيم السرديّة، والتأمُّلات السيميولوجيّة، أو المبادئ الجماليّة. ◻ **ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

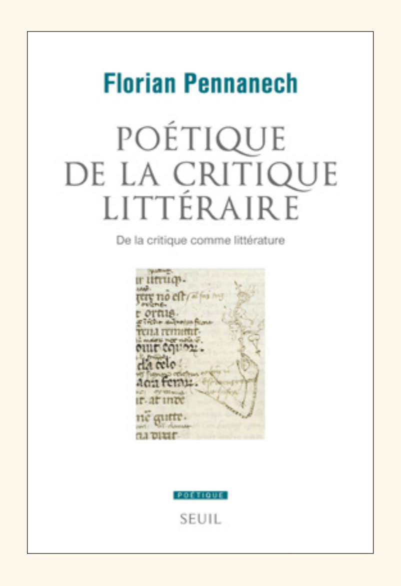
http://www.vox-poetica.org/entretiens/intPennanech.html

فصل من كتاب «شعريّة النقد الأدبي.. النقد بوصفه أدباً»

التعليقُ الذاتيُّ والتعليقُ الغيريُّ

فلوريان بينانيش





نحاول أنْ نقترحَ تمييزاً أوّليّاً بين التعليقِ الذاتيّ Autocommentaire والتعليق الغيريّ allocommentaire، وبعبارةٍ أخرى بين التعليق الذي يُعَيَّنُ فيه الكاتبُ بضميرِ المُتكلم (أنا)، وذلك التعليق الذي يُسْنَدُ إلى ضمير الغائب (هو).

لقد تمَّت بالفعلِ دراسةُ نوعِ التعليق الذاتيّ بشكلٍ جيّد، وبالتالي فإنّ الأمرَ يتعلَّق بتعليقِ كاتبٍ «حقيقيّ» ينجزه بنفسه. وبعبارةٍ أخرى يمثل التعليقُ الذاتيّ مكسباً بالنسبة إلى كلّ أولئك الذين يرتكزون على فرضيّة (وهذا حقهم الأكثر صرامةً) وجودِ نيّة للكاتِب، وأنه تمكن معرفتُها، وأن معرفتها بالضرورة ذات قيمةٍ، لا بل إنها الأكثرُ قيمةً وجدوى.

إنّ التعليقَ الذاتيَّ يمكن أنْ يكونَ في مستهل الكِتابة (كأنْ يقول الكاتِبُ: «هذا النصُّ سيكون روايةً تتحدَّث عن كذا وكذا») بالنسبة إلى الكُتَّابِ الذين يحتاجون للتعليقِ الذاتيّ لتشجيع أنفسهم. ويمكن أنْ يكون أثناءَ الكتابة بالنسبةِ إلى الذين يستمرّون في التعليقِ الذاتيّ لغايةِ التصحيح (وهي العملية التي تركت لنا، على سبيلِ المثال، دفاترَ المُلاحظاتِ والرسائل و«التقييدات» على المخطوطاتِ). ويمكن أنْ يكون بعد الانتهاءِ من الكِتابة بالنسبة للكُتَّاب الذين يعتمدونه لغايةِ إضفاء المشروعية على أعمالهم.

ويمكن أنْ نميِّز في التعليقِ الذاتيِّ بين التعليق الذاتيِّ الذي ينتمي إلى النصِّ ذاتِه (أو التعليق الذاتيّ الداخليّ: مثال ذلك قول الكاتِب: «أكتبُ عملاً لم يسبق له مثيلٌ، ولن يقدرَ أحدٌ على تقليده»، أو «أيها القارئ: إنّ الأمر يتعلَّق هنا بنصٍّ صادقٍ».. إلخ)، والتعليق الذاتيّ الذي يُكتب في نصٍّ آخر (أو التعليق الذاتيّ الخارجيّ. ومثال ذلك: حاشية على اسم الوردة، كيف كتبتُ بعضَ كتبي، إلخ).

ويشمل هذا النوعُ كلَّ ما يندرج ضمن ما اصطلح عليه «جيرار جينيت Gérard Genette» في كِتاب عتبات Seuils النصَّ الفوقيّ المؤلفي épitexte auctorial، والذي غالباً ما ينزعُ إلى أنْ يكون نصّاً مُحيطاً péritexte - مثل الرسالة المُضافة إلى طبعة «لابلياد la Pléiade»، وهلم جرا- الأمر الذي يجعل التمييز بين تعليقٍ ذاتيّ داخليّ وآخر خارجيّ من أكثر الأشياء عرضيّةً.

وبما أننا قمنا بهذا التمييز بالنسبة إلى التعليقِ الذاتيِّ (حيث يكون الكاتِبُ هو نفسُه المُعلّق)، فإنّ المنطقَ يقودنا إلى القيام به بالنسبة إلى التعليق الغيريِّ أيضاً (حيث يكون الكاتِبُ والمُعلّق شخصيّتين مختلفتين).

يجب إذنْ أنْ ننظرَ في التعليق الغيريِّ الذي ينتمي إلى نصٍّ آخرَ (التعليق الغيريّ الخارجيّ: أيْ ذلك الذي يقوم به معلِّقٌ على نصّ الكاتِبِ في نصٍّ آخر، وهي الحالة الأكثر شيوعاً، والتي ستتمُّ مناقشتها هنا)، ثمّ أنْ ننظرَ كإمكانية أخيرة في التعليق الذي يقوم به شخصٌ آخر، ولكن يُدْرجُهُ ضمن النصِّ الذي يعلِّق عليه (وهو التعليقُ الغيريُّ الداخليُّ).

سيُقال لي إننا نرى هنا حدودَ العقل الجمعيِّ: فكيف يمكن لمثل هذا أنْ يكونَ ممكناً؟ لأنّ الصعوبة هنا تكمن، بطبيعة الحالِ، في أنّه من النادرِ أنْ يقوم طرفٌ آخر باستضافة نفسِه إلى نصٍّ مَا، سواء للتعليقِ أو للقيام بشيءٍ آخر.

هناك تصوُّر أوّلُ يتمثل في النظرِ إلى جميع الحالاتِ، حيث يعرض لنا نصٌّ مَا صورةَ الناقدِ الذي يقوم بالتعليقِ عليه. ويمكن أن نذكر في هذا السياقِ، على سبيلِ المثال، شخصيّاتِ الأطباء «بارثولوموس Bartholoméus» الثلاث التي ظهرت في رواية الموت العاهر «La Mort qui fait le trottoir»، وهو تنويعٌ لهنري «مونثرلان Montherlant» على أسطورة «دون جوان Don Juan»، وتماشياً مع ما يبدو أنّ علم دراسة أسماء العَلم «l'onomastique» يقرّه، والذي يقدر كلّ واحدٍ درجةَ دقّته بالنسبة إليه، فإنّ هذه الشخصيّاتِ تستعيدُ بعضاً من بذاءاتِ دون جوان وفي حضوره، تذكرنا بـ«ديافواريس Diafoirus» حسب عبارة «رولان بارت Roland Barthes».

ولكنَّ النُقَّادَ هنا لا يعلِّقون إلّا على شخصيّة دون جوان، وعلى أسطورة دون جوان أيضاً، أكثر بكثير من التعليق على المسرحيّة ذاتها، بحيث إنه في هذه الحالة كما في جميعِ الحالاتِ المُتصلة بها، لا يوجد فعلاً تعليقٌ على النصِّ.

قريباً ممّا نبحث عنه تبدو لي كلُّ «تدخُلات المُؤلِّف»، حيث يظهر الكاتِبُ نفسُه في علاقةٍ مباشرة مع ناقدٍ يمنحه شخصيّةً وهميّةً، مثل «ماريفو Marivaux» في «فارسامون Pharsamon»، حيث يكتب: «ترون هنا، مثلما يقول بعضُ النُقَّاد، مغامرةً تبدو عظيمةً: أنتم تبتعدون عن مذاقِ موضوعِكم. إنَّ ما يلزمنا هو الكوميديا،

وهذا لا يلزم بشيءٍ قطّ».
إنّ التوقّعاتِ المشهورةَ لتعليقات القارئ في «جاك القدري Jacques le fataliste» أو حكايات «ستندال stendhal» تندرج، وإنْ كان ذلك بأقلّ وضوحٍ، وبالطريقة نفسها، وبنفس المشهد الذي تؤكّد «رندا صبري Randa Sabry»، في كتابها «الإستراتيجيّات الخطابية Stratégies discursives» (الذي أستلهمُ منه هنا، وخاصة من الفصل الثالث) على تسميته «الناقِد النصيّ الداخليّ». يمكن أنْ يقتصر التدخُّلُ هنا على ملاحظةٍ بسيطةٍ حول الأسلوب غير المُباشر، بل قد تكون تلك المُلاحظة في صيغةٍ سرديّة، مثلما هو الحال في رواية الرواية le Roman الهزليةِ.
لقد كان جاك يحملُ على كتفيه آلة كمان من الحجم الكبير، ولأنه كان ينحني قليلاً أثناء سيره، فإنّه يبدو للمرء الذي يلمحه عن بُعد أشبهَ بسلحفاة كبيرة تمشي على ساقيها الخلفيتين.
إنّ بعض النُّقّاد يستهجنون هذه المُقارنة، بسبب قِلّة الشبه التي بين السلحفاة والإنسان، ولكنّي سمعتُ مَنْ يتحدَّث عن سلاحف كبيرةٍ توجد في الهند، ومع ذلك، فأنا أعولِ هنا فقط على معرفتي.
ويمكن في المُقابل أنْ يتحقَّق هذا التدخُّلُ في صورة أسلوبٍ مباشر، بل يمكنه أنْ يبلغَ مستوى الحوار الجدليّ الطويل، مثلما نجد ذلك على نحوٍ خاص في فارسامون.
في كلتا الحالتين، ومع ذلك، يجب أنْ نعترفَ بأنه ليس تعليقاً غيريّاً حقيقيّاً لأنّ خطابَ الناقِد، سواء كان شخصيّة ينحتها الكاتبُ المسرحيُّ أو المُخاطَبُ المُتخيّل الذي يصوّره الروائيُّ، هو في الواقعِ خطابُ الكاتِب دائماً، وغالباً ما يخضعُ لبلاغة تهدف لإبراز قيمة هذا بالسخرية من ذاك. على هذا النحو يمكن الحديث عن نقدٍ غيريّ مزيَّف (pseudo-allocommentaire).
ومن خلال ذلك أعود إلى سؤالي: هل من المُمكن تصوُّرُ تعليقٍ حقيقيٍّ يدلي به آخر داخل نصٍّ مَا؟ وفي حقيقة الأمر فإنّ ما يبدو إشكاليّاً هو مسألة حضور الآخر في نصٍّ مَا.
توجد في الحقيقة حالة: عندما يضيف «ناسخٌ copiste»، متحيّلٌ ومهمِل أو ساهٍ، قطعةً من نصٍّ، تكون في شكل بعضِ كلماتٍ أو فقرةٍ، إلى نصٍّ آخر. هذه الكلماتُ القليلة ليست بالضرورة تعليقاً. إنه أمر نادرٌ، ولكنْ يمكن تصوُّرُ وُقُوعِه.
لديّ الكثيرُ لأقوله حول هذا الموضوع النقديّ. ولكنْ في الوقت الراهن سوف ألاحظُ فقط أنّ دسّاً مِيتَا - نصيّاً يمكنه أنْ يملأ المُربع الأخيرَ في الجدول بشكلٍ جيّدٍ، ذلك الجدول الخاصِ بالتعليق الغيريّ الداخليّ.
ولكنَّ صعوبةً جديدة تظهر، تتمثل في أنّ الناسخَ، بشكلٍ عام، ولكنْ لا يُفتضح أمرُه، يميل إلى القيامِ بعملية دسّ خفيّةٍ، ويفضّل أنْ يكون في صورة سردٍ ضمن نطاقِ الحَكْيِ homodiégétique، بدلاً من تعليقٍ لا تلبث سمته التشخيصيّةُ أنْ تفضح طبيعته الغريبة عن النصِّ.
ورغم ذلك، فإنني أعثر على مثال لذلك في مخطوطاتِ رواية «كاو أكسكوين Cao Xueqin» «الحلم في الجناح الأحمر Le Rêve dans le pavillon rouge» أو (Hongloumeng)، والتي تتميَّز بأنّه قد تمَّ التعليق عليها قبل أن يكتمل تأليفها، وأنها كانت تتداول في شكلِ مخطوطة، من قبل «زيانشي Zhiyanzhai»، وهو اسمُ مُعَلِّقٍ غير معروفٍ يرجّح أنه اسم مستعارٌ لعددٍ من المُعلِّقين لهم صِلةٌ إلى حدٍّ ما بالمُؤلِّف.
هذا الاسم (حرفيّاً يعني: حجر حبر قرمزيّ) يشير إلى حقيقة أنّه كان يكتُبُ تعليقاتِه بالحبر الأحمر. وقد كانت للتعليق مكانةٌ جد هامة إلى درجة أنّ المخطوطاتِ كانت تُتداول تحت عنوان مذكرات الحجر Mémoires de la Pierre، تعليقات جديدة لزيانشي، على نحوٍ كانَ التعليق هو نفسُه يُستحضر ويُنسخ مكتسباً بذلك حظوةً وانتباهاً هما في الأصلِ للنصِّ الأصليِّ حسب ما جرى عليه التقليدُ.
وقد وُجِدَتْ أيضاً في هذه المخطوطاتِ شروحٌ كُتبتْ بالحبر الأسود لا يمكننا في غيابها أنْ نفهمَ جيّداً كيف أمكن إدماجُ بعض الشروحاتِ في متن النصِّ «بشكلٍ مسيءٍ» حسب أقوالِ بعض المُتخصِّصين المُعاصِرين في دراسة هذه الرواية، والتي تندرج ضمن ما يُسمَّى علم اللون الأحمر (روجيولوجيا rougeologie).
في الواقع، يمكن أنْ توجدَ التعليقاتُ على المخطوطاتِ في مطلع أو في خاتمةِ الفصلِ، وفي الهوامشِ، وبين العمودين، أو في سطرٍ ثانٍ، أي بين سطرين أفقيين بخطٍ أصغرَ من الخطِ الذي كُتب به متنُ النصِّ.
ومع ذلك يميل النسّاخُ (يتعلّق الأمر بهم دائماً) إلى كتابة هذه التعليقاتِ على سطرٍ واحد، وفي نفسِ العمود، مثل النص، دون إيلاءِ أهمية كبيرة لاختلافِ أحجام الخطوطِ.
وتوجد، في بعض الأحيان، لحُسن الحظ علامة فوق -ميتا- نصيّة، في شكل حرفِ بي pi - أو (π) الذي يشير على وجه التحديد إلى وجودِ تعليقٍ. ولكن حدثَ ما كان يُفترض أنْ يحدث: لقد تمَّ نسيانُ العلامة، وأصبح استخدامُ علاماتِ الطباعة يتمّ دون تمييزٍ، وتمَّ إدماجُ بعض التعليقاتِ في النصِّ.
ويحدث العكسُ أيضاً: لقد كان بعضُ النسّاخ، مدركين (بمعنى مخترعين) لصعوبةٍ ما، يحاولون إصلاحَ الخطأ الذي ارتكبه بعضُ سلفِهم بإعادة كتابة ما اعتبروا أنه تعليقٌ مُدْرَجٌ، على غير وجهِ حق في متنِ النصّ في المستوى ما فوق نصّي. وعلى هذا الوجه يلتقطون في طريقهم جزءاً من النصِّ الأصليِّ لوضعه في خانة التعليق مدرجين في ذلك ما لم يكن في الحقيقة سوى جزءٍ من النصِّ الأصليِّ، والذي كان يجبُ أنْ يبقى كذلكَ.

إنّني لا أعلم إنْ كان يوجد لعبةٌ كهذه تتمثّلُ في نقلِ بعض مقتطعاتٍ من النصِّ إلى مستوى الهوامش أسفلَ الصفحة، أو في المقابل، لعبةٌ تتمثل في إدماج هذه الطبعة أو تلك، ولكنه من المُؤكّد أنَّ هذا الصنفَ من العمليات الذي هو بالنسبة إلى الفيلولوجيين les philologues خطأ فادحٌ، هي في الوقتِ نفسه بالنسبة إلى المُختصِّين في الشعريّة poéticiens آلياتٌ جديدة في الكتابة.

تمنحنا إذن هذه المخطوطاتُ، هنا، مثالاً ذا وجهين: من جهةٍ أولى، العلاقة التي تقوم بين النصِّ والميتا-نصّ (métatexte)، والمرورُ المُمكن دائماً من أحدهما إلى الآخر، بلغةٍ أخرى، الشكلُ الذي يمكن فيه للميتا-نص أنْ يندمجَ في النص، أو لنصٍّ أنْ يصبح ما فوق نصٍّ. ومن ناحيةٍ ثانية، الشكلُ الذي يميِّز فيه دارسُو اللونِ الأحمر (rougeologues) بقوة بين سمين النصِّ وغثّ المعلّق، ببيان ما إذا كان التعليقُ فعلاً تعليقاً مدمجاً بشكلٍ سيّئ في النصِّ أم لا.

تتمثّل أصالة هذا المثالِ في كونِ كاتبِ النصِّ المدسُوسِ، والذي عادةً ما يكون كائناً متخيَّلاً دون هويةٍ محدَّدة (شخصيّة الناسخ المجهول في عمل الفيلولوجي الذي يفكّ رموز المخطوط) مُعرَّفٌ هنا بوضوح على أنه المُعلّق، وتتمثل في أنّ إقحامَه يعتبر شيئاً ذا قيمة وتجبُ المُحافظة عليه، شرط تغيير منزلته بجعله ميتَا-نصٍّ. وتعتبر هذه المعاييرُ ذات أهمّية بالغة لأنّها تسمح لنا بفهم ما يشخّصُه قارئٌ مَا، وليس عالِمُ شعريات، تلقائيّاً، على أنه علامَاتٍ شكلية للتعليق. وذلك لأنّ كلَّ ملفوظ، بالنسبة إلينا، قابلٌ بصفةٍ مشروعة ليكون ميتا-نصّ. ولكنْ، يجب أنْ نلاحظ منذ البداية أن «الحُجّة» الأخيرة التي تسمح بتحويل النصِّ إلى ميتا-نصّ تكمن في نظر علماء اللونِ الأحمر في إطار المُقارَنة بين المخطوطات، وعبر تطبيق المبدأ الفيلولوجي أو، في غيابه، المبدأ الديموقراطيّ، والذي يكون بحسبه الدرسُ الأفضل هو ذلك الذي يكون الأكثرَ تمثيلاً.

وهكذا، تتفوّق «الحُجّة الخارجيّة» دائماً على «الحُجّة الداخليّة»، أيْ تتفوَّق سلطةُ الوقائعِ العلميّة على الافتراض المُتولِّد عن التخمينات التأويليّة.

إنّ العلامة الشكلية الأكثر أهمية التي تسمح بتحديد هويّة التعليقِ تتمثل دائماً في حقيقة أنَّ المرورَ موضِعَ التساؤل هنا يشير إلى النصّ، ويضفي عليه خاصية (لا منطقية، هزلية...) بدلاً من أنْ يطيله: إنَّ الانتقال المجازي métalepse هو إذنْ ما يميِّز عملية الدسِّ، أو بصيغة أفضلَ، فإنَّ عالم اللون الأحمر يجري عملية فصل عبر القيام بانتقالاتٍ استعارية.

وخلافاً لذلك، فإنّه لا توجد علامةٌ شكلية دقيقة لتحديد هوية تعليقٍ يُفترض أنه قد كان نصّاً، لأنَّ النصَّ في حَدِّ ذاته يستطيع أنْ يبدو أحياناً في صُور هي في الأصلِ صُور التعليقِ.

على هذا النحو أظهرت إحدى المخطوطاتِ، في القصة الرابعة، على شكل تعليقٍ بالحبر الأحمر ما يبدو أنه كَانَ مجموعةَ أربعة تعليقاتٍ بكتابةٍ صغيرةِ الحجمِ وُضِعَتْ بين أسطر متنِ النص ذاته، تتعلّق بجينالوجيا (généalogie) العائلات الأربع (في طبعة لابلياد، اختار المُترجمون أنْ يُبْرِزُوا هذه المُعطياتِ في متن النصِّ بين قوسين).

وبالمثل، وفي مناسباتٍ ثلاث، حوّلت مخطوطةٌ أخرى ما كان يُفترض أنه تخميناتُ السّارد إلى تعليق، وهي التي ليست سوى حجر العنوان الأوّل (مذكرات الحجر): ثمّة إذن في النص ظاهرة اقتلاعٍ تلفُّظيٍّ، بواسطتها يعرض الحجر «تعليقاته» الخاصة حول الفعلِ، والتي تعرَّف على أنها «تعليقات» حول النصّ. زد على ذلك، فإنّ منزلة سارد الحجر غيريّ الحكاية (hétérodiégétique) ليست واضحةً دائماً في المخطوطاتِ.

ويتمُّ، في كلِّ مرّة، تبرير الأمر: تقليلٌ من شأن الناسخ، والنصِّ الذي يحمل علاماتٍ شكليةً للميتا-نص، ولكن هذه العلامات الشكلية، في المقابل، لا تصلح في إقامة حُجّة» داخليّة» بالنسبة إلى الناشِر المُعاصِر. لنتخيّل أنَّ تغييراً بسيطاً في اللون يكفي لتحويل النصِّ إلى ميتا-نصٍّ...

إنّ ما هو أساسيٌّ، في اعتقادي، أننا اليوم وغداً، بل وإلى ما لا نهاية له، نعتبر مقاطعَ كثيرة مثيرة للشكِّ. ودون إثباط عزائم الإرادة الطيبة للفيلولوجيين، فإنَّ الكثير من الميتا-نصوص المُحوَّلة إلى نصوصٍ، ومن النصوص المُحوَّلة إلى ميتا-نصوص، ستظلّ دائماً غير ملفتة للانتباه.

وفي الحقيقة، فإنه إذا كان كلُّ نصٍّ قابل للتحويلِ إلى ميتا-نص (métatextualisable)، والعكس صحيحٌ، فإنّ لعبة المُراوَحة السننيّة (codicologique) بين النسّاخ الذين يصلحُ بعضُهم أخطاءَ البعض الآخر هي لعبة لا حدودَ لها. ونتيجة ذلك فإنّه لا توجد علاماتٌ شكلية قطعية للميتا-نصّ.

وككلّ اقتطاعٍ لنصٍّ من النصوصِ فإنَّ تحويلَ نصٍّ ما إلى ميتا-نص يندرجُ ضمن معيار لنا المشروعية في أنْ نعتبره، أو ألّا نعتبره، معياراً للتحويل، وهو الذي يشتغل أساساً، بالنسبة لعالم الشعريات، باعتباره ميثاقَ كتابة نصٍّ نقديٍّ. ◻ **ترجمة: رضا الأبيض**

https://www.fabula.org/atelier.php?Autocommentaire



joan miro (إسبانيا) ▲

وردة النار

كارلوس زافون

وهكذا، في 23 من أبريل/نيسان، التفت سجناء الرواق لينظروا إلى «ديفيد مارتين»، الذي كان يضطجع في عتمة زنزانته، بعينيه المغلقتين، والتمسوا منه أن يحكي لهم قصّة يطردون بها الضجر، فقال: «سأحكي لكم قصّة». «قصّة كتب، وتنانين، وورود، مثلما يمليه التاريخ، ولكن، وعلى الأخصّ، قصّة ظلال ورماد، مثلما تفرض الأزمنة..»..
(شذرات ضائعة من «سجين السماء»)

(1)

تحكي كتب الأخبار والتواريخ أنه لمّا وصل صانع المتاهات إلى «برشلونة»، على متن سفينة آتية من الشرق، كان يحمل معه بذرة اللعنة التي كان يجب أن تخضّب سماء المدينة بالنار والدم. كان ذلك خلال فصل الشتاء من عام النعمة (1454)، وفيه أهلكت جائحة الحمّى عددًا عظيمًا من السكّان، مخلّفة مدينةً محجّبة برداء من دخان أمغر، يتصاعد من النيران التي تحترق فيها جثث وأكفان مئات القتلى. كان بالإمكان رؤية دوّامة البخار العفن على مسافة بعيدة، وهي تزحف بين الأبراج والقصور لترتفع في تكهّن جنائزي يحذّر المسافرين ألّا يقتربوا من الأسوار، وأن يمرّوا دون توقّف. وكانت محكمة التفتيش قد أصدرت قرارًا بأن يتمّ إغلاق أبواب المدينة بالختم، وأسفر التحقيق بشأنها عن أن الوباء كان قد نشأ من بئر قريب من الحيّ اليهودي لـ«كال ساناوخا»، حيث أدّت مؤامرة شيطانية من قِبَل مرابين إلى تسميم المياه، وذلك مثلما أثبتت الاستنطاقات بالحديد والنار، على مدى أيّام، بما لا يترك مجالًا للشكّ. وبعد مصادرة العديد من ممتلكاتهم، وإلقاء ما كان قد تبقّى من رفاتهم في مستنقع، لا يسع المرء إلّا أن يأمل في أن تعيد صلوات المواطنين الصالحين مباركة الرَّبِّ إلى «برشلونة». مع كلّ يوم يمضي، كان عدد القتلى يقلّ، وأكثر الناس يشعرون بأن الأسوأ قد بقي وراءهم. مع ذلك، أراد القدر أن يكون الأوّلون هم المحظوظين، وأن يكون على اللاحقين أن يحسدوا أولئك الذين تركوا وادي الأحزان. وحين تجرّأ صوت خافت على التلميح بأن عقابًا كبيرًا كان سينزل من السماوات لتطهير العار الذي ارتُكب باسم الربّ ضدّ التجّار اليهود، كان الوقت قد فات. ولم ينزل من السماء شيء، باستثناء الرماد والغبار. جاء الأذى دفعة واحدة عن طريق البحر.

(2)

شوهدت السفينة عند الفجر. رآها الصيّادون الذين كانوا يصلحون شباكهم أمام السور البحري، وهي تطفو من الضباب، والمدّ يسحبها. وعندما جنح مقدم السفينة إلى الشطّ، ومالت بهيكلها إلى اليسار، صعد الصيّادون على سطحها. كانت تنبعث من أحشاء المركب رائحة كريهة. وكان القبو مغمورًا بالمياه، وكانت عشرات التوابيت تطفو بين الأنقاض. لقد وجدوا «إدموند دي لونا»، صانع المتاهات، الناجي الوحيد خلال الرحلة البحرية، موثوقًا إلى الدفَّةِ، وقد أصابت الشمس جلده بحروق. في البداية، اعتقدوا أنه ميّتٌ، لكنهم، عند فحصه، استطاعوا أن يلاحظوا أن معصمَيْه ما زالا ينزفان بفعل الرباطات، وأن شفتَيْه تنفثان أنفاسًا باردة. كان يحمل في حزامه دفترًا جلديًّا، لم يتمكّن أحد من الصيادين من الاستيلاء عليه، ففي ذلك الحين وصلت فرقة من الجنود، وأمر قائدها، بناءً على أوامر من القصر الأسقفي، بنقل الرجل المحتضر إلى مستشفى «سانتا مارتا» القريب، كما وضع القائد رجاله، كلّ في موقعه، في حالة تأهُّب لحراسة حطام السفينة الجانحة في انتظار قدوم مسؤولي محكمة التفتيش لمعاينة السفينة، وتوضيح ما حدث.

تمّ تسليم دفتر «إدموند دي لونا» إلى كبير المحقّقين «خورخي دي ليون»، نصير الكنيسة اللامع والطموح، الذي كان لديه اليقين بأن جهوده المثابرة في سبيل تطهير العالم، ستبذر لديه، قريبًا، شرط المتعبّد الناسك القدّيس، ونور الإيمان الحيّ. بعد افتحاص سريع، قرّر «خورخي دي ليون» أن الدفتر قد تمّ تأليفه بلغة غريبة عن المسيحية، وأمر رجاله بأن يمضوا بحثًا عن صاحب مطبعة اسمه «رايموندو دي سامبيري» الذي كانت لديه ورشة عمل متواضعة بجوار بوّابة «سانتا آنا»، ولأنه قد سافر

كثيرًا في شبابه، كان يعرف من اللغات أكثر ممّا ينصح به لمسيحيٍّ طيب الخلق. وتحت التهديد بالتعذيب، تمّ إرغام «سامبيري»، صاحب ورشة الطباعة، على أن يحلف اليمين بأنه سيحفظ سرّ كلّ ما سيكشف له عنه. عندها، فقط، سُمح له بفحص الدفتر في قاعة يراقبها الحرس، في أعلى مكتبة بيت رئيس الأساقفة، بجوار الكاتدرائية. كان المحقّق «خورخي دي ليون» يراقب باهتمام وطمع. «أعتقد أن النصّ مؤلّف بالفارسية، قداسة المحقّق»، همهم «سمبيري» مرتعبًا. وصحّح المحقّق: «أنا لم أصِر، بعد، قدّيسًا، لكن كلّ شيء سوف يمضي». وهكذا، وبعد مضيّ ليلة بكاملها، شرع «سامبيري» طابع الكتب، يقرأ ويترجم لكبير المحقّقين اليوميّات السّرية لـ«إدموند دي لونا»، المغامر وحامل لعنة الشؤم الذي كان يجب أن يجلب الوحش إلى «برشلونة».

(3)

قبل ثلاثين عامًا، كان «إدموند دي لونا» قد رحل عن برشلونة، متّجهًا إلى الشرق؛ بحثًا عن العجائب والمغامرات. قادته رحلته، عبر البحر الأبيض المتوسّط، إلى جزر محظورة لا تظهر على خرائط الملاحة، وإلى لقاء أميرات وكائنات غير قابلة للوصف، كما قادته إلى معرفة أسرار حضارات دفنها الزمن، وإلى فنّ بناء المتاهات؛ موهبة من شأنها أن تجعله شهيرًا، وبفضلها حصل على ثروة، لقاء خدمة السلاطين والأباطرة. ومع مرور الأعوام، لم تعد مراكمة الملذّات والثروات تعني أيّ شيء بالنسبة إليه. لقد أشفى غليله من الجشع والمطامح بما يتجاوز أحلام أيّ كائن فانٍ، وقد صار لديه، بعد كلّ هذا العمر، نضج كافٍ ليعرف بأن أيّامه تمضي نحو الأفول. وهكذا، وعد نفسه بالامتناع عن تقديم خدماته ما لم ينل، في مقابل ذلك، أعظم المكافآت، فالمعرفة ممنوعة. وعلى امتداد سنوات، رفض دعوات لبناء المتاهات الأكثر إدهاشًا وتعقيدًا، فلا شيء ممّا يُقدَّمُ له، كمقابل، كان مرغوبًا لديه. كان يعتقد بأنه لا وجود لكنز، في العالم، لم يُعرض عليه، قبل أن يصل إلى أسماعه أن إمبراطور مدينة القسطنطينية في حاجة إلى خدماته، مقابل منحه سرًّا ظلّ طيّ الكتمان، على مدى قرون. ضجرًا، وتحت إغراء فرصة أخيرة لإحياء جذوة روحه، قام «إدموند دي لونا» بزيارة الإمبراطور «قسطنطين» في قصره. كان «قسطنطين» يعيش على يقين بأن حصار السلاطين العثمانيين، عاجلاً أم آجلاً، سينهي إمبراطوريّتهم، وسيمحو، من وجه الأرض، المعرفة التي راكمتها القسطنطينية على مرّ القرون؛ لهذا، كان يتمنّى أن يعرض «إدمون» أكبر متاهة، لم يتمّ إنشاء مثيل لها، على الإطلاق: مكتبة سرّيّة، مدينة كتب يجب أن توجد متخّفية تحت سراديب كاتدرائية «آيا صوفيا» حيث يمكن حفظ الكتب الممنوعة وعجائب قرون من الفكر، إلى الأبد. وفي المقابل، لم يقدّم له الإمبراطور «قسطنطين» أيّ كنز. قدّم له قنّينة فقط، هي قارورة صغيرة من الزجاج تحتوي على سائل قرمزي كان يتوهّج في الظلام. ابتسم «قسطنطين» بغرابة، عندما سلّمه القارورة. أوضح له الإمبراطور: «لقد انتظرت سنوات عديدة، قبل أن أجد الرجل الذي يستحقّ هذه الهبة». «في الأيادي الخطأ، قد تكون هذه أداة للشرّ». فحصها «إدموند» متلهّفاً ومفتوناً. همس الإمبراطور: «إنها قطرة من دم التنّين الأخير»؛ «سرّ الخلود».

(4)

على مدى عدّة أشهر، عمل «إدموند دي لونا» على تصميم تخطيطات المتاهة الكبرى للكتب. كان يضع المشروع، ثم يعيده، من جديد، دون أن يكون راضيًا عنه، بتاتًا. كان قد أدرك، حينها، أنه لم يعد يهتمّ باستخلاص المقابل، لأن خلوده سيكون نتيجة ابتكاره لتلك المكتبة المدهشة، وليس نتيجة لجرعة سحرية مفترضة تنتمي إلى الأسطورة. كان الإمبراطور الصبور، لكن القلق، يذكّره بأن الحصار النهائي للعثمانيين، كان قريبًا، وأنه لم يكن ثمّة وقت لتضييعه. وأخيرًا، لمّا توصّل «إدموند دي لونا» إلى حلّ اللغز العظيم، كان الأوان قد فات. كانت جيوش محمّد الثاني الفاتح قد حاصرت القسطنطينية. كانت نهاية المدينة والإمبراطورية وشيكة. استلم الإمبراطور تخطيطات «إدموند» مذهولاً، لكنه أدرك أنه لا يمكنه، أبدًا، أن يبني المتاهة تحت المدينة التي كانت تحمل اسمه. ثم طلب، حينئذ، من «إدموند» أن يحاول تجاوز الحصار مع عدد آخر من الفنّانين والمفكّرين الآخرين الذين سيغادرون نحو إيطاليا. «أعلمُ أنك ستجد المكان المناسب لبناء المتاهة، يا صديقي». وللتعبير عن الامتنان، سلّمه الإمبراطور القارورة بدم التنّين الأخير، لكنّ ظلًّا من القلق كان يلفّ وجهه بالغيوم، حين فعل ذلك. «عندما عرضت عليك هذه الهبة، ناشدت جشع العقل لكي أغويك، يا صديقي. أريدك أن تقبل، أيضًا، هذه التميمة المتواضعة، التي - ربّما - تناشد، في يوم ما، حكمة روحك، إن كان ثمن الطموح مرتفعًا جدًّا..».. انتزع الإمبراطور قلادة كان يحملها حول عنقه، ومدّها إليه. لم تكن الحلية تحتوي على ذهب أو جواهر، بل كانت مجرَّد حجر صغير يبدو كحبّة رمل بسيطة. «الرجل الذي أعطاني إيّاها قال لي إنها دمعة المسيح». قطّب «إدموند» جبهته عابسًا. «أعلمُ أنك لست رجل إيمان، يا «إدموند»، ولكن الإيمان يوجَدُ عندما لا يتمّ البحث عنه، وسيأتي في اليوم الذي يكون فيه قلبك، لا عقلك، هو الذي يتوق إلى تطهير الروح». لم يرغب «إدموند» في معاكسة الإمبراطور، فوضع القلادة حول عنقه. ودون أمتعة سفر، عدا تصاميم متاهته والقارورة القرمزية، رحل في الليلة ذاتها. سوف تسقط القسطنطينية والإمبراطورية بعد ذلك بوقت قصير، بعد حصار دامٍ، بينما كان «إدمون» يبحر عبر مياه الأبيض المتوسّط بحثًا عن المدينة التي كان قد تركها في شبابه. كان يبحر مع بعض المرتزقة الذين كانوا قد عرضوا عليه تذكرة السفر؛ لأنهم حسبوه تاجراً ثريّاً، يمكن نهب أمتعته حينما تصير السفينة في أعالي البحر. وحينما اكتشفوا أنه لم يكن يحمل أيّة ثروة، على الإطلاق، أرادوا أن يلقوه في البحر، لكنه أقنعهم بالسماح له بالاستمرار على متن السفينة، من خلال حكي بعض مغامراته على طريقة شهرزاد. كانت الحيلة في أن يتركهم، دائمًا، والعسل على شفاههم، مثلما علّمه راوٍ حكيم في دمشق: «سيُكرهونك على ذلك، لكنهم سيرغبون في المزيد». في أوقات الفراغ، بدأ يكتب تجاربه في دفتر، ولكي يمنع عنه النظرة المتكتّمة على الأسرار لأولئك القراصنة، ألّفه بالفارسية، وهي لغة مدهشة، تعلّمها خلال سنواته في بابل القديمة. في منتصف الرحلة، صادفوا سفينة كانت تنساق مع التيّار دون ركّاب أو طاقم. كانت تحمل جرارًا كبيرة، حملوها على متن سفينتهم، والتي كان القراصنة يشربون مافيها، ويسكرون كلّ ليلة، في أثناء الاستماع إلى القصص التي يرويها «إدموند»، الذي لم يُسمح له بتذوُّق أيّ قطرة منها. وفي غضون أيّام قليلة، أخذ المرض يصيب طاقم السفينة، وسرعان ما بدأ المرتزقة يموتون واحدًا بعد الآخر، ضحايا السمّ الذي تناولوه في النبيذ المسروق. وكان «إدموند» هو الناجي الوحيد من هذا المصير، وكان يضعهم في التوابيت التي كان القراصنة يحملونها في القبو، نتيجة نهبهم لها. وبما أنه الوحيد الذي بقي على قيد الحياة، على متن السفينة، فقد خشي من الموت ضائعًا بأعالي البحر، في أفظع عزلة؛ لذلك تجرّأ على فتح القارورة القرمزية، واستنشاق ما تحتويه، خلال ثانية. كانت الهنيهة كافية بالنسبة إليه، ليلمحَ الهوَّة التي كانت ترغب في ابتلاعه. وأحسَّ بالبخار الذي كان يزحف من القارورة إلى جلده، ورأى، خلال ثانية، يديه وقد غطّتهما الحراشف، وأظافره وقد تحوّلت إلى مخالب أكثر حدّةً وأكثر فتكًا من السيوف الأشدّ إرعابًا. حينئذ، قبض بجماع يده على تلك الحبّة المتواضعة من الرمل، المعلّقة في عنقه، وتوسّل إلى مسيح لم يكن يؤمن بخلاصه. تلاشت الهوّة السوداء للروح، وتنفَّس «إدموند» مرّةً أخرى، عندما رأى- من جديد- يديه وقد عادتا إلى حالهما الأوّل حالَ أيادي البشر الفانين. أغلق الزجاجة مرّةً أخرى، ولعن ذاته بسبب سذاجته. وقد علم، حينئذ، أن الإمبراطور لم يكن قد كذب عليه، لكن ذلك لم يكن أجرًا مدفوعًا ولا نعمة مباركة: لقد كان مفتاح الجحيم.

(5)

حينما انتهى «سامبيري» من ترجمة الدفتر، كانت قد بزغت أضواء الفجر الأولى ما بين الغيوم. بعد فترة وجيزة، غادر المحقّق القاعة، دون أن ينبس بكلمة، ودخل الحارسان متشوقَيْن للبحث عنه؛ لاقتياده إلى زنزانته، التي كان على يقين من أنه لن يغادرها، أبدًا، وهو على قيد الحياة.

بينما كان «سامبيري» يصطدم بعظامه في زنازن السجن المظلم، تحت الأرض، ذهب رجال كبير المحقّقين إلى حطام السفينة الغارقة، حيث كان يجب أن يعثروا على القارورة القرمزية المخبّأة في صندوق معدني. كان «خورخي دي ليون» ينتظرهم في الكاتدرائية. لم يتمكّنوا من العثور على القلادة بالدمعة المفترضة للمسيح، والتي كان قد ألمح إليها نصّ «إدموند»، لكن المحقّق لم يكن لديه أيّ تردُّد، فقد كان يشعر أن روحه لم تكن تحتاج إلى أيّ تطهير. وبعينين سمّمهما الطمع، أخذ المحقّق القارورة القرمزية، ورفعها فوق المذبح ليباركها، شاكرًا الربّ والجحيم على تلك الهبة، ثم تناول الشراب الذي تحتويه دفعةً واحدة. مرّت بضع ثوانٍ دون أن يحدث أيّ شيء. حينئذ، شرع المحقّق يضحك. نظر بعض الجنود إلى بعضهم الآخر، في حيرة وارتباك وهم يتساءلون عمّا إذا كان «خورخي دي ليون» قد فقد عقله!.. بالنسبة إلى معظمهم، كانت تلك آخر فكرة قد تتبادر إلى الذهن في أثناء حيواتهم. رأوا كيف كان المحقّق يهوي جاثيًا على ركبتيه، واجتاحت الكاتدرائيةَ هبّةُ ريح جليدية عاصفة، وهي تسحب المقاعد الخشبية، وأسقطت الصور والشموع المشتعلة. وبعدئذ، سمعوا كيف كان جلده يتمزّق، وأعضاؤه تتكسّر، وكيف كان صوت «خورخي دي ليون» يغرق بين عويل الاحتضار في زئير الوحش الذي كان ينبثق من جسده، وهو ينمو، بسرعة، في كتلة عجين دموي من الحراشف والمخالب والأجنحة، وذيل تتخلّله حوافّ حادّة مثل فؤوس كانت تمتدّ في أكبر الثعابين. ولمّا استدار الوحش، وأبرز لهم وجهه المتشقّق بالأنياب، وعيونه المشتعلة نارًا، لم تكن لديهم، تقريبًا، الشجاعة للانطلاق في الركض. فاجأتهم النيران وهم واقفون بلا حراك، فاقتلعت لحمهم عن عظامهم مثلما تقتلع الريح العاتية أوراق الشجر. حينها، نشر الوحش جناحيه، وحلّق المحقّق «سان خورخي»، التنّين، عاليًا، مقتحمًا البناء المعماري الكبير للكاتدرائية، الوردي الشكل، في عاصفة من زجاج ونار، ليرتفع فوق أسطح برشلونة.

(6)

زرع الوحش الرعب خلال سبعة أيّام وسبع ليالٍ، مدمِّرًا المعابد والقصور، ومضرمًا النار في مئات المباني، ممزّقًا، بمخالبه، الكائنات المرتجفة التي كان يلتقيها، وهي تبتهل متوسّلة الرحمة، بعدما اقتلع السقوف من فوق رؤوسها. كان التنّين القرمزي ينمو يومًا بعد يوم، ويلتهم كلّ ما يصادفه خلال عبوره. كانت الجثث الممزّقة تمطر من السماء، ويتدفّق لهيب أنفاسه، عبر الشوارع، مثل سيول من الدم. في اليوم السابع، عندما كان الجميع في المدينة يعتقدون أن الوحش سيدمّرها بأكملها، ويبيد جميع سكّانها، خرجت شخصيّة منفردة للقائه: كان «إدموند دي لونا» الذي لم يتعافَ بعدُ، وما زال يعرج.. صعد السلالم التي كانت تؤدّي إلى سطح الكاتدرائية. وهناك، انتظر أن يلمحه التنّين، وأن يأتي من أجله. ومن بين سحب الدخان السوداء والجمر، انبثق الوحش في تحليق منحدر فوق أسطح «برشلونة». كان حجمه قد تنامى بشكل كبير، إلى درجة أنه صار، فعلًا، يضاهي حجم المعبد الذي كان قد خرج منه. لقد استطاع «إدموند دي لونا» أن يرى انعكاسه في تينك العينين الشاسعتين مثل برك من الدم. فتح الوحش حلقومه لابتلاعه، وهو يحلّق، الآن، فوق المدينة مثل قذيفة مدفع، مقتلعًا السطوح والأبراج في أثناء عبوره. أخرج «إدموند دي لونا»، آنئذ، حبّة الرمل البائسة المعلّقة في عنقه، ثم ضغط عليها بقبضته، وتذكّر كلمات «قسطنطين»، وقال لنفسه: إن الإيمان قد عثر عليه، أخيراً، وإن موته كان ثمناً صغيراً جدّاً لتطهير روح الوحش السوداء، والتي لم تكن سوى روح جميع البشر.

وهكذا، رفع القبضة التي كانت تمسك دمعة المسيح، وأغلق عينيه، وقدّم نفسه قربانًا. ابتلعه الحلقوم بسرعة الريح، وارتفع التنّين إلى الأعلى، متسلّقًا السحب.

أولئك الذين يتذكّرون ذلك اليوم، يقولون إن السماء قد انشقّت إلى نصفين، وإن وهجًا كبيرًا أشعل السماء. بقي الوحش ملفوفًا في سعير اللهب الذي كان ينزلق ما بين أنيابه وخفقات جناحيه؛ وهو ما ألقى صورة وردة كبيرة من النار غطّت المدينة بكاملها. عمّ الصمت حينها، ولمّا عادوا إلى فتح أعينهم مّرةً أخرى، كانت السماء قد انحجبت مثلما في الليلة الأشدّ حلكةً، واندفع مطر بطيء من ندف الرماد المتلألئ من الأعلى، وهو يغطّي الشوارع والخرائب المحترقة ومدينة القبور والمعابد والقصور، بوشاح أبيض كان يُبطل الملامسة، والتي كانت تفوح برائحة النار واللعنة.

(7)

في تلك الليلة، تمكّن «ريموندو دي سامبيري» من الفرار من زنزانته، والعودة إلى البيت للتحقّق من أن عائلته، وورشته لطباعة الكتب، قد نجتا من الكارثة. عند الفجر، اقترب صاحب ورشة طباعة الكتب من السور البحري. كانت بقايا حطام السفينة التي أعادت «إدموند دي لونا» إلى برشلونة ما تزال تتأرجح فوق مياه المدّ. وكان البحر قد شرع في تفكيك هيكل السفينة، واستطاع أن يلِجَها كما لو تعلّق الأمر ببيت تمّ اقتلاع أحد جدرانه. وهو يجوب أحشاء السفينة في ضوء الفجر الطيفي، عثر صاحب ورشة الطباعة، أخيرًا، على ما كان يبحث عنه. لقد أكل الملح الصخري جزءًا من الرسم، لكن تخطيط المتاهة الكبرى للكتب كان لايزال سليمًا، كما كان قد تصوّرها «إدموند دي لونا». جلس على الرمال، ونشرها.. لم يكن عقله يستطيع أن يستوعب التعقيدات والحسابات التي كانت تدعم ذلك التخيّل. لكن، يُقال إنه سوف تأتي عقول نيّرة شهيرة قادرة على إضاءة أسرارها. وحتى ذلك الحين، حتى يتمكّن آخرون، أكثر حكمةً، وأرجح عقلًا، من العثور على طريقة لإنقاذ المتاهة، وتذكُّر ثمن الوحش، سوف يحتفظ بالتخطيط في صندوق الأسرة، حيث سيجد (لم يكن لديه أدنى شكّ في ذلك، في يوم من الأيّام) صانع متاهات يستحق تحدّيًا بهذا الحجم.

□ **ترجمة: خالد الريسوني**

وُلِد كارلوس رويث زافون في برشلونة، عام 1964. بعد تعليمه الابتدائي والثانوي، التحق بالجامعة، ودرس علوم الإعلام. وفي السنة الأولى تلقّى عرضًا للعمل في عالم الدعاية. وصار، فيما بعد، مديرًا إبداعيًّا في إحدى أهمّ وكالات «برشلونة» الرئيسية في مجال الدعاية والإعلام، حتى حدود سنة 1992، عندما قرّر التخلّي عن العمل في هذا المجال، ليكرّس نفسه للأدب وللكتابة.

بدأ مساره الأدبي بكتابة رواية للشباب، بعنوان «أمير الضباب»، التي نُشرت سنة 1993، وحقّقت نجاحًا كبيرًا، وحصلت على جائزة «إيديبي». كان «كارلوس رويث زافون»، منذ طفولته، مفتونًا بالسينما، وبلوس أنجلوس؛ لذلك وظّف المال الذي جناه من الجائزة لتحقيق حلمه، فغادر إسبانيا، واستقرّ في الولايات المتّحدة، وأمضى السنوات الأولى هناك، يكتب نصوص السيناريوهات للسينما، ويواصل إصدار روايات جديدة، إذ خصَّصَ الأعمال الثلاثة التالية، أيضًا، للقرّاء الشباب: قصر منتصف الليل (1994) - أضواء سبتمبر (1995) (من هذين العملين، ومن روايته الأولى، سيتمّ تشكيل ثلاثية الضباب التي ستُنشَر، لاحقًا، في مجلّد واحد)، ثم سينهي هذه المرحلة برواية أخرى، بعيدًا عن الثلاثية، هي «مارينا» (1999).

وقد جاء تكريس اسم «زافون» واحدًا من الكتّاب الأكثر مبيعًا في يناير، 2002، مع نشر روايته الأولى «للكبار»، بعنوان «ظل الريح». وهي الرواية التي تُرجمت إلى العديد من اللغات، وإحدى الروايات الإسبانية الأكثر مبيعاً في العالم (أكثر من 15 ملايين نسخة). وقد ظهرت روايته الثانية الموجّهة للكبار «لعبة الملاك» عام 2008. وبالنظر إلى نجاح رواية «ظلّ الريح»، بلغ عدد نسخ الدفعة الأولى من طبعة «لعبة الملاك» مليون نسخة، وقد صاحبتها حملة إعلامية غير مسبوقة، لكن توقّع الناشر لم يكن، على الإطلاق، مخطئًا، فتَحَوَّل الرواية، توًّا، إلى الكتاب الأكثر مبيعًا. وتُعتبر هاتان الروايتان جزءًا من رباعية كرّسها «كارلوس رويث زافون» لمدينته «برشلونة»، وقد عَنْوَنها بـ«مقبرة الكتب المنسية». أما الكتاب الثالث فعَنْوَنه بـ«سجين السماء» (2011)، وأغلق الرباعية برواية «متاهة الأرواح» (2016). توفّي «كارلوس رويث زافون» في 19 يونيو، 2020، في «لوس أنجلوس»، بسرطان القولون، الذي ظلّ يعاني منه منذ سنة 2018.

حُلم الضابط الأميركيّ

جبّار ياسين

كان يمكن أن تكون هذه الواقعة عاديّة، لو لم تكن توجد هناك نبوءة. بدأ كلّ شيء بحلم منذ وقت طويل، في مكان آخر قَصيّ. لم يُرَ، في الحلم، لا وجه ولا رُتْبة، كما لو كان كلّ شيء يُرى من بعيد. كانت رأس الضابط الأميركي تظهر وسط الأشجار، كانت هيئته تذكّر بهيئة ممثّلي سينما الخمسينيّات. كان اللقاء في حديقة غامضة، أشجارها ضخمة، ترسم ظلالاً على أرض خضراء، أُعْتُنيَ بها جيّدًا، وتمتدّ إلى ما لا نهاية. كان كلّ شيء رماديًّا مخمرًّا كأنه وقت هبوط الغسق. كنت أراني واقفًا، لا أزال شابًّا، أكتسي بالأسود، و بقايا المحادثات تدور حول حرائق معامل تكرير بغداد، وبعض التلميحات عن كهوف ما قبل التاريخ. فجأةً، توارى وجه الضابط، فوجدتني وسط ميدان دائريّ، تحيط بي منازل خاوية على عروشها. كان صوت صفّارات الإنذار يُدوّي، وراحت السماء تُظلم، وبعض الطائرات القاصفة تمرّ، وهي تشعل السماء. صرختُ:

- معامل تكرير بغداد تحترق!

والتفعت بغبار الميدان الخاوي.

***

بعد ذلك بسنوات، كنت أجرجر قدميَّ وسط الأنقاض، أعبر الشوارع التي احترقت واجهات منازلها، وحيث كانت السماء تضطرم جرّاء ذهاب وإياب الطائرات، وطائرات «الهيلوكوبتر». مارًّا بالميدان الدائري، كنت أشمّ رائحة الحرب وصيحات السكّان الذين يصفون رحيل الأدخنة التي تجعل السماء حالكة السواد.

عدت إلى بغداد عام 2003، ذات ظهيرة، عَقب غياب دام سبعة وعشرين عامًا. المكان الذي كنت فيه كان حقيقيًّا، و- للمّرة الأولى- كنت أرى دوريّات الجنود الأميركان تتبع أقدامي، التي كنت أعتقد أنها طاهرة. رأيت عائلتي، وبعض الأقارب، وهكذا انقضى أسبوع. اجتاحتني الرغبة في رؤية البيت الذي ولدتُ فيه، مرّة أخرى، في الأسبوع الثاني. كنت أعلم أن البيت كان قد هُدّم، عندما كنت في الرابعة من عمري. كنت أحتفظ بأمواج من ذكريات الجرّافات الصفراء التي كانت تشبه حيوانات ما قبل التاريخ، وهي تلتهم الجدران. كانت تُحْدث صخبًا فظيعًا، وأنا أتخيّل تنفُّس هذه الوحوش. كان لزامًا، إذن، الذهاب إلى ما صار، بعد دخول الأميركان، «المنطقة الخضراء». كان هذا مستحيلاً، لقد حظر الجنود الأميركان دخول أيّ شخص لا يرفع شارة النجاة التي منحتها مصلحتهم الإدارية. أصبح وجود المنطقة ملموسًا، أكثر ممّا كانت عليه، حتى في عهد صدّام حسين. كان مراسلون من التليفزيون الفرنسي يرافقونني كي يصوّروا معي فيلمًا تسجيليًّا في هذا المكان، حيثما ولدتُ منذ سبعة وأربعين عامًا. كانت هذه المنطقة، آنذاك، منطقة متواضعة، كانت بساتين الخضروات تفصل ما بين البيوت التي كانت تحاذي نهر دجلة. شرحت هذا للضابط الأميركي، الذي لم تكن لديه نيّة لأن يسمع شيئًا. مواجهة دامت، بينه وبيني، لعدّة لحظات.

- لقد وُلد هنا، وله الحقّ في أن يرى هذا المكان مرّة أخرى! احتجّ أحد المراسلين، لكن من دون طائل.

بعد عدّة أيّام، قابلت «ديفيد جروس»، مصوّر أميركي، لطيف وفضولي في الوقت ذاته. تعرفت إليه في فندق (الحمراء)، معسكر تجمّع الصحافيّين من كلّ أنحاء العالم. بسرعة، صرنا صديقَيْن، تناولنا القهوة معًا، دعاني إلى نزهة إلى القصر الرئاسي. حتى أننا ذهبنا إليه بعد الظهر. كنّا متلازمَيْن بامتداد الشارع الرئاسي، الذي كان نظيفًا تحفّه الأشجار. الحقّ يُقال: لقد دخلنا دون صعوبة. فيما كان «ديفيد» يثرثر مع ضابط، كنت أسير رويدًا رويدًا، كأنني أريد أن أستعيد كلّ لحظة من لحظات سنواتي الأربع التي عشتها في هذا المكان. كنت أعلم أن البيت لم يعد كائنًا هناك، ولم أكن قادرًا على تحديد المكان، بدقّة، حيث يوجد البيت. غير أني كنت أدرك أنني على مقربة من المكان الذي كنت ألعب فيه في ما مضى، مُرتبًّا القراميد، بعضها فوق بعض، متخيّلًا نفسي مهندسًا معماريًّا.

كان الجنود الأميركان ينجزون عملهم الرتيب في ذهاب الدوريات وإيابها، كانوا يتوقّفون من وقت إلى آخر، وينظرون دون أن يوجّهوا سؤالاً. آنذاك، كان، «ديفيد جروس» بمفرده، بعد أن انفصل عن الضابط، ليس بعيدًا عني. وبينما كان هو يلتقط بعض الصور لأشياء صغيرة مبعثرة أرضًا، رحت أنا أُحصي عددًا من الذكريات.

- ذات يوم، كنت على وشك الغرق في النهر... كنت أسبح مع أبي، حين انغرزت في الماء. منذ ذلك الوقت، صار نهر دجلة يخيفني.

ابتسم «ديفيد»، توقّف ليتحدّث مع جنود ملامحهم آسيوية. كان أحدهم يصلّي بجوار سيّارة «چيب».

***

حين وصلنا إلى المدخل الرئيسي للقصر، توقّفنا أمام التماثيل الأربعة

الضخمة لصدّام حسين، التي كانت تشير إلى الجهات الأربع. لم نتمالك أنفسنا من الضحك. كان الهدوء يعمّ المكان، كما لو أن الحرب لم تمرّ من هناك، حتى الجنود كان يبدو عليهم كأنهم خارجين من قيلولة. اقتربنا من جنديّيْن أسودَيْن كانا جالسَيْن في نقطة تفتيش مغطّاة بشبكة للتمويه. لوّحت بإشارة، مادًّا يدي اليمني، فردّ أحدهما عليّ محرّكًا رأسه، ثم دخلنا نطاق القصر. كان كلّ شيء منظّمًا. كانت الأرض خضراء، والعديد من صفوف أشجار الورد، من كلّ الألوان، مُزْهر. عدّة نافورات، هنا وهناك، تروي العشب تحت الشمس نهايةَ هذه الظهيرة. قلت لـ«ديفيد»:

- كان البيت في مكان ما هنا، في هذه الحديقة الكبيرة.. ربّما هناك...

وأشرت بسبّابتي إلى صفّ ورد دائريّ. ابتسمنا. بعيدًا، وبجوار النهر، كان هناك العديد من الكراسي الطويلة المتناثرة، وكان رجال عراة من النصف العلوي يتمدّدون بجانب الثلّاجات. تمرّ امرأة شقراء ترتدي فستانًا أزرق مكشوف الصدر، تحمل بعض الملفّات بين يديها، تُلقي علينا نظرة خاطفة، ومرافقي يرسل إليها ابتسامة. كنت أقول لـ«ديفيد جروس» إنهم، تقريبًا، كانوا في إجازة، فردّ عليّ:

- تقريبًا، لأن الحرب لم تبدأ بعد.

منذ أن التقيته في الفندق، ونحن متّفقان، معًا، في أن الحرب لم تبدأ بعد، إلى درجة أنها كانت أسرع من كونها حربًا.

كنّا قد توغّلنا في الحديقة معجبَيْن بأشجارها القصيرة، ومبانيها الملحقة بالقصر، والتي بُنيت بالأحجار البيضاء، على الطراز الشرقي، لحظة أن قابَلَنا رجل عسكري، نصفه العلوي عارٍ. كان يسير مسرعًا، ناظرًا في الأرض، له شارب كثّ كممثّلي السينما الصامتة، وذقن حليقة تمامًا، حاملاً في يده كأسًا ومسقاة صفراء. فجأةً، توقّف محيّيًا إيّانا بالإنجليزية. قدّمني له مُرافقي. رحنا نتبادل النظر صامتين.

بدأ المساء يلوح في أفق السماء، وأنا أتفرّس الرجل الذي أمامي، فعاودني الحلم. كأن الآخر قد أمسك بخيط أفكاري، نظر إليّ، ثم دعانا للشراب. تقدّم هو دون أن ينتظرنا، ونحن تبعناه. مررنا بين صفوف من الأشجار القصيرة، طلب منّا أن ننتظر برهة. اختفي داخل مبنًى، ثم عاد يكسوه قميص عسكري، تُزيّنه قلنسوة. كان يحمل ثلاث زجاجات جعة، قادنا نحو طاولة بيضاء داخل الحديقة.

- لقد ولد هنا، قبل أن يُشيّد القصر. كان بيته هنا، في مكان ما. قال «ديفيد».

- أصحيح هذا؟

- نعم.. وفق الأسطورة. رددتُ.

- لكن أيّة أسطورة؟

- أنت تعرف هذا... لكلّ منّا أسطورته الخاصّة. ولدتُ هنا منذ سبعة وأربعين عامًا، في منطقة متواضعة، لم تعد موجودة الآن. كان هذا، تمامًا، قبل إقامة القصر.

- نعم.. سمعت من يقول إنه كان قصر الملك السابق.

- نعم. كان هذا هو القصر الملكي، ثم القصر الجمهوري، وبعدها قصر صدّام. أنا على علم بالفترتَيْن: الأولى، والثانية. حينما استولى صدّام على هذا القصر، كنت أنا منفيًّا في فرنسا، وكان عمري، حينئذٍ، واحدًا وعشرين عامًا.

كنّا قد أخذنا نشراب على مهل، وهو ينظر إلينا. حكى «ديفيد» حياتي وفق ما سمعه عند الظهيرة، في حين لم يرفع الضابط عينيه عني. بلغنا هدير طائرة «هيلوكوبتر» كانت تطير فوق رصيف مرتفع، حيث كنّا. نهض الضابط، نظر خلف صفّ الأشجار القصيرة، ثم عاد إلى مكانه معتذرًا.

- بلدك في غاية الجمال. قالها باحترام.

- وهو كذلك بعيد جدًّا.

راح يضحك، بينما يضيف «ديفيد» أننا أبعد ما نكون عن أميركا.

- حلمٌ أن أكون هنا.

- لكن كلّ شيء هنا، هو حلم. أجبت.

- منذ ثلاثة أشهر، وأنا أتقدّم في هذا البلد، ببطء. عندما توقّفنا في الكويت، كنت أعتقد أن هذه ليست هي العراق.

- أنت تعرف أن هذا هو الشيء نفسه بالنسبة إليّ. بعد سبعة وعشرين عامًا، كلّ شيء مختلف، وبعد سبعة وأربعين عامًا، أكون على مقربة من بيتي الذي ولدتُ فيه، ولست قادرًا على تحديد المكان الذي كان يوجد فيه، بالضبط. حين نكون بعيدين، تنقصنا الدقّة.

- أدرك هذا. أجابني بنبرة غريبة.

عمّ الصمت المكان، ثم راح «ديفيد» يحكي رحلة تجواله إلى جانب أفواج أميركية. غير أن الضابط قاطعهُ متوجّهًا نحوي.

- وأنت، ما رأيك في هذا؟ أنا، أنا لا أفهم ما الذي يجري في هذا البلد.

إنه الهرج والمرج... ستّة آلاف عام من التاريخ، تلك التي تراها ممتزجة هنا... ليس سهلاً عليك أن تستوعب هذا.

- نعم. معك حقّ. غير أني طويتُ أكثر من ستّمئة كيلومتر، من الجنوب حتى بغداد. تقدّمنا كثيرًا، لكننا لم نوفّق في أن نفهم.

- أنت طويت قرنَيْن هنا، في أميركا، ومازلت بحاجة إلى ثمانية وخمسين قرنًا كي تفهم.

ونحن نجوب الشارع الرئاسي، فهمت الكثير من الأشياء، عن حياتي... لكن ليس كلّها، بعد.

- هل تتحدّث بجدّيّة؟

- نعم. أحتاج إلى وقت كي أفهم. أنا لست متأكّدًا.

- لستَ متأكّدًا من أيّ شيء؟

- من أن يمكنك الذهاب إلى ما هو أبعد. أنت في حدود الإمبراطورية، حيث تختلط كلّ الأشياء، وحيث نتخيّل الظلال أجسادًا.

مرّة أخرى، عمَّ الصمت المكان. يُخرج «ديفيد» كاميرا فوتوغرافية من حقيبته، ومشعَلاً. شرع في التقاط صور لأيدينا الموضوعة على الطاولة. راح المساء يهبط أكثر فأكثر، وامتلأت الحدائق من حولنا بجنود كانوا يتحدّثون بصوت عالٍ.

راح الضابط يتحدّث:

- حينما كنت شابًّا، رأيت حلمًا: كنت في حديقة كبيرة، في بغداد، حيث كانت هناك سيّدات يرقصن، وسحَرة يتنزّهون. كانت هناك قوافل من الإبل تمرّ، وملك فوق عرش، يُظهر ساعات يد، قارئًا المستقبل في كتاب ضخم مفتوح أمامه. ومنذ ذلك الحين، وأنا تسكنني رغبة المجيء إلى بغداد، لكني لم أكن أعتقد أنني سأجيء بصفة ضابط في جيش الولايات المتّحدة الأميركية. هذا شيء غريب!.

ردّد الجملة الأخيرة كأنه كان يقرأ صفحاتٍ من كتاب مفتوح أمامه. كان مشعل «ديفيد جروس» يومض فوق أيدينا المرفوعة، أو- بالأحرى- الموضوعة على الطاولة.

- أرى أنك يجب أن تعود مرّة أخرى. قالها كما لو كان يستيقظ من حلمه، مضيفًا:

- سأستدعي لك جنديًّا ليرافقك حتى الخروج من المنطقة الخضراء.

اختفي، ثم عاد ومعه جنديّ شابّ. كفّ «ديفيد» عن اللعب بالضوء الأزرق وبالكاميرا الفوتوغرافية. كان الوقت ليلاً، وكان هناك القليل من النجوم في سماء بغداد المغطّاة بالغبار، في تلك الليلة. قبل مغادرة الأماكن، ألقيت نظرة على الضابط الذي كان ينظر إليّ، وكأنه يحاول أن يتبيَّن وجهي من بين تلك الوجوه التي رآها في حلمه.

□ ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

جبار ياسين: كاتب وروائي عراقي، يكتب بالفرنسية وبالعربية، ويقيم في فرنسا منذ ما يزيد على أربعين عامًا. له العديد من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية، ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة كالأسبانية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية والهندية وغيرها. تُرجمت هذه القصّة إلى لغات عديدة، ولاقت صدًى واسعًا تمثل في كتابة عدّة مقالات عنها في الصحافة العالمية، خاصّة وأنها كُتِبت قبل الغزو الأميركي للعراق.

صورةُ العالم الأخيرة

إبراهيم سيدو آيدوغان

الأمس وما قبله، في الليلتَيْن، رآها على الشاطئ، أو ربّما رآها قبل ذلك، لكنّه لم يتذكّر.
على إثر ضجر وغضب شديدَيْن ابتعدَ النوم عن عينيه منذُ ليالٍ عدَّة (هو نفسه لم يعِ سببَ ذلك). كان نَعِساً حقيقةً، وعيناه تتجمَّدان، دون أن يستطيعَ النَّوم.
لم يفهم شيئاً من كتابٍ بين يديه، واظب على قراءته منذ أيّام؛ لذا آلمه رأسه، فوضعه جانباً لعلّه يسترح قليلاً.. مسحَ وجهه، ومطَّ جسده ناهضاً بخفَّة، التقطَ علبة السجائر والولاّعة، ثمَّ خرج.
منتصف الليل، الطقسُ كالحٌ ومعتم، حجبت المباني العاليةُ القمرَ عنه. في الوقت ذاك، لم يكن ثمّة أحدٌ، ولو رآه الناس لقالوا إنه مجنون، وفرّوا منه.
السيجارة بينَ إصبعيه، مطأطئَ الرأسِ، متعباً؛ لذلك انحنى ظهره قليلاً، مبعثرَ الشَّعر.. هكذا، تماماً..
من شدَّة العتمة، لم يكُن البحر واضحاً حين نَزَل إليه. من بعيد، فحسب، تنعكسُ الأضواءُ من مكانٍ بلا حدودٍ، والنجومُ مختبئة. كانَ العالم بهذه الطريقة في صورةٍ لوحةٍ، أو كسجنٍ ذي كوَّةٍ صغيرةٍ شاهقة بحيث لا تصل يدُ أحدٍ إليها.. ضوءُ القمر يتسلّلُ إلى الداخل من ثقبٍ في ستار العتمة.
إن لم ينتبه أحد أو خَبَرَ رائحته وصوت أمواجه لم يكن ليتسنَّى له أن يعرف حتّى وإن وصل، أنَّ البحرَ أمامه، الأمواجُ التي تماثلُ شرشفاً أسودَ متطايرًا، تنقلبُ فوق بعضها مقبلةً، وكأنّها ترقصُ، تلعقُ الأرضَ وتعود، شيء يذكِّرُ بزفّة العروس!.
لم يفطَن إلى حذائه.. نزلَ إلى المياه، وبمحاذاة البحر سار بين رمل الشاطئ، وحين كانت الأمواج تصطدم به، تعلو قَدَميْه إلى ركبتيه، ثمّ تعود أدراجها نُزولاً.
تومِضُ أضواء الكافتيريا على مقربةٍ من البحر، مشى قليلاً بهذه الطريقة، وحين تحسّس حصًى صغيرةٍ تحت قدميه، توقّفَ، وبلا أملٍ نظر صوبَ البيوت.
البارحة، رآهُا هنا...
طقسُ الأمسِ كانَ مشعَّاً أكثر من اليوم، والقمر في عينيها ينشطرُ نصفين، مسندةً ظهرها إلى الجدار.. ليس كمن يجلسُ، بل كمن أُجْلِسَ عنوةً، جالسةً، تنظرُ العينُ نحوَ البحر، متعبةً، مُنهكة، رأسها على ركبتَيْها المحاطَتَيْن بيديْها، والمسحوبتَيْنِ إلى بطنها.
ألم تأتِ اليوم؟!...
لعلّها جالسةٌ، كالأمس، إلى جانب الجدار، غير أنّها لا تبينُ بفعلِ العتمة.
سحبَ نَفَساً عميقاً من سيجارتهِ، ومشى راكلاً الأمواج...

هواءٌ، موجٌ، خريرُ مياه... رائحةُ جسدهِ المتعرّق... آلمهُ رأسه. كان لعدم رؤيتها تأثيرٌ، أيضاً....
هل خرجَ لرؤيتها؟
لا. لو كان الأمر هكذا ما كانَ ليعترِف..
ثمَّةَ صوتٌ:
(هَي، أنتَ)...!
صوت امرأة، جميلٌ ومرتجف ...
بسرعةٍ، التفت... تفحّص ما حوله، باحثاً عن المصدرِ بلهفةٍ.
صاحبةُ الصوت لم تَبِن، ولعلّها لم تكُن تناديه...
«أنا هنا»...
مُصغياً باهتمام، التفت إلى مصدر الصوت. هذه المرّة، يصلُ الصوتُ بشكلٍ أوضح، يرتجفُ إلى أن يصله..
كان أحدهم جالساً في الطرف الآخر، لمح الطيف.. بصعوبةٍ لمحَه...
ردّ الرجلُ بخوفٍ: «أنا؟!»
مرَّةً أخرى، تناهى إلى سمعهِ ذلكَ الصوتُ الجميل. ربّما صوت فتاةٌ، أو امرأة جميلة، أو لعلّه كان يودّ أن يكونَ الأمر كذلك من كلّ قلبه؛ ولهذا يتذكّرُ مثل هذه الأشياء..
«أستميحكَ عذراً (توقّفتْ، ثمّ تابعت).. أأعثرُ معكَ على سيجارةٌ زائدة؟
صوتها فعلاً يرتجف. أتشعرُ بالبرد؟
لِمَ لم يعطها سيجارة؟ إنَّه يبحثُ عن مثل هذه الأشياء..
في مثل هذا الوقت، لا بدّ أنّها هيَ!.
أتمنّى أن تكونَ هيَ..
توجّه صوبها. رفعت الفتاةُ رأسها منتبهةً إليه، فمدّ إليها سيجارةً وأشعلها.
لمعت النيرانُ في وجهها..وجه نحيل، حين ينظرُ المرءُ إليه لا يمكنه أن يرى أيَّ نقص في جماله: الفم، والأنف، والعينَان اللامعتَان من تحت الرموش الطّويلة المبتلَّةِ.. كانت تنظرُ إلى الرجل...
مبتلَّة؟!
هل كانت قد بكَت؟...
أشعلت سيجارتها، ثم عاودت النظرَ إلى الرجل بطرف عينها، ملولةً، متضرِّعة: «شكراً».
شعرَ الرجلُ بدوارٍ، ودَّ لو أن يتوقّف العالَم هنا، وأن تكون عيناها، وهما تنظران إليه، الصورةَ الأخيرة للعالَم.. هاجَ البحرُ في قلبه.
«لا بأس».
ودَّ لو أن يجلسَ إلى جانبها..
عيبٌ.. وهل يجوزُ ذلك؟

ودَّ ذلك كثيراً.. حاولَ، لكنّه فشل في أن يتماسكَ... حاولَ.. عضّ شفته، (آلمهُ قلبهُ بشدَّة)، ثم عادَ إلى طريقه...
سحبت المرأةُ نَفَساً آخرَ من السيجارة، ووضعت رأسها على ركبتَيْها، ناظرةً إليه وهو يغادر...
رجلٌ نحيلٌ، مهذّب.. كان وحيداً تحت جناح الليل، في السَّاعة التي يغطّ فيها الجميعُ في نوم عميق.
كان قد أدار ظهره، وابتَعدَ خطوتَيْن:
(كنتَ هنا يومَ أمس؟)..
من المؤكّد أنها قد بكت. الأمرُ واضحٌ من صوتها، إذ كانَت تُسمَعُ حشرجةٌ من حنجرتها، عندما كانت تتكلَّمُ إليه...
توقَّف الرجل دون أن يتفوَّه.
هل كانت هنا يوم أمس، أم أنها تسأل كمن يقول: «كنّا، نحن الاثنان، هنا»...
عادَ إليها بابتسامةٍ صفراءَ، وجوابٍ كاذبٍ: «نعم، الليلُ جميل».
أشارت الفتاة بيدها، وهي تدلّه إلى المكان: «ألن تجلس؟»
جلسَ الرجل إلى جانبها. حقيقةً، كان يودُّ ذلك.
انتبهت الفتاة، مرَّةً أخرى، إلى البحر، وبقيت هكذا...
انتبه إلى الفتاة، ثم رمى السيجارة ليشعل أخرى. هذه المرَّة، كانت النيرانُ في وجهه، فأمالَ رأسه جانباً، ثم دنا من النار.
شعره طويلٌ كالبحر الذي يموج، وجهه أبيضٌ واسع، رجلٌ بلا شارب، عمره خمسة وعشرون.. ثلاثونَ عاماً...
فجأةً، وبالأناة والارتياح اللذين سبقا، قالت:
«أنت تبحث هنا، بلا سبب»... تابعت حديثها: «لن يأتيَ أحد»...
بماذا تتفوّه هذه؟ من الذي يبحث؟ وعمَّ يبحث؟ وهل أنا من يبحث، أم هيَ؟ أتُحدِّثُ نفسها؟!!
«من أين أتيتَ بهذا الأمر؟»، قالت. «أنا لا أنتظرُ أحداً»، أردفَت..
كذب.
الفتاةُ واثقةٌ من نفسها وكأنها تعرفه أشدَّ المعرفة، و - ربّما - تعرف نفسها جيّداً، أيضاً...
«عَمَّ تبحثُ الآن؟».
(هذه المواضيعُ العجيبة، من الممكن لها أن توجَد في قصص الفنتازيا، فحسب..مثل هذه الحوارات، الكلماتُ التي لا يمكنُ لأحدٍ أن يقولها بُيسرٍ).
«أنا لا أبحثُ عن شيء، ولم أضيّع شيئاً»...
لم ترفع الفتاة رأسها من فوق ركبتها، غير أنها ردّت بالهدوء عينه.. يحسبُ المرء أنها لم تكن تودُّ أن تتكلّم. ضجرٌ...:
«يبحثُ المرءُ، دائماً، عن شيء، حتّى وإن لم يضيِّعه. ثمّة أشياءٌ ناقصة، دائماً». توقّفت، ومرَّةً أخرى، بتلك الطريقة، كان صوتها لا يتغيّر وهي تتحدّث عن أيّ شيء. صوتها وحديثها يمنحان شكلاً لوجهها الغائبِ في العتمة، وكلّما قالت شيئاً ازدادَ وجهها جمالاً.
ودَّ الرجل أن يجلس قبالتها، يُميل رأسه على ركبتيها، يتأمّل جمالها، عينيها، إلى أن يمتلىء بها...
هذه المرّة، تحدّث الرجل:
«أحياناً، أفكّر بهذا الأمر أنا، أيضاً، إلّا أنّني لا أستطيعُ تسميةَ الأشياء»..
ابتسمت الفتاة هُنا، وكأنها عرفت ما سيقوله، فجاملتهُ مرَّةً أخرى:
«يحصلُ ذلك»...
رفعت رأسها فجأةً، ناظرةً إليه باهتمام، ثمّ نظرت إلى المكان القديم:
«أنت لستَ من هنا؟»، قالت..
صحيح. كيف اكتشفتِ الأمر؟
هل هي من هنا؟!!
«أنا لستُ من أيّ مكانٍ»...
(هذا ليس كذباً؛ لا مكان لي، لا وطن، لا أعرفُ اسمي)
نظرتِ الفتاةُ إليه ..حاولت أن تفهمَ؟.. لا! لقد فَهِمَت..
(إنها تقرأ وجهي. في كل مرّة تنظرفيها إليَّ إحداهنَّ مثلها، أخجل)...
امرأةٌ جميلة، يكادُ وجهها أن يسرُدَ حكايةً حزينة، تكادُ الفتاة تبكي.
الرجل يكاد يُجَنُّ...
يعشقها...
ألمٌ آخر.
إن قال لها الآن: تعالي، وكوني عشيقتي، فهل ستنزعج من الأمر؟
امتزجا، وبقيا...
فجرَ اليوم التالي...
جثّة رجلٍ عالقٍ في شباك صيدِ الأسماك..
رجلٌ أسمرٌ ونحيل، شعرهُ طويلٌ كقامته... مثل البحر، موجاً إثرَ موج، وجهه واسعٌ وأبيض، سيّىء الحظِّ، بلا شاربَيْن... عمره خمسةٌ وعشرون.. ثلاثونَ عاماً... على شفتيه هدوءٌ، وثمَّة ابتسامةٌ حزينة...

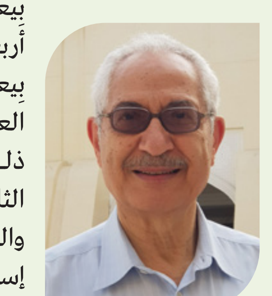
□ **ترجمة عن الكردية: جوان تتر**

إبراهيم سيدو آيدوغان: كاتب وروائي كردي/ تركي، أستاذ اللغات في جامعة باريس.

«هذا المجلس» مرثية تعبر الزمن البريطانيّ

من السبعينيّات إلى كورونا

لا شكَّ أن العَالَم يعيش مع جائِحة الفيروس التاجيّ «كورونا»، المُتفشية في أربعة أركان المعمورة، تجربةً غير مسبوقة. وقد سقط في براثن الخوف من تلك الجَائِحة بصورةٍ تبدل الكثير من ممارساته اليوميّة، وتعصف بالكثير من الرواسي في طريقها، وتفتح الطريق أمام عالَم جديد لا نعرف بالتحديد ملامحه بعد. عالَم يحاول عدد لا بأس به من أبرز المُفكّرين والفلاسفة في عصرنا استشراف ملامحه، أو حتى الدعوة إلى اجتراح مسارات جديدة له. ومع أنني أعيش في بريطانيا، البلد الذي شهدت فيه الجَائِحة إحدى ذراها بأعلى عدد من الوفيّات بالنسبة لتعداد سكانه في العَالَم، وأتابع بشغف الكثير مما يكتبه المُفكّرون والفلاسفة في هذا الشأن، فإنني وأنا أعيش ما جلبته الجَائِحة من تغيُّرات أساسيّة في المهنة التي مارستها لما يقرب من نصف قرن، أي التدريس في الجامعة، وقد تحوَّل إلى تدريس عن بُعد، واستلزم تغيُّرات جذرية في طبيعة المساقات التعليميّة، وأهدافها وطبيعة المهارات التي تنقلها، ونوعية المُخرجات التعليميّة، وأدوات ومعايير تقييم الطلاب، وغير ذلك من الأمور التي تتغيَّر معها العمليّة التعليميّة بشقيها التعليميّ والبحثيّ، فإنني أودُّ أن أترك هذا كله جانباً، وأطرح معه أي تأمل لما طلع علينا به مفكّرو الغرب وفلاسفته. وأتوقّف مع القُرَّاء عند الحلّ الذي يسعى عبره المسرح الإنجليزيّ إلى التعامل مع الجَائِحة.



صبري حافظ

والواقع أن إجراءات الإغلاق وما تبعها من تباعُد اجتماعيّ، أصابت الفنون المرئية منها والمسموعة بالجزر والخمود، وخاصة في مدينة مثل لندن كان المسرح من أعمدة الحياة فيها، وليس فقط من مباهجها. فقد بلغ عدد التذاكر التي بيعت لعروض المسرح المُختلفة في بريطانيا عام 2018، أربعة وثلاثين مليون تذكرة؛ وهو ضعف عدد التذاكر التي بِيعت لمُشاهَدة مباريات الدوري الممتاز لكرة القدم في العام نفسه. أين نحن في عالمنا العربيّ من هذه الأرقام؟! ذلك لأن مشاهَدة عروض المسرح المُختلفة، تحتلُّ المركز الثالث بين الأسباب التي تجلب السائحين لزيارة بريطانيا، والذين بلغ عددهم 38 مليون سائح عام 2018، وتجاوز إسهامهم في الاقتصاد البريطانيّ 145 بليون جنيه، أي ما يعادل 7.2 % من إجمالي الناتج القومي GDP لبريطانيا، لأن المسرح يُعَدُّ من أحد أهم القطاعات الفاعلة في الاقتصاد البريطانيّ. ووفقاً لتقرير أعدّه مجلس الفنون البريطانيّ عام 2019، فإن إسهام قطاع الفنّ والثقافة في الاقتصاد البريطانيّ تجاوز إسهام القطاع الزراعيّ في إجمالي الإنتاج المحليّ في عام 2018. أمّا المسرح وحده، فقد بلغ إسهامه الكليّ في إجمالي الناتج القوميّ 48 بليون جنيه عام 2018. كما أنه يوظّف أكثر من 364 ألف شخص، تجاوز مجموع ما تلقوه من هذا القطاع من رواتب ومكافآت 13.4 بليون جنيه في العام. وتجاوز مقدار الضرائب التي جنتها الدولة من هذا القطاع في العام الماضي ثلاثة بلايين جنيه. هذا دون إدخال الصناعات الثقافيّة الأخرى، وخاصّة الفيلم والتليفزيون، التي يُعَدُّ المسرح رافداً أساسيّاً لهما بالمواهب، في الحساب؛ لأن إضافتهما ستقفزان بإسهام القطاع في إجمالي الناتج القوميّ إلى ما يقارب 112 بليون جنيه.

إذن نحن لا نتحدَّث هنا عن قطاع ثقافيّ مُهِمّ، وإنما أيضاً عن قطاع فاعل في الاقتصاد القوميّ. لأن الفنَّ الجاد في الدول التي يتمتع فيها البشر بحرّيّتهم من عناصر صحة تلك الدول الاجتماعيّة منها والنفسيّة على السواء. لذلك كان طبيعيّاً ألّا تطيق بريطانيا، أثناء فترة الإغلاق التي طالت نسبياً بسبب تلك الجَائِحة، أن يمتدَّ حرمانها من المسرح معها إلى أجلٍ غير محسوب. فما أن انصرمت على الإغلاق أسابيع قليلة حتى أخذ المسرح، شعوراً منه بمسؤوليّته عن صحة وطنه الاجتماعيّة، يبحث عن وسائل جديدة يواصل



مشهد من مسرحية «This House» ▲

بها دوره، ويمارس عبرها فعاليته في الواقع الذي يصدر عنه ويتوجَّه بعروضه إليه. وكما استبدلت الجامعات بالتعليم التقليديّ المُباشر في الفصول الدراسيّة، أنواعاً أخرى من التعليم عن بعد - ها هو المسرح يسعى إلى تحقيق شيء مماثل. فإذا كان الخوف من انتشار الفيروس التاجيّ قد أجبر الجميع على البقاء في بيوتهم، ومنع الطلاب- بمختلف مراحلهم التعليميّة- من التوجُّه إلى فصولهم الدراسيّة، والتي لا يتجاوز العدد فيها العشرات عادةً، فما بالك بالمسرح الذي يتردَّد على كل عرض من عروضه المئات، وأحياناً الآلاف؟!

وإذا كانت الجامعات قد استفادت من البنية الإلكترونيّة التحتيّة التي توفرت على مدى السنوات القليلة الماضية، وساهمت في تنظيم العمليّة التعليميّة، وجعلها أكثر صرامة وشفافيّة، عبر برامج مهنيّة عملاقة مثل «السبورة Blackboard» أو «الحرم الجامعيّ Canvas»، فإن المسرح هنا قرَّر الاستفادة من بنية مشابهة، ومتاحة في كلّ أجهزة التليفزيون اللوحيّة الجديدة. فمنذ الانتقال من البث التقليديّ إلى البث الرقميّ، أمكن تكبير حجم الشاشة بصورةٍ غير مسبوقة، كما أمكن تزويد الجهاز الجديد بإمكانيات التليفزيون الذكيّ smart tv التي أتاحت لأجهزة التليفزيون الجديدة الاتصال بالشبكة الرقميّة، وهي الإمكانية التي استخدمتها شركات حديثة، مثل Netflex لجلب السينما والمُسلسلات القديمة إلى بيوت المُشاهِدين، وهو الأمر الذي مكَّن مثل هذه الشركة من بناء برامج متطوِّرة لتحصيل رسوم المُشاهَدة من الجمهور.

لكن المسرح الذي يدرك قيمة التجربة المسرحية المُباشِرة، ولا يريد أن يختزل ما تتسم به من حيويّة وخصوبة وتفاعل في شريط سينمائيّ أو تليفزيونيّ، لم يكن باستطاعته بحكم الزمن وصدمة الجَائِحة التي أطفأت أنواره فجأة؛ وربما لا يريد بحكم منطق التجربة المسرحيّة الحيّة نفسها، أن يبني مثل تلك البرامج المُتطوِّرة لتحصيل رسوم المُشاهَدة. لذلك قرَّرت المسارح البريطانيّة الكبرى- وفي مقدمتها المسرح القومي، وفرقة الرويال كورت، ومسرح «الجلوب» الشكسبيريّ، وحتى دور الأوبرا الكبيرة- أن تحافظ على صلتها بجمهورها، وسط هذا الإغلاق. وأن تمدَّهم مرّةً كل أسبوع بأحد عروضها القديمة، وقد صُوِّرت من فوق الخشبة. وأن تبث العرض، في نوع من البث الحيّ، في موعد تقديمه العادي على المسرح للمُشاهدين كلّ خميس مجاناً، ثم تترك العرض متاحاً لهم على موقع المسرح طوال الأسبوع لمَنْ يريد مشاهدته في أي وقتٍ يشاء. وقد حرصت على متابعة هذه التجربة الجميلة، ومشاهدة عروضها التي لا تخفِّف عني عناء «الحبس» في البيت فحسب، ولكنها- كما هو الحال في التجربة المسرحية الحيّة- تخفِّف أعباء الحياة وتجعلها أكثر احتمالاً. وقد شاهدت من عروض المسرح القوميّ عدداً من المسرحيات



المُهِمَّة: (فرانكنشتاين)، وهو العرض المأخوذ عن رواية ماري شيللي الشهيرة، و(عربة اسمها الرغبة) لتينيسي ويليامز، و(أنتوني وكليوباترا) لشكسبير، ثم هذا العرض الجميل بعنوان (هذا المجلس) الذي أريد أن أعرضه على القُرَّاء هنا.

و(هذا المجلس This House) مسرحية سياسيّة للكاتب الإنجليزيّ الصاعد «جيمس جريام James Graham» المولود عام 1982، والذي استطاع أن يرسِّخ أقدامه بسرعةٍ لافتة على المسرح الإنجليزيّ طوال العقدين الماضيين بغزارة إنتاجه وموهبته. فقد عُرضت مسرحيته الأولى (صبي ألبرت) عام 2005، ومنذ هذا التاريخ وحتى الآن 2020 عُرضت له عشرون مسرحية، بمعدل أكثر من مسرحية جديدة كلّ عام. عُرض بعضها على أكبر وأهم المسارح الإنجليزيّة، وعلى رأسها المسرح القومي الذي عرض أربعاً من مسرحياته على امتداد تلك الفترة التي شهدت صعوده السريع والقويّ. أمّا (هذا المجلس)، والتي تستمد عنوانها من العبارة التي تتردَّد أصداؤها كثيراً في مداولات مجلس العموم البريطانيّ، الذي يعتبر نفسه «أم البرلمانات» الغربيّة، فقد عُرضت لأول مرّة على خشبة المسرح القوميّ عام 2012؛ ولكنها لا تزال حيّة وفاعلة في الواقع، وهذه واحدة من أبرز سمات المسرحيات الجيّدة، حيث يعي الكاتب المسرحي الموهوب أول دروس المسرح الإنجليزيّ القيّمة، وهي مسرح شكسبير الذي يعلّمه ضرورة أن تكون المسرحية قادرة على الحياة خارج زمنها وبعيداً عن السياق المحدود الذي كُتبت فيه أو عنه، وأن تستطيع الحوار مع ما هو جوهريّ في التجربة الإنسانيّة الباقية، وليس الاقتصار على تجلّياتها العَابِرة.

فما أن شاهدت هذه المسرحية قبل أسبوع، ولم أكن قد شاهدتها من قَبل، حتى أحسست بأنني أمام مسرحية ترجّع الكثير من أصداء ما يدور في بريطانيا الآن؛ وهي تتخبَّط بين براثن جائِحة الفيروس التاجيّ وما جرّته على اقتصادها والحياة اليوميّة فيها من ناحيةٍ، وإشكاليات الخروج من الاتحاد الأوروبيّ من ناحيةٍ أخرى. مع أن المسرحية، التي تدور بالفعل- كما يعدنا عنوانها- في دهاليز مجلس العموم البريطانيّ الخلفيّة، تعود بنا إلى سنوات السبعينيّات من القرن الماضي، وبالتحديد إلى عام 1974 حينما كان حزب العُمَّال يحكم بريطانيا بأغلبية ضئيلة، لا تتجاوز الأصوات الثلاثة، والتي وصلت في بعض الأحيان إلى صوتٍ واحد. وكان حزب المُحافظين يتشوَّف لهزيمته في البرلمان، وإجباره على إعلان انتخابات جديدة.

وتنتمي هذه المسرحية إلى ما يمكن دعوته بمسرحية الشريحة التاريخيّة / على غرار مسرحية الشريحة الاجتماعيّة الواقعيّة، حيث تستدعي في أحداثها وقائع تاريخيّة بعينها دارت في البرلمان وقتها، حينما انقض مايكل هيزلتاين- الذي أصبح فيما بعد وزيراً مشهوراً في حكومة المُحافظين بقيادة مارجريت ثاتشر- على الصولجان الموضوع عادةً في مقدِّمة المكتب البرلمانيّ وسط القاعة الأساسيّة لمجلس العموم بشكلٍ طقسي، والذي يرمز للنظام البرلمانيّ ودقته، ورفعه ملوحاً به فوق الرؤوس الصاخبة. كما ترجّع أصداء ما جرى أثناء الاستفتاء على دخول بريطانيا الاتحاد الأوروبيّ عام 1975، وأثناء الدورة التي تغطيها أحداث المسرحية، بصورة يتحوَّل فيها الحدث إلى مرآة معاكسة لنقيضه الراهن، وهو الخروج من أوروبا.

والواقع أن صدق المسرحية مع ما تتناوله من تواريخ، هو الذي مكنها من القدرة على تجاوز زمنها، والفاعلية في زمنٍ مغاير، ولكنها في جوهرها تؤكِّد أننا لم نتعلَّم من إخفاقات الماضي، وإنما نكرّرها بقدرٍ كبير من اللامُبالاة. وأن أهم ما كشفت عنه هذه المسرحية الجميلة من رؤى وإضاءات عن العمليّة السياسيّة لا يزال يحتاج منا إلى المزيد من التفكير. إذ يكمن سرُّ نجاح هذه المسرحية وقدرتها على تعرية- ماكينة الحياة السياسيّة حتى النخاع، وأعني بالماكينة هنا المُصطلح الألتوسيري الشهير state apparatus- في أن جيمس جريام أدار أغلب أحداثها في دهاليز مجلس العموم، وغرف المُداولات الخلفيّة فيه. وبالتحديد في مكاتب حملة السياط whips'office.

وحامل السوط The Whip - والاستعارة هنا من السوط الذي يحمله الحوذي ويسوط به حصانه كي يجر العربة في الطريق المُبتغى- هو

أحد القيادات المُهمَّة في كلّ حزب، لا يقلّ منصبه أهمية في مجلس العموم عن منصب أي وزير، بل إنه يكون عادةً صانع الوزراء، لأنه الشخص الذي يختاره الحزب للإشراف على تطبيق الأنظمة الحزبيّة، وضمان سلامة الإجراءات التشريعيّة، وإعداد جدول الأعمال الأسبوعيّ وتوزيعه على الأعضاء. وهو أيضا مَنْ يحمل نواب الحزب على المُشاركة في الجلسات، بل وتوزيع الأدوار فيها بينهم. ومن أهم مسؤوليّاته ضمان حضور الأعضاء للجلسات المُهمَّة، ووجودهم في حالات التصويت، وتصويتهم وفقاً لخط الحزب السياسيّ، وما يريد تمريره من إجراءات، وليس وفق آرائهم الفرديّة أو أهوائهم الشخصيّة.

بهذا المعنى نجد أن مكاتب حملة السياط من الأحزاب المُختلفة في مجلس العموم، تشكِّل في الواقع مطبخ العمليّة التشريعيّة الحقيقيّ الذي تتخلَّق فيه الطبخات السياسيّة، وتتمُّ في فضائه عمليّة إنضاجها حتى تخرج للنور في قرارات وقوانين سياسيّة. وتركيز المسرحية على هذا الفضاء وإدارة أحداثها فيه مكَّنها من فضح الحيل التصويتيّة والمُهاترات والألاعيب البرلمانيّة، خاصّة وقد اختارت المسرحية فترة عانى فيها حزب العُمَّال من فقدان الأغلبية أولاً، ثمَّ من اعتمادها على ثلاثة أصوات، مما عزَّز من حِدّة التوتر فيها، وألقى على حملة السياط أعباء إضافيّة، حيث أصبح دورهم مركزيّاً في تحقيق خطط أحزابهم، وعقد الصفقات المُختلفة مع الأحزاب الصغيرة الأخرى من أجلها.

وقد أدَّت حِدّة الصراعات إلى العصف ببعض التقاليد الأساسيّة التي عزَّزت شرعية عمل المجلس وأخلاقيّته، وأبرزها القاعدة العرفيّة غير المكتوبة، والمعروفة بمصطلح المُزاوجة pairing، فإذا ما استحال على عضوٍ من حزب الحكومة الحضور للمجلس للتصويت لسببٍ معقول، فإنَّ على المُعارَضة أن تُغيِّب عضواً مقابله عن التصويت. وتعرض علينا المسرحية بعض التجلّيات الساخرة التي ترتبت على اندلاع الحرب بين السياط، وتخلي سوط المُحافظين عن تلك القاعدة الأخلاقيّة لهزيمة الحكومة بأي ثمن، مما يضطر سوط حزب العُمَّال إلى جرِّ عضوة وضعت بالكاد مولودها للتصويت مرةً، أو إخراج عضو مريض من المستشفى مصحوباً بأنبوبة الأوكسجين للتصويت أخرى، أو إعادة عضو من وفد كان قد سافر للصين من مطار بكين لحظة وصوله له، وتخلّيه عن الوفد للعودة للتصويت ثالثةً. وغير ذلك من المَشاهِد الساخرة التي تكشف عن بدايات الانحدار والهبوط.

وحينما لا يحترم المُحافظون تقاليد المجلس في المُزاوجة، تضج القاعة كلها بالصراخ «غش! خداع!» وكأنها تعلن انزعاجها من قعقعة السقوط الوشيكة. وتؤكِّد أن الجانب الأخلاقيّ في العمليّة السياسيّة لا يقلّ أهميّة عن الجانب الإجرائيّ فيها. وهناك جملة مفتاحية في المسرحية تكشف لنا معضلة الديموقراطيّة البريطانيّة، حينما يقول سوط حزب العُمَّال- وهو الشخصيّة الأساسيّة في المسرحية- والطالع من قلب الطبقة العامِلة «لابد أن تسقط حكومة المُحافظين، لأنهم يعتقدون أنهم جديرون بالحكم بالطبيعة، كما أن حكومات العُمَّال تسقط، لأنهم لا يعتقدون ذلك». وهو أمر كاشف عن طبيعة الحراك في قلب المُؤسسة السياسيّة البريطانيّة، والذي نشهد الآن أبرز تجلّياته في الواقع الراهن. فنحن هنا بإزاء مسرحية تتسم بطبيعة استشرافيّة، استطاعت أن تنطلق مما دار في سبعينيّات القرن الماضي لتوجِّه أصابع الاتهام لما يدور في نهاية العقد الثاني من هذا القرن.

لكن كشفها عن البنية العميقة للسياسة البريطانيّة وافتراضات مؤسستها السياسيّة هو ما يجعلنا بإزاء مرثية ساخرة، لإخفاقات العمليّة السياسيّة في أمِّ البرلمانات الأوروبيّة. وهي في الوقت نفسه مرثية لتراجع المعايير الأخلاقيّة غير المكتوبة والتي حافظت للمناورات السياسيّة على قدرٍ لا بأس به من القيم المثاليّة، حيث يسيطر على حزب المُحافظين اليقين بأنهم الورثة الشرعيّون لمجلس العموم، وأنهم مخولون بالطبيعة لحكم البلاد، فقد تمَّ تدريبهم منذ مرحلة الدراسة الجامعيّة، خاصّة في جامعتي الصفوة: أوكسفورد وكامبريدج، حيث تضم كلّ منهما ما يُسمَّى بالنادي، وهو برلمان صغير يمارِس الطلبة فيه الجدل السياسيّ ويتدربون على فنونه، ووسائل إتقان لغة مداولاته الخاصّة، وكيفيّة استخدام المُفارقة الساخرة والخصمية والتي تتذرع بالهدوء القاتل في الإجهاز على الخصم.



بينما يعاني حزب العُمَّال من فقدانه لنفس القدر من الثقة، وإحساس ممثليه الدفين بأنهم وافدون غير مرحَّب بهم إلى ذلك الهيكل المُقدَّس، الذي لم يتقنوا بعد كلّ طقوسه. ومن أبرز عناصر نجاح هذه المسرحية في الكشف عن هذا الأمر، هي اللّغة التي اختارت أن تجريها على لسان سوط حزب العُمَّال، بلكنته الشعبيّة، ومفرداته العُمَّاليّة ومبالغاته الانفعاليّة التي تبدو مستهجنة من خريجيّ أوكسفورد من المُحافظين، ولغتهم الراقية المحسوبة ولهجتهم الهادئة. كما أن من المَشاهِد الدالة في المسرحية مشهد العضوة الجديدة- وهي المرأة الوحيدة في أحشاء هذا العَالَم الذكوريّ- وهي تتلمَّس طريقها بقدرٍ ملحوظ من التردُّد والتخبُّط والارتباك في الواقع الجديد.

إنّ المسرحية، وهي تعرّي التناقُضات الثاوية في أغوار المُؤسّسة السياسيّة تؤكِّد مقولة مُهمَّة صالحة لكلِّ العصور: إذا ما كنت تريد حقاً نظاماً ديموقراطيّاً، فلا بد أن تتيح للناس أن يتصرَّفوا وفقاً لما يحقِّق مصالحهم، وإنّ عليهم تحمُّل ما تتطلبه تلك العمليّة من مساومات. إنها تضفي على السياسة في زمن يتنامى فيه الضيق بها واستهجانها وجهها الإنسانيّ الأليف، بما يتسم به الإنسان من ضعفٍ وهشاشة، على الرغم من كل ما يبديه من تذرُّع بالقوةِ والسلطة، وهو يتخبَّط بين قطبي رحى التوتر بين المبادئ الفكريّة والأخلاقيّة والاعتبارات العمليّة والسياسيّة. والواقع أن اختيار المسرحية لتلك الفترة التاريخيّة التي انتهت بجلب حكم مارجريت ثاتشر إلى بريطانيا، وما جرّه عليها من تبدُّلات ودمار، توشك أن تكون إنذاراً جديداً تقرع المسرحية أجراسه التحذيريّة، عَلّنا نتعلَّم الدرس، ولا نكرِّر أخطاء الماضي الأليمة.

غياب إنيو موريكوني..

أسطورة المُوسيقى التصويريّة

ترشَّح إنيو موريكوني (1928 - يوليو/تموز 2020) لخمس جوائز أوسكار عن أعماله، لكنه خسرها جميعاً، ما وضع الأكاديميّة في حرجٍ أمام تأثيره الضخم في صناعة هذا الفنّ، لتمنحه في عام 2007 جائزة أوسكار شرفيّة عن مُجمَل أعماله. لكن في عامٍ 2016 اقتنص موريكوني أول جائزةٍ أوسكار تنافسيّة بترشيحه السادس عن موسيقاه لفيلم «الثمانية البغيضون» للمُخرج كوينتن تارانتينو، والذي قاده يداً بيد لمنصة التتويج وعُمر موريكوني وقتها سبعة وثمانون عاماً.



بمجرَّد المرور على اسم «إنيو موريكوني» تحضر في المسامع التيمة الموسيقيّة من فيلم «الطيب والشرس والقبيح» (1966)، وتحديداً ذلك الصوت المُميَّز لذئبٍ يعوي مع الصرخات والهمهمات البشريّة وأصوات الكورال الصاخبة التي تنظمها إيقاعات لطبول تحاكي صوت الخيول الراكضة مدعومة بنغمات الجيتار العنيفة. موسيقى يمكنك أن تسمعها ويمكنك أن تراها، تلك كانت نظرة موريكوني للمُوسيقى التصويريّة الجيّدة: حين تتحوَّل لخطٍ بصريٍّ موازٍ للصور التي يعرضها الفيلم.

لكن تلك التيمة بقدر ما صعدت بهذا الموسيقار الإيطاليّ لمصاف عرَّابي المُوسيقى التصويرية وأهمهم على الإطلاق في تاريخ السينما، بقدر ما اختزلت تاريخاً طويلاً لموسيقار كان الأغزر إنتاجاً والأكثر تنوُّعاً في القرن العشرين. اللافت أن موريكوني كان يعلن بشكلٍ دائم أنه يكره تلخيصه في هذه المقطوعة، أو في نوعيّة أفلام الغرب الإيطاليّة التي ينتمي لها هذا الفيلم، أو أفلام أخرى من نفس النوعيّة اشتهر بها موريكوني ويراها لا تمثل أكثر من 8 % من الأعمال التي قدَّمها، فمشواره يحتوي على أكثر من 500 موسيقى تصويريّة لفيلم، بجانب عشرات المقطوعات من المُوسيقى الصافية، ومئات الألحان والتوزيعات الغنائيّة.

الجدير بالذكر أن أفلام الغرب الإيطاليّة كانت الهجين السينمائيّ للجونرا التي بدعها الأميركيّون وجسَّدوا فيها ملاحم الأربعينيّات والخمسينيّات في سينماهم، ليُسحر بها الإيطاليّون ويقومون باستيراد سماتها في أفلامهم لاحقاً، مع بعض التحوير والتطوير، فضلاً عن اللغة الإيطاليّة التي نطقت بها تلك الأفلام بالتوازي مع الدبلجة الإنجليزيّة العالميّة. وكان المُنتجون قد اتفقوا على تسميتها بأفلام «سباغيتي الغرب»، تلك التسمية كانت تزعج بعض الفنّانين الذين عملوا في هذه الأفلام، ومنهم إنيو موريكوني نفسه، فكان يرى أن ربط الفنّ بوجبة شعبيّة من المطبخ الإيطاليّ يُعَدُّ نوعاً من التحقير لهذه الأفلام التي كانت في نظر صنَّاعها تمثل ثورةً على السينما التقليديّة، وها نحن بعد عقودٍ نصنِّف بعض عناوينها ضمن الروائع فعلاً.

إنيو موريكوني من مواليد عام 1928 في مدينة روما الإيطاليّة ورحل عن



إنيو موريكوني ▲

عالمنا في الشهر الماضي. تربَّى إنيو في بيت أسرة من الطبقة العاملة، وتعلَّم المُوسيقى منذ بدايات طفولته بفضل والده الذي كان يعزف آلة الترومبوت بشكلٍ احترافي، ويكسب رزقه من العزف في الملاهي الليليّة، موريكوني الصغير تأثر بوالده، فاحترف العزف على نفس الآلة المُوسيقيّة، وحاول تأليف ألحانه الأولى وهو في السادسة من عمره، متأثراً بالمُوسيقى الكلاسيكيّة التي كان يعرضها الراديو آنذاك، ويمكننا تخيُّل طبيعة هذه المقطوعات التي انطبعت على آذانه البكر بوضعها في إطار المناخ السياسيّ لصعود الفاشيّة في إيطاليا في ذلك التوقيت، فكانت معظمها مقطوعات حماسيّة وثوريّة، أثّرت لاحقاً على طبيعة القطع التي ألَّفها موريكوني في أفلامه وكونشيرتاته، والتي اتسمت دوماً بطابع ملحميّ وحركيّ، وإنْ لم تخلُ من الرهافة والعاطفة المُتدفِّقة بشكلٍ ظاهر أو باطن في كلِّ أعماله، تلك كانت التوليفة التي ميَّزته عن الجميع.

عندما مرض والده، اضطر «إنيو» للنزول للعمل وهو في سنِّ المُراهَقة، وعزف في نفس الأماكن التي كان يعزف فيها والده، لكن ذلك لم يكن سقف الطموح، فبالتوازي كان يدرس المُوسيقى بشكلٍ أكاديميّ في المعهد المُوسيقيّ الإيطاليّ. وفي بداية شبابه انتقل مشواره نقلةً نوعيّة من العزف إلى التوزيع المُوسيقيّ، حيث قام بإثراء صناعة الأغاني الإيطاليّة والجنوب أوروبيّة عموماً في الفترة من مطلع الخمسينيّات وحتى نهاية الستينيّات، كما عمل في التليفزيون والراديو والإعلانات.

لم يكن فخوراً بعمله كمُوزِّع لألحان غيره، لدرجة أنه طمح لو بقي عمله في التوزيع حينها سراً، رغم ذلك كان مسؤولاً عن ثورةٍ أخرى في هذا المجال، فهو أول موزِّع موسيقيّ يستخدم الأصوات الطبيعيّة والغريبة في توزيعاته، ولم يعتمد على الآلات الموسيقيّة والكلاسيكيّة فقط، كان يستخدم علب الصفيح وأزرار الآلة الكاتِبة مثلاً في توليف الإيقاعات بدلاً من الطبول التقليديّة، واستخدم أصوات الحيوانات والطيور والمُحرِّكات الميكانيكيّة وغيرها من التحويرات على الأصوات التقليديّة، كما انضمَّ لتيارٍ موسيقيّ عُرِفَ وقتها بتيار «التناغُم الجديد»، وهم مجموعة من المُوسيقيّين قادوا حركة طليعيّة في صناعة المُوسيقى، تخلوا فيها عن البناءِ التقليديّ للتوزيعات وصنعوا محاولات للارتجال والتقويض أو ما عُرِفَ وقتها بالمُوسيقى المُضادة. كانت الأغاني المُوزَّعة بتوقيعه دائماً مميَّزة، تجعل نجوم الغناء يقصدونه بالاسم لتوزيع أغنياتهم، وهو ما فتح الباب له أمام تحقيق حلمه الرئيسيّ لاحقاً بأن يقدِّم ألحانه الخاصّة.

بعد كلّ التراكمات السابقة، كان دخوله عالَم السينما والمُوسيقى التصويريّة للأفلام مسألة حتميّة. لم تكن خطواته الأولى في هذا المجال مميَّزة، حتى التقى بالمُخرج «سيرجيو ليوني»، الذي كان يجهِّز لفيلمه «من أجل حفنة دولارات» (1964)، ليوني كان زميل دراسة لموريكوني في المدرسة الابتدائيّة وتجمعهما عدّة صور من الطفولة، لكن ذلك لم يكن السبب في تعاونهما المهني، بل ترشيح من أحد المُنتجين، بارك ليوني هذا الترشيح بعدما سمع توزيع موريكوني لواحدة من أغنياته للمُطرب «بيتر تيفيس»، ورأى أنها المُوسيقى المُلائمة لأحداث فيلمه في حال تمَّ حذف المقاطع الغنائيّة منها واستبدالها بعزفٍ موسيقيٍّ منفرد. نجح الفيلم نجاحاً عالميّاً ملحوظاً، وكان البداية لثلاثية سينمائيّة ستكون المُعرِّف الأبرز لنوعيّة أفلام الغرب الإيطاليّ، الفيلم الثاني «من أجل المزيد من الدولارات»، وتنتهي الثلاثية بفيلم «الطيب والشرس والقبيح». موسيقى موريكوني في تلك الأفلام خير شاهد على النقلة التي أحدثها بفنّ المُوسيقى التصويريّة، والتي لم تقل في تمرُّدها على الثورة التي أحدثها سابقاً في صناعة الغناء. المُوسيقى التي قدَّمها في هذه الأفلام كانت مختلفة اختلافاً نوعيّاً، طبَّق فيها موريكوني نظريّاته عن المُوسيقى المُضادة. لم تكن المُوسيقى ذاتها الشيء المُختلف الوحيد، ولكن طريقة تحضيرها وتوليفها مع المادة البصريّة، حيث كان المُخرج يفضِّل العمل بطريقة تأليف المُوسيقى قبل تصوير المَشاهِد، وكانت تلك المقطوعات تُلعَب في موقع التصوير، بحيث يسمعها طاقم العمل فيتأهل للمزاج الفنّيّ لتنفيذ تلك المَشاهِد، وبأسلوبٍ يتناغم مع المُوسيقى لا العكس.

باختصار ما كان يفعله الثنائي ليوني وموريكوني هو نوع من إضفاء طابع أوبراليّ على صناعة السينما، بحيث تكون المُوسيقى بوصلة رئيسيّة للإعداد المسرحي (Mise-en-scène) وللتوليف، مثلها مثل الدراما المكتوبة في السيناريو. وظلّ



هـذا الثنائـي يطبقـان نفـس المنهـج فـي كلّ تعـاون بينهمـا، حتـى الأفـلام التـي ابتعـدت عـن تصنيف الغـرب الإيطالـيّ وأبرزها «حدث ذات مرة في أميركا» (1984).
فـي نفـس العـام الـذي قدَّم فيـه موريكوني موسـيقى «الطيـب والشـرس والقبيح»، شـارك فـي وضـع المُوسـيقى للفيلـم الملحمـيّ التاريخـيّ «معركـة الجزائـر» مـع المُخـرج جيلـو بونتكورفـو، كما وضع المُوسيقى التصويريّة لفيلـم الغرب الإيطاليّ «نافاجـو جـوي» مـع المُخـرج سـيرجيو كوبريتشـي، وهـي المُوسـيقى التـي أعـاد المُخـرج الأميركـيّ «كوينتـن تارانتينـو» اسـتخدامها لاحقـاً في فيلمـه «Kill Bill 2».
ومـع عقـد السـبعينيّات نفـض موريكونـي عبـاءة أفـلام الغـرب، وصنـع بموسـيقاه روائـع السـينما ذات الطابـع التاريخـيّ، في أفـلام «دراما الأغنيـاء» (1974)، والفيلم المُثيـر للجـدل «سـالو» للمُخـرج بييـر باولـو باسـوليني، و«1900» للمُخـرج برناردو بيرتلوتشي. وفي السـينما الأميركيّـة قـدَّم أهـمّ أعمالـه مـع المُخـرج تيرينس مالك في فيلمه «Days of Heaven» 1978، والذي رشـح موريكوني لأوّل جائزة أوسـكار عـن موسـيقاه للفيلـم. فـي تلـك الحقبـة كان موريكونـي غزيـر الإنتـاج بدرجـة لا تُصـدَّق، وصـل لمعـدلات 20 فيلمـاً في السـنة، البعض شـبَّهه بالمُوسـيقار الألمانيّ بـاخ فـي غزارتـه الإنتاجيّـة، لكـن موريكونـي اعتـاد التهكُّم على تلـك المُقارنـة: «باخ كان يؤلِّـف قطعـة أسـبوعيّاً، أنـا أؤلِّـف قطعـة شـهريّاً!» لكـن برغـم هـذه الغـزارة لـم تكـن موسـيقاه كلهـا علـى نفـس النمـط، لكـن متنوِّعـة فـي آلاتهـا وأفكارهـا وأمزجتهـا، فهـو موسـيقار ذو ألـف وجـه، وقلـب واحـد.
مـع مطلـع الثمانينيّات، كبح موريكوني إنتاجه للمُوسـيقى التصويريّة، وقرَّر التركيز علـى التأليـف المُوسـيقيّ وعـرض مقطوعاتـه فـي الحفـلات، حيـث قـاد الأوركسـترا فـي عـزف أشـهر أعمالـه. وكان يرفـض لفتـرة العمـل فـي هوليـوود تحديـداً، لأن أجـره عـن الفيلـم كان أقـل مـن أقـل المُوسـيقيّين العامليـن بهوليـوود وأشـعره هـذا بالظلـم، حتـى تبدَّلـت الأحوال بفيلـم «The Mission» (1986)، الذي شـكَّلت موسـيقاه ظاهـرةً فـي ذلـك الوقـت، ورشّـحت موريكوني لجائزة الأوسـكار لثاني مرَّة فـي مشـواره، لكنـه لـم يفـز بالجائـزة، وقـد صـرَّح بعدهـا بأعـوام أنـه كان الأحـق بهـا فـي تلـك السـنة، خاصّـة وأن منافسـه الـذي فـاز فـي نفـس الفئـة لـم يقـدِّم موسـيقى أصيلـة، وقـال موريكونـي «شـعرت يومهـا أننـي سُـرقت». لكـن العـزاء أن معهـد الفيلـم الأميركـيّ صنَّـف موسـيقى موريكونـي فـي هـذا الفيلـم ضمـن قائمـة بأفضـل 25 قطعـة موسـيقيّة أصيلـة فـي تاريـخ السـينما الأميركيّـة.
وفـي عـام 1988 قـدّم موريكونـي واحـدةً مـن أهـم إسـهاماته المُوسـيقيّة بالفيلـم الإيطالـيّ «سـينما باراديسـو مـع المُخـرج جوسـيبي تورناتـوري، حيـث شـارك إنيـو مـع نجلـه أندريـا فـي وضـع المُوسـيقى لهـذا الفيلـم، وفـاز عنـه موريكونـي بجائـزة (البافتـا)، كمـا فـاز الفيلـم بأوسـكار أفضـل فيلـم أجنبـيّ وبجائـزة لجنـة التحكيـم الكبـرى مـن مهرجـان (كان). وكـرَّر موريكونـي التعـاون مـع نفـس المُخـرج فـي أفلامـه اللاحقـة، وأبرزهـا الميلودرامـا الإيروسـية «مالينـا» التـي صنعـت نجوميّـة المُمثلـة مونيـكا بيلوتشـي.
لـم يكـن موريكونـي مقتنعـاً بـأن للموسـيقى معنـى أدبيّاً تسـتطيع الكلمات شـرحه، لكنـه كان علـى يقيـن بكـون المُلحن يعـي مـا بداخلـه، السـبب الـذي يجعلـه يبـدأ جملتـه المُوسـيقيّة وينهيهـا بهـذه النغمـة أو تلـك. يقـول: «كلُّ مؤلِّفـي المُوسـيقى يملكـون نفـس الآلات والنغمـات، لكـن التحـدِّي فـي كيفيـة الخـروج بقطعـة أصيلة بـأدوات ليسـت أصيلـة». وهـو التحـدِّي الـذي فـاز بـه علـى مـرّ مشـواره، لـم يصنـع موريكونـي قطعـاً موسـيقيّة أصيلـة وحسـب، بـل صنـع مـن الأفـلام أفلامـاً موازيـة بموسـيقاه.
ورغـم ذلـك لـم يفـز موريكونـي بـأيٍّ مـن جوائـز الأوسـكار الخمـس التـي ترشَّـح لهـا، الأمـر الـذي وضـع الأكاديميّـة فـي حـرج أمـام تأثيـره الضخـم فـي صناعـة هذا الفـنّ، لتمنحـه فـي عـام 2007 جائـزة أوسـكار شـرفيّة عـن مُجمَـل أعمالـه. لكن في عـام 2016 اقتنـص موريكونـي أول جائـزة أوسـكار تنافسـيّة بترشـيحه السـادس عن موسـيقاه لفيلـم «الثمانيـة البغيضـون» للمُخـرج كوينتـن تارانتينـو، والـذي قـاده يـداً بيـد لمنصـة التتويـج وعُمـر موريكونـي وقتهـا سـبعة وثمانـون عامـاً. تارانتينـو شـعر بأنـه كان سـبباً فـي إعـادة التقديـر الضائـع لموريكونـي، وقـد كان المُخـرج الأميركـيّ واحـداً مـن معجبيـه المُخلصيـن وطالمـا اسـتخدم مقطوعاتـه فـي أفلامه وطلـب منـه التعـاون مهنيّـاً فـي أكثـر مـن مناسـبة، لكـن جـدول موريكونـي لـم يكـن يسـمح لسـنين طويلـة. صـرّح تارانتينـو لاحقـاً بأنـه يـرى موريكونـي بيـن عظمـاء العظمـاء مـن مؤلِّفـي المُوسـيقى، وتابـع: «لا أقصـد فئـة المُوسـيقى التصويريّـة، بـل فئـة موتـزارت وبيتهوفـن». ■ **أمجد جمال**

نزار صابور

محاورة المدائن السوريّة

شرع الفنَّان السوريّ نزار صابور (اللاذقيّة 1958) برسم المدينة في مرحلة مبكّرة من سيرته الفنّيّة، تحديداً في ثمانينيّات القرن الماضي، قبل أن ينتقل إلى مواضيع جماليّة أخرى؛ وها هو الآن ينكفئ عائدًا إليها في زمن الدار السوريّة الملوَّعة. ما الذي دفعه لمُناداة المدينة.. مدينته، من وراء تخوم المراحل الفنّيّة الماضية؟ هذه المقالة تحاول الاقتراب من محاورة المدائن عامةً، وكيفيّة تأثيرها على سيمياء الحاضرة المُتبدِّية على قماش اللوحة التي أنجزها نزار صابور، إضافة للفوارق التي تميِّز مدنه الحاليّة عن تلك المرسومة في الماضي.

منذ لوحة «حارة الخرنوبة» (1973)، مسقط رأس الفنَّان، أضحتْ المدينةُ الرحمَ الذي يَؤُولُ إليه المصير التشكيليّ، بغض النظر عن عناوين المعارض العربيّة والدوليّة المُتعاقبة، والتي أذكر منها: «عن دمشق»، «مدن»، «حياة في الرماد»، «عبلة وعنترة»، «سكان التلّ»، «جدران تدمريّة»، «الحب ما أمكن»، «حتى الحرب لها حدود»، «أيقونة تدمريّة»، «معلولا»، «القلمون»، «نواويس سوريّة»...

حين التنقيب في حفريات المدن، ومشهديات البلدات الصابوريّة، تتكشف ينابيع متفاوتة تسقي لوحته بالأمواه المرجعيّة، وتمتد من الفنّ المحليّ السوريّ المُغرق في القدم، إلى العالميّ المُعاصِر؛ لتصب في بوتقة إبداع تكون فيها حدقة الفنَّان مسمّرة على سيرورة المدينة، وصيرورتها آن تَجَلّيها في اللوحة على طريقتها التعبيريّة، مجبولةً بالخبرة الفنّيّة، والهموم المعيشيّة والثقافيّة، فضلًا عن تكوين الفنَّان المعرفيّ المُنفتح على بوليفونيّة الصوت التشكيليّ، وترجيع الحساسيّات الجماليّة المُختلفة.

لكلّ ذلك، ليس بمستغرب، حضور الفنّ الأيقونيّ السوريّ البدئيّ ما قبل البيزنطيّ، وميراث الملاحم الشعبيّة، والخربشات العفويّة «الغرافيتيّة» بنزعتها الفرديّة العفويّة والمألوفة على الحيطان المدينيّة؛ كما تحضر الرموز العقيديّة الشعبيّة المُتنوِّعة، فضلًا عن هامشيّات مكتفية بذاتها كالأبواب والنوافذ والعقود والنواويس..، حتى نعوات الوفيّات التي تعلّق على الجدران، بل وصحن الزيتون المُشترك على مائدة أهل الديار السوريّة...

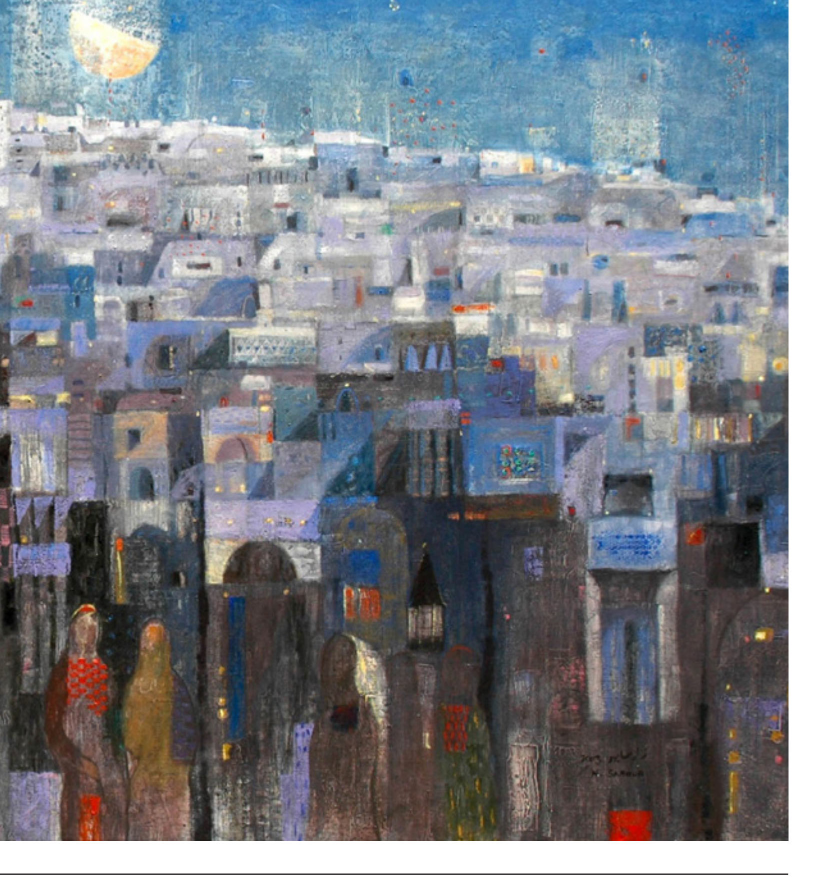
كلها تأتي إلى التصوير من تراث المدينة، التليد أسوة باليومي، تتوق للتجدُّد على يد الفنَّان، ومتابعة الحوار ومراكمة «الجميل» في تاريخ الفنّ السوريّ والعالميّ على حدٍّ سواء، ومعه مقاومة الفقد والفناء، والغياب والتغييب.

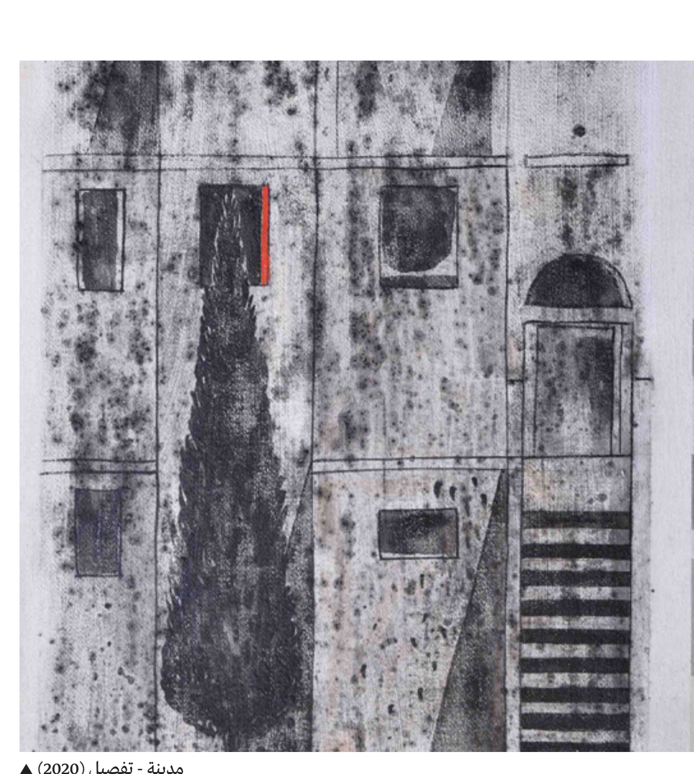
يخطط نزار صابور مدائنه بدُرْبَة وحِنكة، ينظمها وهو يتفكّر متأنّيًا، يتفحص مترويًّا، ويتحكّم مترفِّقًا في التقنيّة والمُعالجة والتلوين والضوء... حتى في نسيج اللوحة وملمسها، بكلّ ما لكلمةِ «ملمسٍ» من معنى ماديّ حسيّ، وانفعاليّ متعالق مع ثخانة المادة اللونيّة، وكثافتها، وتعرُّجاتها، وترقُّقها حتى خِفّة الغباشة الضبابيّة. موظّفًا لهذه الغاية مواد طبيعيّة نبيلة مثل عُرجوم الزيتون المرمّد، والرمال، والطين، وعجائن التلاوين المُبتكرة...

من خلال هذه التكوينات، تنتظر المدينة، كما موادها الخام، إعادةَ التكوين بالمُعالجةِ الجماليّة، كي تسقي عطاش اللوحة؛ بينما يشدِّد الفنَّان على كفاءتها التواصليّة مع المُتلقي، وصلاحيّتها الحواريّة في راهن لحظتها، وما يفيض عن اللحظة من أزمنةٍ قادمة.

من جانبٍ آخر، تتمظهر مدينة نزار صابور كمكوِّن من مكوِّنات تضاريس الأرض، وطيات الأدوار الجيولوجيّة الوجوديّة الثقافيّة، وقول الأرض هنا يعني: أرض اللوحة كما أرض المشهد التصويريّ. هكذا يشكّل جَمْعُ الدور والعمارات الغفيرة طبوغرافيّة الجبل، والأكمة، والسفح، حتى قيعة السراب والعكس صحيح. فالمدينة لا تصعد العلو الجليل فقط، بل تكوّنه وتصيّره. لذلك لا يمكن نقل هذه المدينة إلى مطرح آخر، ولا يمكن تخيّلها في فضاء زمكانيّةٍ أخرى، لأنّها حالةٌ لابِثة ثاوية، في الأرضِ مقيمة؛ هي قبةُ المكانِ الثقافيّ السوريّ وما يأتي به الزمان من وجود.

في جميع تصاوير المدن، يقوم صابور برفع الأفقِ في الرسم، يزيح المنظور، يوسع من إمكانيّة رسم ما يعرفه، على حساب ما يبصره مباشرة؛ يزهد عن





مدينة - تفصيل (2020) ▲



مدينة (1980) ▲



مدينة (2018) ▲

محاكاة الواقع الحَرفيّة، ليحاكي جوهر الواقع، ويمكّن الرؤية القلبيّة من التعبير عمّا يبصره الفنّان ويتبصّره. وعليه، يدع منظر المدينة معلّقًا على ازدواجيّة مختلطة تتكافل فيه العينيّة مع التجريد، التركيب مع الانحلال، دقة الرسم مع الإيعاز، شكل الأرض مع فحوى السماء، انفعال الخط مع موحيات اللون، المُسطح مع مخاتلة العمق، والمكان المادي المُتموضع في إطار روحاني. ومع هذا التكافل والتعشّق بين الثنائيّات، يبتعد صابور عن حسم لحظة الدفق التصويري؛ الأمر الذي يترك الشكل في المدينة عند عتبة اللااكتمال، أو عند نقطة التحوُّل، وذروة العزوف عن قول الكلمة الأخيرة، وهذا ما يجعل المدينة التي يرسمها صابور تنزوي بعيدًا عن التصنيف الأكاديميّ أحاديّ البُعد، تنوء عن الانغلاق، وتقترب من أسلوبيّة الهشاشة والخشونة، بل تترك انطباعًا قصديًّا بالعفويّة والفطريّة التقنيّة.

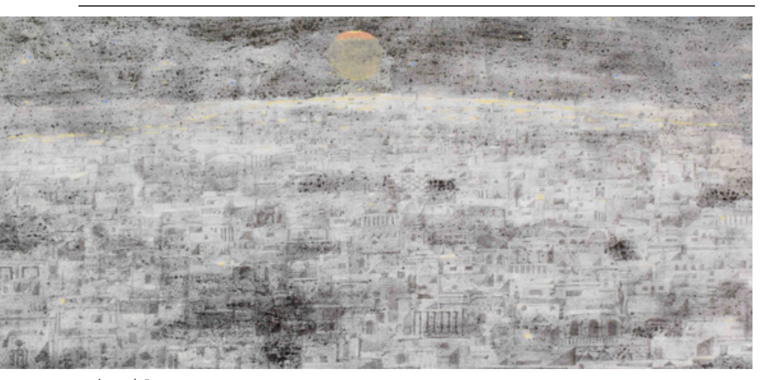
أمّا ما يميِّز محاورة المدائن الصابوريّة الأولى، قبل تفجُّر العنف في بلده، عن مدائنه الراهنة، فيتركَّز، أساسًا، في طريقة توظيف النور، وكيفيّة تسليطه على تكوين اللوحة. سابقًا كانت المدينة تستغرق في السكينة، تستحم بهطل نورٍ علوي سماوي، مطمئنة لمسقطه العمودي، الأمر الذي يمكّن التلاوين من الإعلان الجماليّ عن نفسها بحبورٍ صوفيّ خفيّ، ويفسح السبيل أمام الظلّ المُفترض للاقتراب الجريء من اللون، كما لو أنّه تدرُّج من تدرُّجاته. إلى جانب ذلك، كانت المدينة تولي عنايتها لاحترام مبدأ المُواجهة الشعبيّ الأيقونيّ، كأنها تشخيص لقديس سوريّ دهريّ. بمعنى أن المدينة تحضر إلى اللوحة، وتطالب باحترام كينونتها وتضاريسها وفطريّتها وأفقها المُتقوّس، ولا تكفّ فيها نثرات ضوئيّة موشّاة، أشبه بأنجم نورانيّة، عن التلألؤ من باطن الرسم.

أما مدينة سنوات العنف الأخيرة، فلا تغفل عن مبدأ المُواجهة، ولا تكفّ عن المُطالبة بالاحترام، ولكنها تركّز أكثر على الكيفيّة التشكيليّة التي آلت إليه من فقدان الاحترام والكرامة. لذلك، يهبُ الفنّان الأولويّة للعناصر الانفعاليّة، والخطوط المُتوترة، والشكل المُضطرب؛ كما يعملُ على نقلِ رسوم أيقوناته التراثيّة من لوحاتها المستقلّة سابقًا، كي تؤطِّر مرتسمات المدينة، وتنظر إليها كما لو أنها شاهد على ما يجري فيها؛ فما من حاضرةٍ سوريّة منفصلة عن الميراث الثقافيّ؛ وما من مدينةٍ سوريّة إلّا وقد أتت عليها آلات اللهب، وضرام الحطب، ودواهي النوائب والخرائب.

مدينة (2003) ▲



القلمون (2016) ▲



مدينة (2017) ▲

في فضاء غريب تكاد تختفي فيه فكرة الضوء والهواء، يتراكم الرماد بكلّ تدرُّجاته (حتى لو كان اللون أزرق محمّلًا بالرماد)، ويتوزَّع على مساحة الرسم، متباينًا مع الألوان الأخرى، أو مع ذاتِ أبيضِه المُحايث... يتراكم الرماد، ومفهوم الرماد، معمِّقًا اختلاج التعبير التشكيليّ، مبسطًا التفاصيل المُعقدة، ومركزًا على كيفيّة تشبُّث المدينة بالأرض المحروقة، وهي تحاول مقاومة الموت؛ بينما نثرات تلوين النور المُنبثّ، تلتمع من دفائن الرماد، تهسُّ محدّثةً النفس عن نورٍ مضمر، وربما عن «حياة في الرماد».

مع التصاق اليوميّات السوريّة بالموت، لم يرجع الفنّان لرسوم المدينة فقط، بل راح يدنو، خلال الشهر الماضي، من كليّة الحاضرة البانوراميّة، يقتطع منها مشهديّات جزئيّة، كما لو أنها كولاج مجتزأ من تصميم معماريّ؛ ويفرد لهذا الجزء المكبّر لوحات كاملة تتسم بدقة التخطيط، وتسودها الأشكال الهندسيّة (المثلث، المربع، الدائرة...) ذات الدلالة الروحيّة الانفعاليّة.

في هذه اللوحات - القُطوع، يميّز المشاهدُ سلالم، وسبلَ حاراتٍ تتكئُ على حضِ الجبل، وتتوسدُ تجاعيده. في حقيقة الأمر، ما من حبيب للمدينة السوريّة، لم يرتقِ، فعلًا أو تخيّلًا، أدراج الأحياء الصاعدة إلى السماء الشاميّة. إنّها سلالم الحسّ والروح؛ عندها تجتمع مشقّة الجسد الفرديّة، مع شعيرة ارتقاء النفْس الكونيّة، درجة درجة؛ إلى أن يتنفّس الحبيب الصعداء آن الوصول لمصطبةٍ؛ ومن ثمَّ يتابع جهاد النفْس في المكان وبرفقته.

تنزاح السلالم الصابوريّة في اللوحات الأخيرة عن فكرة الوقار المُتعالي التقليديّة، وتتعالق مع تبجيل الهامشِ، وشرف المُحاولة لمَنْ يصعدُ الأدراج يوميًّا في المدينة السوريّة.

في بعض هذه الرسوم تظهر أشجار سَروٍ، كنقاط علام ضمن التشكيل؛ أشجارٌ تصنفها الهندسة الزراعيّة كمصدات رياح تسيّج الحقول لتحميها؛ بينما تُومئ خضرتها الدائمة في فنّ المُنمنمات الشرقيّة إلى الحياة؛ أما في الفنون الأوروبيّة فينتصب السرو على طرفي الدرب إلى المقبرة، عاقدًا وصاله مع رمزيّة الموت... وجميع هذه التأويلات صالحة في حضرة مدينة نزار صابور، لأن مدينته السوريّة المحليّة هي كونُ الأكوان، وتكشّفُ حياة وموات بآن... ■ **أثير محمد علي**

ما انفكّتْ «المدينة» في المنجز الفنيّ العالميّ، تمارس تأثيرها على الفنّانين، وعلى كيفيّة توظيفهم لها في خطابهم البصريّ. تاريخيًّا، يرجّح أن أوّل تصوير تشكيليّ مدينيّ يعود لجداريّةٍ مكتشفة في حفريات أكروتيري في جزيرة سانتوريني اليونانيّة، وتُعرف بـ«فريسك السفن» (بين 1650 و1500ق.م). وتمثّل منظر مدينتين ساحليتين، يصل بينهما موكب السفين والدلافين في احتفاليّة ماتِعة. ويُعتقَد أنّ المدينة الأولى تقع على دلتا النيل، والثانية على شاطئ جزيرةٍ إغريقيّة كفّنها الرماد البركانيّ لاحقًا. ويرى البعض أنّ هذه الأخيرة كانت وراء محاورة أفلاطون حول أطلانتس الفانية. بمعنى أنّ اهتمام الفيلسوف بأطلانتس البائدة، دفعه نحو التفلسف حول المدينة - الفاضلة. من الناحية التشكيليّة، ورغم تجاهل المنظور، يتبدّى في «فريسك السفن» تعايشٌ بين نزعتين تشكيليّتين: الأولى حيويّة بهيجة رشيقة التكوين مقارنةً مع فنون الحضارات الأخرى آنئذٍ، خاصة حين تصوير احتفاليّة المراكب؛ أما الثانية، فهي نزعة تميل نحو تصميم صارم يلازم الشكل الهندسيّ المُجرد للمدينتين. ولعلّ في تكوين «فريسك السفن»، إشارة أولى في تاريخ الفنّ حول تكافل المُتناقضات، بل تكاملها في العمل الفنيّ الواحد، إشارة نعثر عليها في أساس المدينة التصويريّة التي أبدعها نزار صابور.

بالوصول إلى المدينة الصابوريّة، لابد من القول إنّ سماتها الكليّة تتوضح بفهم الدلالات الفلسفيّة والجماليّة السابق ذكرها، كما لو أن الفنّان يتابع محاورة المدائن تصويريًّا؛ ذلك أن اجتماع مجمل لوحاته حول المدينة، يتبدّى أسوة بتشكيلات حواريّة؛ بل يمكن القول إنّ منجزه على اختلاف المراحل، هو مشهديّات مقرّبة، أو تفاصيل مدينيّة، لا يتلبسها المكان فقطّ، بل أزمنة «الأنا» الثقافيّة وحالاتها، على المُستويين الذاتيّ والجمعيّ.

فنونٌ عصيَّة على الفهم..

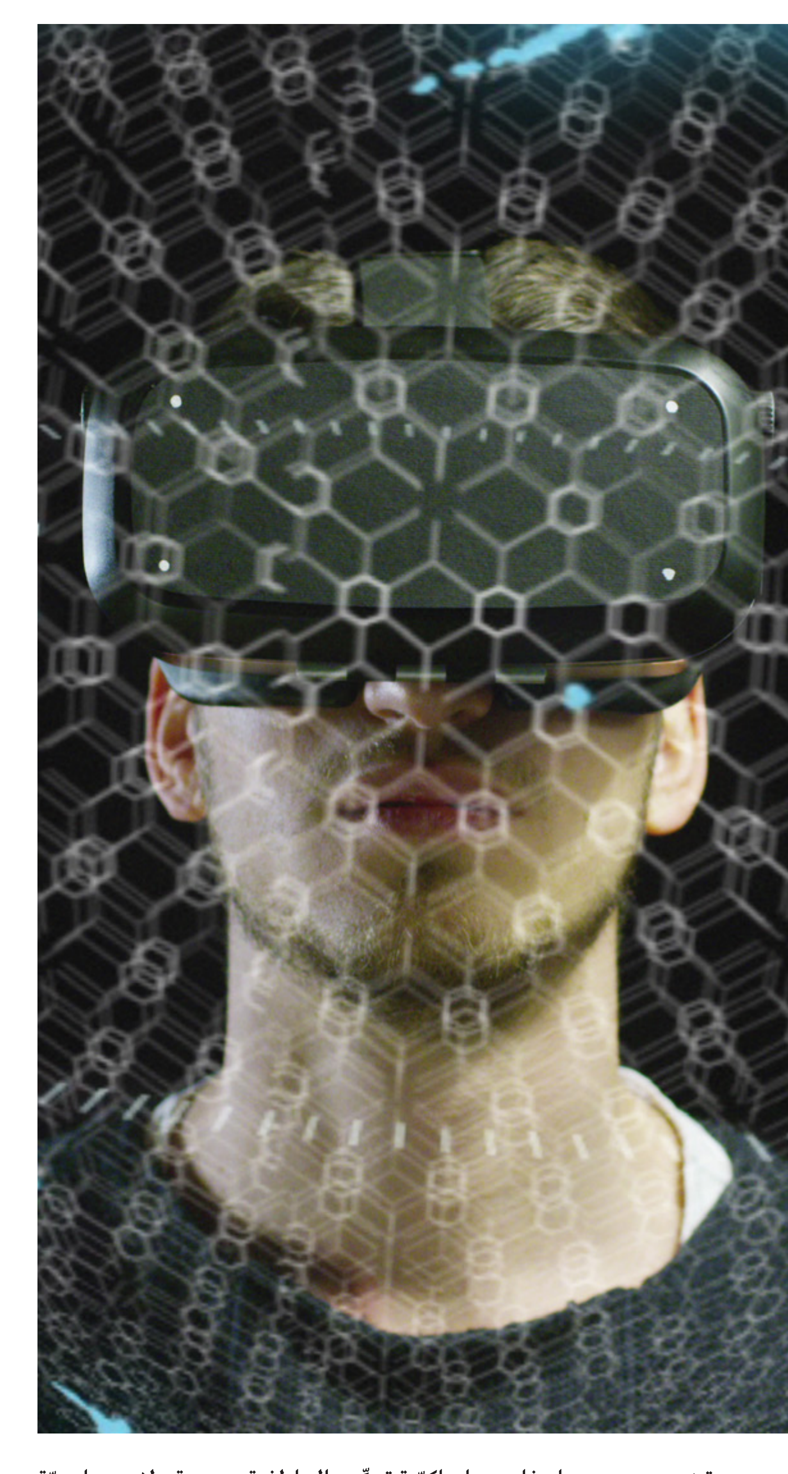
تبادُل السيطرة والمنفعة

تفاعلاً مع دعوات المُساواة والتبادُل والحوار على المُستوى الدوليّ، سعت الفنون العربيّة، والفنون في عَالَم الجنوب، والشرق الأقصى والعَالَم الإسلاميّ للتبادُل مع المركزيّات الفنّيّة الأوروبيّة، في إطار التطلع إلى قمم الحضاراتِ التي تمثلها تلك المركزيّات، إلّا أن هذه الأخيرة، بقيت نابذة لكافة أشكال التبادُل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيّات تنتقل إلى العَالَم الجديد في أميركا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكّل، وكذلك في أوروبا التي تسعى إلى الحفاظ على ما تبقّى من قوةِ النظام الثقافيّ الذي هضمَ على مدى القرن الماضي الحضاراتِ الأخرى...

هل يسعى الفنُّ إلى أن يكون أسطورةً في مغازلته للتحوُّلاتِ الصوريّة الجديدة؟ وهل تتحوَّل اهتماماته ليغدو الموضوع والمفهوم هدفاً، بل هدفاً خاصاً بالفنِّ دون سواه، مستنداً إلى قيم جديدة للتبادُل مع مختلف المستويات، البدائية والاعتقادية، وإحياء ما انقرض في التناول إلى جانب الهيام بالمتخيَّل الجديد المُعبِّر عن عالَم المُستقبل المعلوماتيّ.
ماذا يقترح الفنُّ للتبادُل مع (القديم - الجديد) لتحقيق لونٍ نخبويّ يفضي بحماسته إلى السياسة، وحقوق الإنسان، والعلوم الجديدة، بعيداً عن إثارة الأهواء وتشكيل الصور الرمزيّة الدعائيّة؟
لا شكّ أنّ كافة المُتعاملين مع الفنون البصريّة بمفهومها التقليديّ ومفاهيم الفنون الجديدة، المُبدع والمُتلقي، المُنتج والمُستهلك، العارض والمعروض، في المراكز والأقاصي، كلهم ينفذون خططهم في التبادُل مع التغيير والتطوُّر بفرض وسائلهم التعبيرية. أو التسلط لتثبيت اتجاه دون آخر، وهي آلية للإجابة عن بعض الأسئلة التي يطرحها الإبداع الإنسانيّ على نفسه، سواء عبر الخداع أو عبر تحقيق التنظيم الجماعيّ للاتفاق على مفهوم دون سواه.
في الفنِّ كما في باقي فروع الإبداع، يسعى المبدع إلى جعل نتاجه مركزاً لاستقطاب تجري في فلكه مجموعة من التبادُلات المُستندة إلى الثقافة والتاريخ والموروث... وغير ذلك مما يساعد على بناء ألعاب يعتاد عليها جمهور الإبداع بفعل التبادُل. ومن ثمَّ لتشكيل سلوك ونظام يكون من الصعب تجاوزه كونه يتضمن تبادُلات تكيفية مقصودة.. إنه باختصار تبادُل السيطرة والخضوع في عالَم المنفعة.
لهذا يسعى الفنُّ إلى الانتفاع من هذه المبادئ مستفيداً من ظروف التغيُّرات التاريخيّة في مجالات المعرفة، بإسقاط المقولات الجماليّة المُختلفة، المُتطابقة والظروف النفسيّة والاجتماعيّة لشعوبٍ ممتدة في عوالم مازالت تنأى عن مراكز إنتاج المعارف التقنية، بسلوكٍ بدأت إرهاصاته منذ منتصف القرن الماضي. والذي بات من المُستحيل الانشقاق من جاذبيته ومغناطيسيّته التي استعارها في البداية من الأساطير لتغدو سمةَ تفكير، وتاريخاً ينشأ من التبادُلات التناحريّة مع ذات الأسطورة التي تأخذ ملامحها من الاعتياد على المفاهيم الجديدة، ومن الحضور في فضاء الخيال والمظاهر الثقافيّة، وكذلك من القراءة الشخصيّة للوسائط المُقترحة المُتعددة التي تبني الظروف الثقافيّة في المجتمع البشريّ.
إن جوهر التبادُل يقوم على الاعتراف بالوسط الذي يحتوي هذه العملية (الصورة)، وبخاصة على المستوى البصريّ، الذي يحتاج لمرونةٍ هائلة في إنجاز عملية التبادُل سواء أكان معنوياً أو حسيّاً. الأمر الذي يجعل الحوار أولوية للتبادُل والتواصل المُستمر بإدماج الفلسفات ووجهات النظر وتحويلها إلى ذات الحقيقة التي ينشدها التبادُل في سعيه إلى روحانيّات تشمل مجتمع المُستقبل أو ما يُدعى (فضاء ما بعد الإنسان) الذي يتألّف في الثقافة الشاملة للإنسان، وبدعمٍ مباشر وصريح من النظام الفنّيّ العَالَميّ القائم.
لقد سعت الفنون العربيّة، والفنون في عالَم الجنوب، والشرق الأقصى والعَالَم الإسلاميّ إلى التبادُل مع المركزيّات الفنّيّة الأوروبيّة، في إطارِ التطلع إلى قمم الحضاراتِ التي تمثلها تلك المركزيّات باعتبارها منتجاً للصور. برغم دعوات المُساواة والتبادُل والحوار التي أطلقت في غير موقع ثقافيّ، أو نشاطٍ مُهمّ على المُستوى الدوليّ، إلّا أن تلك المركزيّات بقيت نابذةً لكافة أشكال التبادُل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيّات تنتقل إلى العَالَم الجديد في أميركا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكّل، وكذلك في أوروبا التي تسعى إلى الحفاظ على ما تبقّى من قوة النظام الثقافيّ الذي هضمَ على مدى القرن الماضي الحضاراتِ الأخرى، واستثمرها في ظروف كان من المُمكن فيها استبدال قيم الحوار والتبادُل للتعبير عن رقة حضاريّة، والدعوة إلى معاني التبادُل العالميّ القائمة على فتح الأطر والتجارُب على بعضها البعض. في محاولة للاتصال من جهة، والتعبير عن قيم التفاهم كوسيلة فعّالة لتجاوز تبادُلات طوتها الجغرافيّة والزمان بآنٍ معاً، بل إن ابتكار المركزيّات الجديدة في أميركا لوسائط أعادت تعريف الأشياء والأولويّات والبديهيّات، واستبدلت عنها حقائق جديدة لا يجد الإنسان فيها إلّا ما يدفعه للتفاعل معها، والتعايش مع تشعباتها التي طوَّرت كل شيء صوريّ في العَالَم الجديد، وأخصُّ بذلك عوالم الإنترنت وتقنيات الوهم التجاوزيّ والوسائط اللاماديّة وعمارة العوالم المجازيّة، وسوى ذلك من القضايا التي باتت تدمج حواسنا بالعوالم الإلكترونيّة



التي تطوّر قدراتها بشكلٍ سلبي مستمر.
الفنـون التـي جهدنـا للتعـرف عليهـا وفهـم آلياتهـا التمثيليـة، وأحاديثنـا عـن إمكانيـة ترجمتهـا وتلقيهـا وفهمهـا باتـت عصيَّـة اليـوم علـى الفهـم، بـل إن الدعـوات أضحـت طليقـة لعـدم احترامها، بالدفـع باتجـاه القطيعـة معها، ومـع القوانيـن الفلسـفيّة والجماليّـة التي تحـاورت المُجتمعـات مـع ذواتها لتحقيقهـا. وكـذا الدفـع بتغييـر الشيفرات التي جعلـت مـن الصـورة بنيـة منجـزة في الواقـع، ومن أجل هذا الواقـع، بحيث أضحى التبـادُل القائم اليـوم يعتمد علـى الاختـلاف أكثر مما يعتمد على الانسجام. وبالتالي فإن نـزع فتيـل التسلط من قِبـل الفنـون حقّـق فعـلاً حلميـاً أعمـق قـدرة علـى الإيحـاء بروحانيّـة الإنسـان وهو يسـعى لشطر خصوصيّته بمجـرد الدخـول فـي زمـن الوسـائط الجديدة، والتخلـيّ عـن زمـن البروتوكـولات التقليديّـة.
بيـن التجانُـس والتناقُـض نمـاذج عديـدة للتبـادُل، وليس أوضح من استلهام صـورة التاريـخ القريـب لإبراز معاني هذا التبادُل، حيـث تضحى الخصوصيّات والهويّـات والتمايـزات موضوعـاً تـدور فـي محيطـه مجموعـة الانتمـاءات الحضاريّـة، وفهـم المركزيّـات الاسـتعماريّة التي بـدأت بالـزوال نتيجـة تبدُّل المعاييـر والنظـم الثقافيّة، والانفتـاح علـى بلـورة تبـادُلات جديـدة تقوم على ابتـكار طـرق تخيُّـل جديـدة، ووسـائل تعبيـر تتوافـق والمرحلـة المُعاصِـرة للتجـدُّد الفنّـيّ، الفكـريّ، والثقافـيّ. بالتخلـيّ مـن جهـةٍ عـن مبـادئ التصادُم والتناحُـر، وفتـح المجـال للتبـادُل والحـوار، ونقـد التجـارُب المُختلفـة فـي أوروبـا والعَالَـم الجديـد، التـي أفضـت بشـكلٍ عام إلـى نـزع الأيقونـيّ مـن الصـورة وجعلهـا أكثـر دنيويّة.
وعلـى مـا لهـذا النظـام البصـريّ الجديـد مـن معـانٍ تحرُّريّـة، فـإن تجديـد المُبـادلات فـي إطـار البحـث والاختيـار فتحـت المجـال -لا شـكّ- للتخلـيّ عـن أهـدافٍ كان الفـنُّ يقدّسـها فـي إطـار الأيديولوجيّـات الفنّيّـة التـي حكمته. وكشـف الكثيـر مـن الأسـرار التـي جعلـت ارتبـاط الإنسـان بهـذه الفنـون قضيـة صيـرورة، يكـون التخلـيّ عنهـا دمـاراً للقيـم الإيجابيّـة، أو انبطاحـاً أمـام حداثـات تصعـب تسـميتها أو توصيفهـا. وعلـى الأخـص حيـن تضحـى الصـورة في شـمولها أمراً دنيويّاً عسـيراً على الفهم، باعتباره مفهوماً ينفتـح علـى نقطتـي الانطـلاق والوصـول بـآنٍ معـاً. أي أن هـذه الصـورة باتـت تمثـل حيـرة الإنسـان الوجوديّـة باعتبـاره مكانـاً مجازيـاً مبتكـراً يعيـد تعريـف المواقـع والحـروب والأوطـان والأزمان والإرث المُتشـابك للأشـكال والهندسـات دون أن يدعـو ذلـك للمكـوث فـي زمنهـا الجديـد.
التبـادُل القائـم بيـن الصـور الجديـدة، نقطـة انطـلاق إلـى ظـروف مدروسـة، ومضـة ينبـض بهـا الفضـاء المُعاصِـر القائـم علـى الاتصـال، ويقـوم هـذا التبـادُل بإنشـاء خـطٍ دلالـيٍّ لـه مظاهـره الجديـدة وإيقاعاتـه وتوازناتـه المنظـورة والبلاغيـة. وينتـج عـن لا نهائيّـات توصيفيّـة تشـتمل رمـوزاً آنيـة



تبني بمجموعها مفاهيم إدراكيّة تعبِّر بالعاطفة عن مقولات سياسيّة وتحرُّريّة حيناً، وظهورات أو تجليّات لموضوعات حساسة تسم المجتمع الإنسانيّ بدهشة اهتزازية، تتراوح ما بين الانتماء لها والتخليّ عن النشوة الإيهاميّة التي كان على الفنّ أن يجتهد لبثها في جنون الرؤية الحسيّة التصوُّريّة. وهنا لابد من الإشارة إلى أنه في إطار هذا التبادُل تبرز قيمة تفكيك السرديّات البصريّة جرَّاء صلة الصور بالضوء الجديد الذي يترجم انشراح الصورة للسرعة الجديدة، والمُرونة المُستحدثة التي يتمُّ من خلالها اختراق المفاهيم في كافة البيئات واللّغات.
لعلَّ الاختلاف والتناقض دعوة للتجانس في العقل والوعي، ويكون التبادل مثاليّاً في هذا الإطار حين يكون مرشداً في المُحاورة القائمة على تجديد مظهر الصورة وتحديث انتمائها، باعتبارها إحدى المُفاعلات التاريخيّة للانتقال من حالةٍ إلى أخرى، وتجاوز التصوُّرات التي تجعل من التعبير مهمَّة وحيدة للصور بوصفها وسائط. إذ بات على العقل إعادة توصيف الصور استناداً إلى الأزمات المُتوالدة في عناصر الوجود، وفي تاريخ الخبرات البشريّة والمعارف الأخرى، التي تجاوزت هذه الخبرات لتحقيق يوتوبيا مركزيّة لفكرٍ شموليٍّ جديد، تصوغه فرضيّات متشعبة، تنتجها ذوات لم تعد تفرق في تبادُلاتها بين الذات ومصدر المعلومات. فكل شيء يتوحَّد في المعاشات الفرضيّة القائمة بين المُبدع وعوالمه، حيث يتطابق المجازيّ والواقعيّ، ويتوازيان في أبعادٍ مدهشة تكون في نفس الوقت مصدراً للمعلومات المُتآلفة التي تبني الأفكار الجديدة.
إنّ التعرُّض للحقيقة أو تصوُّراتها لم يعد يعتمد على العين الأحادية التي توجِّه البصر عبر الكاميرا كما حدث مع انطلاقة السينما، وترسيخ أدائها المُجتمعي في إبراز الحقائق، رغم أن الكاميرا باعتبارها وسيلة قدَّمت نفسها في إطار المرئيات الثقافيّة، التي تتبادل مواقع الوعي مع الأدب والموسيقى والتقنيات المُختلفة، وكافة مستويات السرد الروائيّ والوثائقيّ.
لقد برزت إمكانية رؤية الموضوع ذاته من أكثر من موقع، إضافة لإمكانية رؤيته عبر الشاشة المُقطعة، أو عبر مجموعة الشاشات التي تمثل عيوناً حقيقية ترصد التفكير بالحقيقة أكثر مما ترصد الحقيقة لذاتها، وفي هذا التبادُل استنطاقٌ واضح لإمكانيّات جديدة تبرزها تجارب الفنَّانين اليوم وهم يعيدون هندسة الرؤية، أو صياغة العَالَم المرئي -ليس من الخارج وحسب- بل من داخله، أي من داخل فهمنا لطبيعة الوهم الذي يكوِّنه الخيال البشريّ والتقنيّ الذي قادنا الخيال البشريّ إليه.
وطبقاً لتاريخ المرئي والمراحل التي مرَّ بها، والتطوُّرات التي ألزمت فهمه بهذه الطريقة أو تلك، فإن هذه المرئيّات بقيت وفيّةً للحقيقة التي تمثلها في مختلف المذاهب الفنّيّة، ويسَّرت سبل التبادُل فيما بينها للوصول إلى الحافة التي تجعل التشكيك بالضوء والفضاء مسألةً تابعة للنظريّات الـ (ما بعد حداثية)، وما يتبع ذلك من تداعيات جعلت الحقائق المُتحفية خارج صلتنا بالحقائق المرئيّة، وهذا ما منح (العين التقنية) إمكانية فرض أسلوبها في الرؤية، وبناء المُشاهِد الافتراضيّ، والأساليب التي تعيد إنتاج التبادُليات الجديدة التي توفر قابلية المُشاركة معها لصياغة عين تقوم بتحويل نظام المُبادلات، لتحقيق مفاهيم ونتائج مستقلة عن المُدرك بواسطة الحواس التقليديّة.
إنّ التساؤل الذي طرحته في البداية ما زال يلح للوصول إلى ثبات يؤكّد طموح الفنّ، لإعادة صبغة الحياة، وتقدير المُبدع الذي يبعث في الفنّ تحليلاته وتطويراته فيجعله مشروعاً مقبولاً. ليس من خلال التفاصيل التي تدل عليه، بل من خلال ما بين هذه التفاصيل من علاقات وتبادُلات.. والتي تعني بكلّ الأحوال ثبوت وجود المُبدع باعتباره بيئة ما يبدعه، أو حقبة ما يبدعه، أو أسلوب ما يبدعه. أي إن الصورة المُنتجة اليوم بكافة أحوالها مازالت مستغرقة فيمَنْ يبدعها. وإذا كانت في حضورها النمطي الحي تثبت ذاكرة جديدة وتنفي أخرى، فإنّ المُستجَد هو ما يلتصق في الحاضر دون صيغة نهائية له.
بمجرَّد استلام المُتلقي للصورة فإنه يندمج في وصفها باعتبارها تجسيداً إدراكيّا للحالة المرئية المُتخيّلة التي يمكن أن يكونها الآن، أو في المستقبل. وهذا يجعل الافتراض يقيناً قابلاً للرؤية في إطار الموروث الثقافيّ، والحرّيّة التي تضيفها التقنية المُعاصِرة لتلقي هذه الرؤية بكامل أبعادها الجديدة. وهنا لابد من إعادة الحديث عن المُبادلة القائمة بين الرائي والمرئي، وهي علاقة بينية كانت قائمة في الماضي بين عين كلّ منهما.. عين الرائي وعين المرئي، وهي بالكاد تختلف اليوم فيما يقوم من تبادُل بين عين الكاميرا وعين الرائي- على سبيل المثال- وكما كان المُبدع سابقاً يحوِّل معرفته وجسده وفضاءه إلى عملٍ فنيّ، فإنّ المُؤسّسين للأعمال الفنّيّة الجديدة- اليوم- يسعون بحماسٍ أكبر إلى مضاعَفة بث قابليّة الرؤية في الآخرين، أي جعل عملهم موضع اهتمام الرائي للصورة وملاحقته للتأثرات المُبتكرة التي يقدّمها العمل الفنّيّ لحلّ لغزٍ يبقى هو الأكبر في العملية التبادُلية، لغز الفنّ، ولغز جعل العمل الفنّيّ يعبِّر عن أمرٍ ما، أي لغز استنطاق الفنّ. ■ **طلال معلا**



ماذا جرى لستّة صبيان قضوا خمسة عشر شهرًا في جزيرة

أمير الذباب الحقيقي

في الوقت الذي طوى النسيان فيه صبية «توجا»، لم تزل رواية «أمير الذباب»، للروائي «ويليام جولدنج»، تُقرأ على نطاق واسع، بل إن مؤرّخي الإعلام يرجعون إليه الفضل في الاختراع غير المتعمّد لأحد أهمّ أنواع التسلية المعروفة في عالم التليفزيون، اليوم؛ هو تليفزيون الواقع، إذ اعترف مخرج سلسلة «الناجي- Survivor»، في حوار معه، قائلًا: «إنني قرأت «أمير الذباب»، ثم أعدت قراءتها».

نفذت إلى الثقافة الغربية، طوال قرون، فكرة؛ مفادها أن البشر كائنات أنانية. تردّدت تلك الفكرة المقبضة عن الإنسانية في أفلام وروايات وكتب تاريخية وبحوث علمية، ثم حدث، في السنوات العشرين الماضية، أمر استثنائي؛ فقد بدأ العلماء في شتّى أرجاء العالم يتحوَّلون إلى رؤية للإنسانية أكثر إشراقًا. ولم يزل هذا التطور حديث العهد، إلى درجة أن الباحثين فيه، من مختلف المجالات، لا يعرف بعضهم بعضًا. حينما بدأت أؤلّف كتابًا عن هذه الرؤية الأكثر تفاؤلًا، كنت أعلم بوجود قصّة، لابدّ لي أن أتناولها، تجري أحداثها على جزيرة في مكان ما من المحيط الهادي، وتبدأ بوقوع طائرة، لم ينجُ منها غير بضع تلاميذ بريطانيين، لم يصدّقوا حظّهم السعيد؛ فما من شيء حولهم إلّا شاطئ، وأصداف، ومياه ممتدة لأميال، والأفضل من ذلك كّله أنه ما من كبار، على الإطلاق.

في يومهم الأوّل، يشكّل الصبية نظامًا ديموقراطيًّا من نوع ما، فينتخبون من بينهم صبيًّا هو «رالف» رئيسًا للمجموعة، وهو رياضي وسيم، ذو كاريزما خاصّة، وخطّته اللاهية شديدة البساطة: أولًا- استمتعوا، وثانيًا- ابقوا على قيد الحياة، وثالثًا- ابعثوا إشارات دخانية للسفن المارّة. ينجحون في النقطة الأولى، لكن ماذا عن النقطتَين الباقيتَين؟ إنهم لا يحقّقون فيهما نجاحًا كبيرًا؛ فالصبية أكثر اهتمامًا بالأكل واللهو منهم بموالاة النار. لا يمضي وقت طويل حتى يشرعوا في طلاء وجوههم، والتخلّص من ثيابهم. وتنشأ فيهم دوافع طاغية إلى القَرص والركل والعضّ.

وعندما يحين الوقت الذي يرسو فيه، على الساحل، ضابط بحريّة بريطاني، تكون الجزيرة قد صارت يبابًا ينبعث منه الدخان. ثلاثة من الأطفال موتى. يقول الضابط: «كان ينبغي أن ننتظر من ثلّة من الصبية البريطانيين أن يقدروا على الوصول إلى وضع أفضل من ذلك». عندئذ، ينفجر «رالف» باكيًا. ونقرأ أن «رالف» بكى نهاية البراءة، وما في قلب الإنسان من ظلمة».

هذه القصّة لم تحدث قطّ، بل ألّفها ناظر مدرسة إنجليزي يدعى «وليام جولدنج» سنة 1951، وبيع من روايته «أمير الذباب» ملايين النسخ، وتُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وعُدَّت من كلاسيكيات القرن العشرين. وبأثر رجعي، يتبيّن، بجلاء، سرُّ نجاح الرواية؛ فقد توافرت لـ«جولندج» مقدرة بارعة على تصوير أظلم أعماق الإنسانية، وساندته- بالطبع- روح عقد الستينيات، حيث كان جيل جديد يسائل الآباء عن مجازر الحرب العالمية الثانية. أراد أبناء ذلك الجيل أن يعرفوا: أكان ما حدث في «أوشفيتز» استثناءً، أم أن بداخل كلّ واحد فينا نازيًّا مختفيًا؟

قرأت «أمير الذباب»، أوّل ما قرأتها، مراهقًا. أتذكّر، بعد قراءتها، إحساسي بالإفاقة من الوهم، لكنني لم أفكّر- ولو لوهلة- في أن أشكّ في رؤية «جولندج» للطبيعة الإنسانية. لم يحدث ذلك إلّا بعد سنين حينما بدأت أتعمّق في قراءة حياة الكاتب، وعلمت كم كان شخصًا تعيسًا: كان مدمنًا على الكحول، ميّالًا إلى الاكتئاب، يضرب أبناءه. وقد اعترف «جولندج» قائلًا «إنني فهمت النازّيين دائمًا، لأنني أنتمي إلى مثل طبيعتهم». وربّما كان «بدافع جزئيّ من تلك المعرفة المؤسفة بالذات» أن كتب «أمير الذباب». بدأت أتساءل: هل درس أحد، قطّ، ما قد يفعله أطفال حقيقيون إن وجدوا أنفسهم وحيدين على جزيرة مهجورة؟

كتبت مقالة في ذلك الموضوع ، قارنت فيها بين «أمير الذباب» وبعض الرؤى العلمية الحديثة، ثم انتهيت إلى أن كلّ الاحتمالات ترجّح أن الأطفال سيتصرّفون على نحو شديد الاختلاف. وقابل القرّاء مقالتي بالتشكُّك. كانت جميع أمثلتي تتعلّق بالأطفال في البيت أو في المدرسة



بيتر وورنر، الثالث من اليسار، مع فريقه في قارب الصيد سنة 1968، متضمناً الناجين من آتا. والصورة من أرشيف Fairfax Media Archives/via Getty Images▲

أو في المعسكر الصيفي، فبدأت سعيي إلى قصّة «أمير الذباب» الحقيقية. وبعد بحث في الشبكة، لبعض الوقت، وقعت على مدوّنة مجهولة حكت قصّة آسرة: «في يوم من الأيّام، سنة 1977، انطلق ستّة صبية من «تونجا» في رحلة لصيد السمك... وهبّت عليهم عاصفة هائلة، حطّمت قاربهم... ثم ألقت بهم على جزيرة مهجورة. فماذا يفعلون، وهم هذه القبيلة الصغيرة؟ لقد تعاهدوا على ألّا يتشاجروا مهما يكن».

لم تستند المقالة إلى أيّة مصادر. ولكن الأمر لا يقتضي، في بعض الأحيان، أكثر من ضربة حظّ؛ فبينما كنت أتصفّح أرشيفًا صحافيًّا في يوم من الأيّام، أخطأت في كتابة تاريخ العام. وقد تبيَّن أن الإشارة إلى عام 1977 كانت خطأً مطبعيًّا. وفي عدد السادس من أكتوبر/ تشرين الأول، سنة 1966، من صحيفة «ذي آيدج» الأسترالية، باغتني هذا العنوان: «مفقودو «تونجا» في استعراض الأحد». تناول الخبر ستّة صبيان، عُثِر عليهم، قبل ثلاثة أسابيع، على جزيرة صخرية صغيرة تقع إلى الجنوب من مجموعة جزر «تونجا» في المحيط الهادي، أنقذهم قبطان بحري أسترالي بعد أن رمتهم العاصفة إلى جزيرة «آتا» منذ أكثر من عام كامل. ووفقًا للصحيفة، تواصل القبطان مع محطّة تليفزيونية لإنتاج فيلم يعيد تصوير مغامرة الصبية.

أغرقتني الأسئلة: هل كان الصبية لا يزالون أحياء؟ وهل يمكن أن أعثر على التسجيل التليفزيوني؟... غير أن الأهمّ من ذلك كلّه أنني بتّ أمتلك طرف خيط يتمثَّل في اسم القبطان «بيتر وورنر». وحينما بحثت عنه صادفت ضربة حظّ أخرى؛ ففي عدد حديث من جريدة محلّية صغيرة تصدر في «ماكاي»، بأستراليا، صادفني عنوان: «زملاء يشتركون في رابطة عمرها خمسون سنة»، طُبِع مع هذا العنوان صورة صغيرة لرجلين يبتسمان، وقد لفّ أحدهما ذراعه حول الآخر. بدأت المقالة على هذا النحو: «في أعماق مزرعة للموز في «تيوليرا»، قرب «ليسمور»، يجلس زميلان لا يجمع بينهما الكثير... الأكبر عمره ثلاث وثمانون سنة، وهو ابن رجل صناعة ثريّ. والأصغر عمره سبعة وستون، وهو- بالمعنى الحرفي للكلمة- ابن للطبيعة». اسماهما: بيتر وورنر، ومانو توتاو. أين التقيا؟ التقيا على جزيرة مهجورة.

استأجرت وزوجتي «مارتجي» سيارة في «بريبين»، وبعد قرابة ثلاثة ساعات وصلنا إلى وجهتنا، وهي نقطة في العدم، حارت في أمرها خرائط «جوجل». ومع ذلك وجدناه هناك، جالسًا أمام بيت واطئ على الطريق الترابي: الرجل الذي أنقذ الصبية الستّة قبل خمسين سنة؛ القبطان «بيتر وورنر».

«بيتر» هو أصغر أبناء «آرثر وورنر» الذي كان، في يوم من الأيّام، أغنى وأقوى رجل في أستراليا، إذ كان، قديمًا، في ثلاثينيات القرن العشرين، يحكم إمبراطورية هائلة تُعرَف بـ «إلكترونيك إندستريز»، وتسيطر على سوق الإذاعة في البلد، في ذلك الوقت. كان «بيتر» يُعَدُّ ليخلف أباه في دربه، لكنه- بدلًا من ذلك- هرب، في السابعة عشرة، إلى البحر، باحثًا عن المغامرة، وقضى السنوات القليلة التالية يبحر بين «هونج كونج» و«ستوكهولم»، وبين «شنغهاي» و«سان بطرسبرج». ولمّا رجع الابن الضالّ، أخيرًا، بعد خمس سنوات، قدّم لأبيه - في اعتزاز- شهادة سويدية بأنه قبطان. لم ينبهر الأب بمأثرة ابنه، وطالبه بأن يتعلّم شيئًا نافعًا. فسأل «بيتر»: «ما الأسهل؟»، فردّ «آرثر»: «المحاسبة».

ذهب بيتر للعمل في شركة أبيه، غير أن البحر لم يكفّ عن نداءاته، فصار يذهب، كلّما أمكنه الذهاب، إلى «تزمانيا» حيث احتفظ بأسطوله المخصّص للصيد؛ وذلك ما جاء به إلى «تونجا» في شتاء سنة 1966. وفي طريق العودة، انعطف انعطافة بسيطة، فوقعت عيناه عليها: تلك الجزيرة الضئيلة في البحر اللازوردي، جزيرة «آتا». كانت جزيرة مأهولة

فـي يـوم مـن الأيّـام، إلـى أن حلّ يوم أسـود مـن عام 1863، ظهـرت فيه، في آخـر الأفـق، سـفينة عبيـد، ومضت عن الجزيـرة حاملـةً سـكّانها الأصليين. ومنـذ ذلـك الحيـن، بقيـت «آتـا» جزيرة مهجـورة، ملعونة، منسـيّة.
لكـن «بيتـر» لاحـظ أمـرًا غريبًا: رأى، عبر منظاره، شـخصًا، وآثـار حريق على الجـروف الخضـراء. حكـى لنـا، بعـد نصـف قـرن، أنـه «ليـس مـن المعهـود أن تضطـرم النـار فـي الغابـات مـن تلقـاء نفسـها». ثـم رأى صبيًّـا عاريًـا، شعره مسترسل حتى كتفيه. وثب ذلك الكائن البرّي من الجرف غائصًا في المـاء، وتبعـه صبيـة آخـرون، بغتـةً، وهـم يصيحـون بمـلء طاقتهـم. لـم يسـتغرق الصبـيّ الأوّل وقتًـا طويـلًا حتـى وصـل إلـى القـارب. صـاح، بإنجليزيـة لا تشـوبها شـائبة: «اسـمي «سـتيفن». نحـن سـتّة، ونظـنّ أننـا هنـا منـذ خمسـة عشـر شـهرًا».
مـا كاد الصبيـة يرتقـون القـارب حتـى زعمـوا أنهـم طلبـة فـي مدرسـة داخليـة فـي «نوكوآلوفـا» عاصمـة «تونجـا». كانوا قـد ضجروا مـن الوجبات المدرسـية، فقـرّروا أن يأخـذوا قـارب صيـد، فـي أحـد الأيّـام، ففاجأتهـم عاصفـة. رأى «بيتـر» أنهـا حكايـة مقبولـة. اسـتعمل اللاسـلكي فـي الاتّصال بـ«نوكوآلوفـا»، وقـال لعامـل اللاسـلكي: «معي سـتّة صبية هنـا». جاء الردّ: «انتظـر». مضـت عشـرون دقيقة (فيمـا يحكي «بيتر» هذا الجـزء من القصّة تغـرورق عينـاه بالدمـوع قليـلًا). وأخيـرًا، جاء صـوت عامل اللاسـلكي، وقد غلبـه البـكاء، قائـلًا: «عثـرت عليهـم! هـؤلاء الصبيـة أصبحـوا فـي عـداد الموتـى. أقيمـت لهـم جنـازات. لـو أنهـم هـم، حقًّـا، فسـتكون معجـزة».
فـي الشـهور التاليـة، حاولـت أن أعيـد بنـاء مـا جـرى علـى «آتـا» بأكبـر قـدر ممكـن مـن الدقّـة. تبيّـن أن ذاكـرة «بيتـر» ممتـازة؛ فحتـى وهـو فـي التسـعين مـن العمـر، كان كلّ مـا تذكّـره متّسـقًا مـع مصـدري الأساسـي الآخـر؛ أعنـي «مانـو» الـذي كان في الخامسـة عشـرة وقت وقـوع الحكاية، وكان فـي السـبعين عندمـا التقيـت بـه، مقيمًـا علـى بعـد سـاعات قليلـة، بالسـيّارة، مـن «بيتـر».
حكـى لنـا «مانـو» أن «أمير الذبـاب» الحقيقية بـدأت في يونيو، سـنة 1965. كان الأبطـال سـتّة مـن الصبيـة، هـم: سـيون، وسـتيفن، وكولـو، وديفيـد، ولـوك، ومانـو. جميعهـم تلاميـذ فـي مدرسـة داخليـة كاثوليكيـة صارمة في «نوكوآلوفـا». أكبرهـم فـي السادسـة عشـرة، وأصغرهـم في الثالثة عشـرة، وكان يجمعهـم شـيء واحـد أساسـي؛ هـو أنهـم جميعًـا حمقـى ضجـرون. توصّلـوا إلـى خطّـة للهـرب إلـى «فيجـي»، علـى بعـد نحـو خمسـمئة ميـل،



بل - ربّما - إلى «نيوزيلاند».
لم تكن تعوقهم إلّا عقبة واحد؛ هي أنه لم يكن لأيّ منهم قارب، فقرّروا أن «يستعيروا» قارباً من السيّد «تانييلا أوهيلا» صيّاد السمك الذي كانوا جميعًا يكرهونه. لم ينفق الصبية وقتًا يذكر في التجهيز للرحلة: جوالان من الموز، وبضع جوزات هند، وموقد غازيّ صغير، ولا شيء آخر، لم يتجهّزوا بمؤن غير تلك. لم يخطر لأحد منهم أن يصطحب خريطة، بالإضافة إلى بوصلة.
لم يلاحظ أحد خروج قارب صغير من الميناء، في ذلك المساء. كانت السماء جميلة، ونسمة رقيقة تداعب البحر الهادئ. ولكن الصبية ارتكبوا خطأً جسيمًا في تلك الليلة؛ فقد ناموا... وبعد ساعات قليلة استيقظوا على المياه تضرب رؤوسهم. كانت الظلمة شديدة. رفعوا الشراع، فأحالته الريح، على الفور، مزقًا متناثرة. وثاني ما انكسر، بعد ذلك، هو الدفّة. «وظللنا ننجرف لثمانية أيّام (كما حكى لي «مانو») بلا طعام، وبلا ماء». حاول الصبية أن يصطادوا السمك، وجمعوا ماء المطر في جوزات هند مفرغة وقسموها بينهم بالتساوي؛ لكلّ منهم رشفة في الصباح، وأخرى في المساء.
وفي اليوم الثاني، وقعت أعينهم على معجزة في آخر الأفق، أو هي - إن تحرّينا الدقّة - جزيرة صغيرة. ليست جنّة استوائية يتمايل فيها النخيل، وتمتدّ فيها الشطآن الرملية، لكنها كتلة صخرية هائلة، بارزة أمامهم على بعد أكثر من ألف قدم في المحيط. في هذه الأيّام «تعدّ «آتا» جزيرة غير صالحة للسكنى، لكن «بحلول الوقت الذي وصلنا فيه» - حسبما كتب القبطان «وونر» في يوميّاته - «كان الصبية قد أقاموا كميونة صغيرة، فيها حديقة خضراوات، وجذوع شجر مجوّفة لتخزين مياه المطر، وجمنازيوم فيه أثقال غريبة، وملعب لكرة الريشة، وأعشاش دجاج، ونار دائمة، وذلك كلّه بعمل أيديهم، وكذلك نصل سكّين قديم، وكثير من العزيمة». وفي حين يتشاجر الصبية، في «أمير الذباب»، على النار، فإن الصبية، في نسخة الحياة الحقيقية، تعهّدوا نارهم، فلم تنطفئ أبدًا، لأكثر من خمسة عشر شهرًا».
اتّفق الأولاد على العمل في فرق، كلّ منها يتألّف من شخصَين، وقد وضعوا جدولًا صارمًا للعمل في الحديقة والمطبخ ونوبات الحراسة. وكانوا يتشاجرون، أحيانًا، وكلّما حدث ذلك كانوا يصفُّون الشجار بفرض الهدنة. كانت أيّامهم تبدأ وتنتهي، كذلك، بأغنية ودعاء. صمّم «كولو» جيتارًا مرتجلًا من قطعة خشب ألقاها اليمّ على الساحل، ونصف جوزة هند، وستّة أوتار من الصلب استخلصها من قاربهم المحطّم (لقد احتفظ بيتر بالآلة طوال تلك السنوات كلّها)، وكان يعزف عليها لتسمو بأرواحهم. وكم كانت أرواحهم بحاجة إلى مايسمو بها!. كان المطر نادرًا طيلة الصيف، فأوشك العطش أن يصيب الأولاد بالجنون. حاولوا أن يصنعوا طوفًا لكي يغادروا، لكنه تحطّم فور وصوله إلى المياه العميقة.
والأسوأ من ذلك كلّه أن «ستيفن» انزلق ذات يوم، فوقع من أعلى جرف، وانكسرت ساقه. نزل الأولاد جميعًا وراءه، وساعدوه على الرجوع إلى القمّة، ثم قوّموا ساقه بعصيّ وورق شجر. قال «سيون» مازحًا: «لا تقلق، سنقوم عنك بعملك، بينما تستلقي أنت هنا مثل الملك «تايفوآهاو توباو» شخصيًّا».
عاشوا، أوّل الأمر، على السمك وجوز الهند، وما ربّوا من الطيور (كانوا يشربون دماءها مثلما يأكلون لحمها)، وبيض الطيور البحرية الذي كانوا يمصّونه مصًّا. وفي ما بعد، حينما صعدوا إلى أعلى الجزيرة، عثروا على فوّهة بركان خامد حيث عاش الناس قبل قرن من الزمان. هنالك، اكتشف الأولاد القلقاس البري، والموز، والدجاج (ظلّ الدجاج يتناسل لأكثر من مئة سنة، منذ أن رحل عن الجزيرة آخر التونجانيين).
وتمّ إنقاذهم، أخيرًا، في يوم الأحد، الحادي عشر من سبتمبر، سنة 1966. وأعرب الطبيب المحلّي، لاحقًا، عن دهشته من متانة عضلاتهم، ومن تمام شفاء ساق «ستيفن». لكن هذه لم تكن نهاية مغامرة الصبية الصغار، فحينما رجعوا إلى «نوكوآلوفا» صعدت الشرطة إلى متن قارب «بيتر»، واعتقلت الصبية، وألقتهم جميعًا في السجن؛ فقد كان السيّد «تانييلا أوهيلا»، الذي «استعار» الصبية قاربه قبل خمسة عشر شهرًا، لم يزل شديد الغضب، وقرّر أن يوجّه إليهم التهم.
ومن حسن حظّ الأولاد أن توصّل «بيتر» إلى خطّة: خطر له أن قصّة غرق قاربهم تمثّل مادّة هوليودية مثالية. وكونه محاسبًّا في مجموعة شركات أبيه، كان «بيتر» يدير حقوق الشركة السينمائية، ويعرف أشخاصًا يعملون في التليفزيون، من «تونجا»، فاتّصل بمدير القناة السابعة في «سيدني»، وقال له: «يمكن أن تحصل على الحقوق في أستراليا، وأعطني الحقوق العالمية». وفي ما بعد، دفع «بيتر» للسيّد «أوهيلا» مئة وخمسين جنيهًا استرلينيًّا مقابل قاربه، فأفرج عن الأولاد بشرط أن يتعاونوا في الفيلم. وبعد أيام قليلة، وصل فريق من القناة التلفزيونية السابعة.
سادت البهجة عند رجوع الأولاد إلى أسرهم في «تونجا». حضر، تقريبًا، جميع أهل جزيرة «ها آفيفا» - وقوامهم تسعمئة - للترحاب بهم، واعتُبِر «بيتر» بطلًا قوميًّا، وسرعان ما تلقّى رسالة من الملك «تاوفا آهاو توباو الرابع» شخصيًّا، دعا فيها القبطان إلى حفل. قال صاحب الجلالة: «شكرًا لك لأنك أنقذت ستًّا من رعايانا. فهل من شيء يمكن أن نقدّمه لك؟». لم يطل التفكير بـ«بيتر»، فقال «نعم. أريد أن أصطاد السرطان البحري من هذه المياه، وأبدأ عملًا هنا». وافق الملك. ورجع «بيتر» إلى «سيدني»، فاستقال من شركة أبيه واشترى سفينة جديدة، ثم جاء بالصبية الستّة، ومنحهم الشيء الذي بدأت به الحكاية كلّها: فرصة أن يروا العالم في ما وراء «تونجا». عيّنهم ضمن فريق قاربه الجديد المخصّص للصيد.
في الوقت الذي طوى النسيان فيه صبية «تونجا»، لم تزل رواية «جولدنج» تُقرأ على نطاق واسع، بل إن مؤرّخي الإعلام يُرجِعون إليه الفضل في الاختراع غير المتعمَّد لأحد أهمّ أنواع التسلية المعروفة في عالم التليفزيون، اليوم، هو تليفزيون الواقع، إذ اعترف مخرج سلسلة «الناجي - Survivor»، في حوار معه، قائلًا: «إنني قرأت «أمير الذباب»، ثم أعدت قراءتها».
وحان الوقت لحكاية قصّة من نوع مختلف. فحكاية «أمير الذباب» الحقيقية حكاية صداقة وولاء، حكاية تصوُّر مقدار القوّة الذي نكون عليه، إن استطاع أحدنا أن يعتمد على الآخر.
بعد أن التقطت زوجتي صورة لـ«بيتر»، عاد إلى الكوخ وبحث فيه بعض الوقت، ثم استلّ كومة كبيرة من الورق ووضعها في يديّ، أوضح أنها سيرته، وقد كتبها لأبنائه وأحفاده. نظرت في الصفحة الأولى منها فوجدت هذه البداية:
«علّمتني الحياة كثيرًا، وممّا علمتنيه درس؛ مفاده أن عليكم أن تبحثوا في الناس، دائمًا، عمَّا هو طيّب وإيجابيّ».

■ روتجر بريجمان* □ ترجمة: أحمد شافعي

المصدر:
مجلة «الإنسانية Humankind»، ترجمتها إلى الإنجليزية كلٌّ من إليزابث مانتن، وإريكا مور، ونُشِرت في «ذي جارديان» البريطانية بتاريخ 9 مايو، 2020 .
*روتجرز بريجمان: كاتب هولندي، نشر أربعة كتب في التاريخ والفلسفة والاقتصاد، منها «Utopia for Realists: How We Can Build the Ideal World» وهو من أكثر كتبه مبيعاً وترجمةً.

كتاب الدوحة



ميشيل بوتور
بحوث في الرّواية الجَديدة
ترجمة:
فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



مُعاوية مُحمّد نُور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص
كتاب الدوحة



ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة:
إبراهيم الخطيب
كتاب الدوحة



حكايات من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا
كتاب الدوحة



أجراس أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي
كتاب الدوحة



الذبابة
جورج لانغلان
ترجمة: خليفة هزاع
كتاب الدوحة



الرواية الجديدة والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف مويلو
ترجمة:
رشيد بنحدو
كتاب الدوحة



غزلان الليل
حكايات أمازيغيّة
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني
كتاب الدوحة



خُوانْ مَانْويل زُوكَا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة



أحمد الصفريوي
صندوق العجائب
رواية
ترجمة
رشيد مرون
كتاب الدوحة



كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

هل كان عنوان الرواية «1984» أم «2020»؟

فَنُّ ترجمةِ الديستوبيا إلى واقع

تُرى ما سرُّ صمود هذه الرواية طيلة هذا الوقت؟ ألحَّ عليَّ هذا السؤال وأنا أكتشف خبر نشْرها ضمن سلسلة «البلياد»، متطلِّعًا مثل ملايين البشر إلى الخروج من كابوس «الكورونا»، وما صاحَبَهُ من «حَجْر» و«كمّامات» و«مُراقبةٍ» و«خوفٍ» ومحاذير غير مرئيّة، ألغت كلَّ نشاط، وتحديدًا النشاط الثقافيّ، وحوَّلت البيت إلى استعارةٍ شبيهةٍ ببطنِ الحوت.



آدم فتحي

في السادس والعشرين من يونيو/حزيران 2020 أعلمت دار غاليمار قُرّاءها بأنّهم على موعدٍ في الثامن من أكتوبر/تشرين الأول المُقبل مع مجموعةٍ من أعمال الكَاتِب البريطانيّ جورج أورويل (اسمه الحقيقيّ إريك آرثر بلير) ضمنَ سلسلة «البلياد» ذائعة الصيت، وعلى رأس هذه الأعمال طبعًا رواية «1984».

نُقِلَتْ هذه الرواية إلى ما يُناهز الستّين لغةً منذ صُدُورها سنة 1948. وتُرجِمَتْ أكثر من مرّة في أغلب اللّغات. حتى في الفرنسيّة، حيث عرفت ثلاثَ ترجمات منذ 1950. أمّا في العربيّة فإنّ في وسعنا إحصاء قرابة الثماني ترجمات، أَقْدَمُها بإمضاء شفيق أسعد فريد، وعبد الحميد محبوب سنة 1956، وعزيز ضياء سنة 1984، وأَحْدَثُها بإمضاء الحارث النبهان سنة 2014، وعمرو خيري سنة 2015، ولعَلّ القائمة أطول من ذلك.

ليس من شكٍّ في أنّ ترجمةَ كلّ نصٍّ ليست سوى خطوةٍ تَليهَا خطوات، فما من ترجمةٍ نهائيّة لأيّ نصّ. إلّا أنّ التسليم بهذا لا يمنع السؤال: ما الذي جعل ترجمات هذه الرواية تتعدَّد بهذا الشكل الاستثنائيّ، خاصّة في العربيّة؟

قد يرى البعض أنّ للأمر صِلةً باختلافِ قدرة «النُّظُم اللّغويّة» على تحمُّل الرواية في ظلِّ اختلاف قدرة «الأنظمة السياسيّة» على القبول بالاختلاف أصْلاً. وهو رأيٌ لا يخلو من وجاهة. من ثَمَّ الإحساسُ الدائم بأنّ الرواية لم تُترجم بعدُ، لكثْرة «المحاذير الرقابيّة» الحافّة باستقبال عملٍ يعالج منظومة الحكم الشموليّ وما تعنيه من استبدادٍ وفسادٍ وقمعٍ وتضليل، في كلِّ البلاد، وتحديدًا حيث الواقعُ يكاد يتفوَّقُ على كلِّ ديستوبيا.

لكنّي أرجِّح أنّ للأمر سببًا ثانيًا لا يقلّ أهمّيّة. نحن أمام رواية تيمتُها الأساسيّة تدميرُ الإنسان عن طريق تدميرِ اللّغة. وهو ما جسَّده أورويل في روايته بواسطة «اللّغة الجديدة» التي توسَّل بها النظام الشموليّ لقولبة العقول على كيفه. وليس من شكٍّ في أنّ عملاً كهذا يمثِّل تحدّيًا حقيقيًّا للترجمة، إذ لا يمكن الاكتفاء فيه بتبْيِئَة النصّ وإعادة إنتاجه في لغةٍ وثقافةٍ جديدتين، بل لابدّ من عملٍ إبداعيّ داخل لغة الاستقبال، يُضاهِي عمَلَ الروائيّ.

تصدر هذه الروايةُ إذَنْ في ترجمة فرنسيّة بإمضاء جوزي كامون، التي عُرِفَتْ بتخصُّصِها في أعمال فيليب روث. وقد تبدو هذه الحفاوة «الترجميّة» غريبةً بالقياس إلى الطريقة التي استُقبلت بها الروايةُ عند صُدُورها. إذ لم يُنصفها إلّا قلّةٌ من الكُتّاب والناشرين. ولم يتورَّع منتقدوها اليمينيّون عن إدراجها في خانة المُرافعات السياسيّة اليساريّة قليلةِ الأدب. بينما رأى فيها جانبٌ من اليساريّين بروباغندا يمينيّة. إلّا أنّ قيمتها فرضت نفسها على الجميع، بل إنّها لم تفقد شيئًا من بريقها حتى عند ظهور كتاب «من يدفع للزمّار - الحرب الباردة الثقافيّة» سنة 1999، ثمّ كتاب «إم آي 6:



تاريخ جهاز الاستخبارات السريّة البريطانيّة» سنة 2010، وفيهما ما يؤكّد أنّ جورج أورويل قد يكون من بين كُتّاب كثيرين جنّدتهم المُخابرات الأميركيّة والبريطانيّة في حربها على المُعسكر الاشتراكيّ، ودعمت أعمالهم، وساعدت على نجاحها!

تُرى ما سرُّ صمود هذه الرواية طيلة هذا الوقت؟ ألحَّ عليَّ هذا السؤال وأنا أكتشف خبر نشْرها ضمن سلسلة «البلياد»، متطلّعًا مثل ملايين البشر إلى الخروج من كابوس «الكورونا»، وما صاحَبَهُ من «حَجْر» و«كمّامات» و«مُراقبةٍ» و«خوفٍ» ومحاذير غير مرئيّة، ألغت كلَّ نشاطٍ، وتحديدًا النشاط الثقافيّ، وحوّلت البيت إلى استعارةٍ شبيهةٍ ببطنِ الحوت.

استحضرتُ في الوقت نفسه عملين آخرين لجورج أورويل: رواية نُشِرَتْ سنة 1939 بعنوان «الصعود إلى الهواء»، كتَبَها أثناء إقامته في مرّاكش... ومقالة نُشِرَتْ سنة 1940 بعنوان «داخِلَ الحوت» تناول فيها تجربة هنري ميلر، الذي بدا له غير معنيٍّ بما يحدث في العَالَم شبيهًا بمَنْ يعيشُ داخل بطن حوت.

أورويل في هذه الأعمال الثلاثة يحلمُ بإنسانٍ جديدٍ يفكّر بنفسه ويبدِع حياتَه. إنسان يعيش بحرّيّة وكرامةٍ آمِنًا على نفسِه إنْ هو جاهر باختلافه وتحرَّر من ذهنيّة القطيع. وهو حلمٌ لا يمكن أن يتحقّق إنْ لم يعرف الإنسان كيف يتمرَّد على الإملاءات العقائديّة أو الأيديولوجيّة، وكيف يرفض الإقامة في «مُربّع» الخديعة، حيث تُبنَى المُدُنُ بثقافةِ الغابة. تذكَّرتُ وينستون كثيرًا هذه الأيّام! وينستون، إحدى شخصيّات «1984»، الذي عرف كيف يحدِّد ملامح الخديعة: «أنْ تدرك الحقيقة الكاملة، وألّا تكفّ على الرغم من ذلك عن رواية الأكاذيب المُحكَمة. أنْ تؤمن برأيين في وقتٍ واحد وأنت تعرف أنّهما يتناقضان، وأنْ تتصرَّف على الرغم من ذلك كأنَّ أحدهما لا ينفي الآخر. ألّا تلتزم بالأخلاق التي تدعو إليها...».

يبدو أورويل في روايته شديدَ الخوف على الحرّيّة. فهي في نظره شرط وجود إنسانٍ واعٍ ومفكّر، ومن ثمَّ دائم التمرُّد على واقعِه دائم الرغبة في المزيد من الحقُوق والحرّيّات، في حين يمقتُ السادةُ التفكير والوعي والكفاءة ويُفضِّلون الطاعة والولاء. الولاء في «1984» يعني «انعدام التفكير، بل انعدام الحاجة إلى التفكير. الولاء هو عدم الوعي».

ولإنتاج مجتمعٍ غير واعٍ، لم يجد السادةُ في الروايةِ أفضل من إنتاج الحقد لتوحيدِ المُواطنين ضدَّ عدوٍّ مُشتَرَك ينشغلون به عن النظام! لذلك استنبطوا «دقيقتين للكراهية». وهو طقسٌ لمُمارسة البغض تُجاه العدوّ الرسميّ رقم واحد: غولدستين!

دقيقتان أستحضرتهما أكثر من مرّة طيلة أيّام «الحَجْر» وأنا أرى «الفايروس» يتحوَّل إلى «غولدستين»، ويستقطب خطابًا حربيًّا ضدّ «عدوٍّ غير مرئيّ»، قد يتمُّ استبداله في أيّ لحظة، بعد أن يَزرعَ الخوفُ الحقدَ والكراهيةَ في العُقُول والوجدان!

«كيف يُحكِمُ إنسانٌ سلطتَه على إنسانٍ آخر يا وينستون؟»، هكذا يهتف أولبراين في الرواية. ولا يلبث أنْ يتّفق الاثنان على أنّ تعريض الآخر إلى الألم هو الوسيلة المُثلى للسيطرة عليه. «هل بدأت تفهم أي نوع من العَالَم نقوم بخلقه الآن؟».

أستحضر هذا الكلام فأسأل: ما الفرق بين أزمنة الرواية وأزمنة ترجمتها؟ ما الفرق بين اللّغة المُستحدَثة فيها بالأمس واللّغة المُستحدثة في مواقع «اللاتواصُل» الاجتماعيّ اليوم؟ ما الفرق بين قول الرواية «إنّ الحرب هي السلام، وإنّ الحرّيّة هي العبوديّة، وإنّ الجهل هو القوّة»، وقول الواقع اليوم إنّ تكميم الأفواه هو الحلّ، وإنّ الاحتراز من الآخر هو المبدأ، وإنّ الشعب الجيّد هو الشعب غيرُ المسموع، غيرُ المرئيّ، الذي يعيش افتراضيًّا، حيثُ لا تواصُلَ إلّا عن طريق الواي فاي والبلوتوث؟

وأسأل أخيرًا: هل كان عنوان الرواية «1984» أم «2020»؟

ثمّة تطابقٌ كبير بين واقع الرواية ورواية الواقع. لم يكن الواقع المُرعِبُ في الرواية ابنَ المُصادَفة بِقَدْرِ ما كان خيارًا. وتلك سمةُ واقعنا اليوم. ليس ما يتهدَّد البيئة من تلوُّث وما يتهدَّد مصادر الطاقة والحياة من نفاد وما يتهدَّد البشريّة من فقر وأوبئة ومجاعات واحتقان اجتماعيّ وانهيار اقتصاديّ وتصحُّر ثقافيّ وقِيَميّ «حادثَ سَيْر»، بل هو ثمرةُ سياسات. ولم يأتِ الفايروس من عدم، بل هو نتاج «المنظومة العَالميّة» وخياراتها.

وكما كان الشأنُ في الرواية بالنسبة إلى حرب النظام على أعدائه، فإنّ طريقةَ المنظومة العَالميّة اليوم في مواجهة الكوفيد، لم تكن حربًا على الفايروس دفاعًا عن الإنسان بقَدْرِ ما كانت حربًا على الإنسان دفاعًا عن المنظومة، و«بروفة» جماعيّة للتدرُّب على الإقامة في بطنِ الحوت، رُعبًا من الفضاء العامّ وما يتطلّبه من تحمُّلٍ لمسؤوليّة الحرّيّة.

ولعَلّ صمود رواية «1984» راجعٌ في جانبٍ كبيرٍ منه إلى نجاحها في التِقاط صُورِنا هذه التي حاولنا عبثًا أن ننكرها ونتعامَى عنها. صورتنا ونحن نمارس هذه «البروفة» منذ عقودٍ إنْ لم يكن منذ قرون: صورة كلّ منّا وهو يغادر بطنَ الحوت محاولاً الصعود إلى الهواء عائدًا إلى بطنِ الحوت من جديد، في حلقة مُفرغَة تعيد إنتاج «محنة سيزيف»، وكأنَّ البشريّة لم تنجح في «فنٍّ» حتّى اليوم، قدْر نجاحها في فنِّ ترجمةِ الديستوبيا إلى واقع.







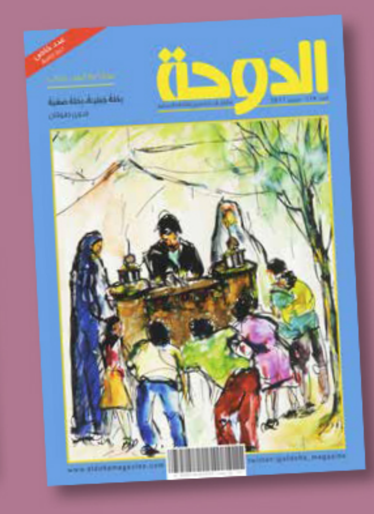






















www.dohamagazine.qa


www.dohamagazine.qa



العدد 155 - سبتمبر 2020
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

أمين معلوف: **أنقذوا لبنان**

نبيل سليمان: **الجوائز لا تقيس تحوُّلات الرواية**

ميشيل أونفراي.. **تهمة الشعبويّة**

بيروت
فاجعة بحجم مدينة!

الزمن المكيافيلي

155 الدوحة AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 155 - محرّم 1442 - سبتمبر 2020
Year 13 - No. 155 Muharram 1442 - September 2020

@aldoha_magazine
aldoha_magazine
Doha Magazine

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

مشارب الثقافة وظمأ المُثقَّف عربيّاً

ممّا يُتداول في الأمثالِ أنّ فلاناً يذهبُ إلى البحرِ ويعودُ منه ظامئاً! وهذا المثل الدارج يجد مصداقيّته وتطبيقه الفعليّ في واقع الأغلبية الساحقة من المُثقَّفين العرب الذين يعانون من الضحالة وهم في بحرٍ من الثقافاتِ وأمواجٍ متضاربة من تراثِ الحضارات، يعانون من الظمأ ومن التصحُّر الفكريّ وهم بين يدي مشاربٍ كبيرة من كلِّ معينٍ وكلِّ منبع.
اليوم لا داعي لكي يذهب المُثقَّف إلى البحر، بل يجد البحر الثقافيّ والزخم المعرفيّ الواسع في متناول يده، وهو قيد تسجيل الدخول إلى الشبكةِ العنكبوتيّة والإطلالة من منافذها الهائلة من وسائط تواصُل وما شابه، فما الذي يبقي المُثقَّف العربيّ خارج الحلبة المعرفيّة؟ وما الذي يضع بوجهه السدود؟
في غالب الأمر أنّ الدّاءَ يكمن في النمطيّة الثقافيّة المقيتة والتقليد القاتل الذي يحذو حذوها، أو لنقل إنه بلاء الطيف الاجتماعيّ الأكبر الذي ينبذ الأقلام التي تغرِّد خارج السرب ويعنِّف الأدمغة التي تأتي بالإبداعاتِ وبكلِّ جديد، والتي لم يسمع بها الناس في آبائهم الأولين ولا هم ورثوها من آبائهم وألفوا عليها أجدادهم.. نعم في بيئاتنا الاجتماعيّة يُرهقنا التراث التليد ومنهجيّة التوارث الفكريّة التي تجمِّد العقول وتضع التخوم على مقياس الماضي البعيد لا على متطلَّبات الحاضر الملحّة وتطوُّراته الهائلة، ولا حسب استشرافات المُستقبل.
هذا الارتهان الثقافيّ للماضي ليس كفيلاً حتى بأن يجعلنا كأسلافنا لو أردنا أن نكون مثلهم في الوقتِ الحاضر، لأنهم إنما ضخوا هذا التراث الثقافيّ في حينهم فكان مواتياً للزمان والمكان، وكان مهيمناً على غيره من الثقافاتِ الأخرى التي كانت تغص في الخرافات والترهات، وأمّا أن نستدعي هذا التراث والطرائق والمنهجيّات القديمة لتعاطيها في الفترة الراهنة، فهو ليس من المنطق في شيء، ولن يجعلنا رواداً في حاضرنا على غيرنا كما رفع أسلافنا من قبل على غيرهم، وعلى العكس؛ فالنتائج التي نراها اليوم كارثيّة على مستوى انحياز المُثقَّفين إلى النظرةِ الاجتماعيّة والقوميّة والقُطريّة الضيِّقة التي لم تتَّسع حتى للقوميّة العربيّة الجامعة، بل اقتصرت على المُهاترات والصراعات بين القوميّات الصغيرة، فكلُّ مثقَّف يصدر بنكهة بلده وانحيازها السياسيّ وتيارها المذهبيّ السائد. وإذاً فنحن على بُعد سحيق من التبادُل الثقافيّ حتى بين العرب واتساع الرأي بين أبناء اللّغة الواحدة، فكم هو بُعدنا عن التبادُل الثقافيّ مع باقي المشارب الثقافيّة والتعاطي مع كلِّ الأعراق والألوان والانتفاع من التجارُب الأخرى والاستفادة من أخطائها ومن نجاحاتها!
لا بدّ من نفضِ الغبار، وتحدّي النسق والتنميط، والخروج عن الجمود الاجتماعيّ والفكريّ، وتجاوز الحدود العرفية، والابتعاد عن التحيُّزات المذهبيّة والسياسيّة الفرعيّة، من أجل بث الروح في أقلام المُثقَّفين والمُفكِّرين العرب، وهم بدورهم يجدِّدون روح الثقافة المُجتمعيّة. ولا بدّ من التحلّي بالموضوعيّة، والتخلّي عن حالة التشبُّث بوجهات النظر اللامنطقيّة، والإيمان بنسبية الخطأ والصواب في المجالات الثقافيّة التي تمنح المجال للتنوُّع وتسمح بالاختلاف، وهذا أضعف الإيمان من أجل الانطلاق على الأقلّ، أما اللحاق بالركب الثقافيّ للأمم الرائدة فهو ما يزال بعيداً وليس مستبعَداً، ولكنه رهن التغيير والتجديد وتعاطي المشارب الفكريّة وتقبُّل المنهجيّات جميعاً.

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شـــهـــريـــة

العدد
155

السنة الثالثة عشرة - العـدد مئة وخمسة وخمسون
محرّم 1442 - سبتمبر 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـــدوحـــة - قـــطـــر

صـدر الـعـدد الأول في نـوفـمـبر 1969، وفي يـنـايـر 1976 أخــذت توجهها الـعـربي واسـتـمـرت في الــصـدور حـتـي يـنـايـر عـــام 1986 لـتـسـتـأنـف الــصــدور مــجــدداً في نـوفـمـبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمــــيـــركـــا	100 دولار
كـــنـــدا وأستـرالـــيا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

تـرســـل قـيـمـة الاشـــتـراك بـمـوجـب حـــوالـة مـصـــرفـية أو شـــيك بالـريال الـقــطـري باسـم وزارة الثقافـة والرياضـة على عنـوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسسـة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسـة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسـة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

الغلاف:



| تقارير | قضايا







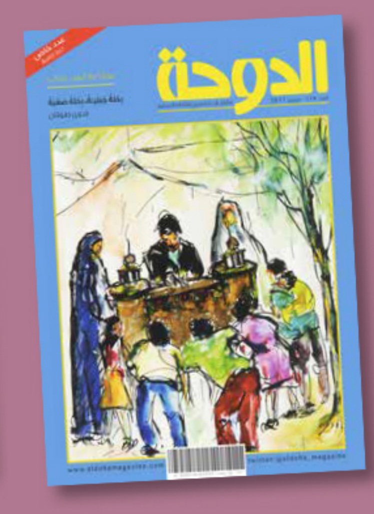






















www.dohamagazine.qa

أمين معلوف:

أنقذوا لبنان من الموت

وُلِد في بيروت عام 1949، تحصَّل على جائزة «غونكور» عن رواية «صخرة تانيوس»، عام 1993، انتُخِب للأكاديمية الفرنسية عام 2011، في كرسي «كلود ليفي شتراوس - Claude Lévi-Strauss».
أمين معلوف، روائي وكاتب دراساتٍ تتميَّز بملاحظة واضحة للعالم وآليّاته. حذّر في كتابه «الهويّات القاتلة» (1998)، بناءً على تجاربه مع الحرب الأهليةٍ في لبنان، من خطر الادِّعاء الهويّاتي الذي يؤدِّي إلى إلغاء الآخر. في كتابه الأخير «غرق الحضارات» الحائز على جائزة «توداي - Today» لعام 2019، حلّل معلوف، بوضوح، الأزمة في العالمَيْن: العربي، والغربي. ما الذي تُلهمه المأساة الجديدة التي أصابت بلده الأمّ؟ هل مازال الوعد بحلم جديد أكثر انفتاحاً، نقلته أرض الأرز من خلال وجودها ذاته، كما لاحظ الجنرال «ديغول»، مناسباً، اليوم؟ الكاتب الكبير وافق على الاعتراف لـ«لوبوان».

لوبوان: كيف كان شعورك أمام هذه الصورة الرهيبة لبيروت، والتي تبدو كأنها تغرق، من جديد، في مشاهد الحرب؟

- **أمين معلوف:** تطلَّب مني الأمر يوماً كاملاً، أمام الشاشات، لفهم أنّ الذي حدث في بيروت ليس صفحة إضافية في النزاع اللامنتهي الذي يصيب بلدي الأمّ. الأمر لا يتعلّق بانفجار نووي كما هو واضح، بل لا يتعلَّق، كذلك، بانفجار «غير تقليدي». لتوضيح ما قلت، أقدِّم مقارنة: تفجير «أوكلاهوما سيتي»، عام 1995، وهو الهجوم الأكثر دمويّةً الذي تَمَّ ارتكابه على أراضي الولايات المتَّحدة، قبل أحداث 11 سبتمبر/أيلول، كان سببه قنبلة محلّية الصُنع تحتوي، هي الأخرى، على نترات الأمونيوم، كانت تزن ثلاثة أطنان. «القنبلة»، في مرفأ بيروت، تزن ألف مرّة أكثر منها! لابدّ من أخذ هذه الأرقام بعين الاعتبار لفهم معنى الصور التي انكشفت أمامنا. كيف يمكن تفسير أن هذا المستودع بقي مليئاً بالمواد المتفجّرة لفترة طويلة؟ إهمال؟ إشارة لدولة لاتزال قابلة للانفجار؟ حتى وإن كان يمكن أن تنفجر «القنبلة»، عرضيّاً، فما حدث ليس «كارثة طبيعية»، بالتأكيد. الصدفة والحظّ السيِّئ لا علاقة لهما بهذه المأساة، إلّا لتحديد أنّها حدثت هذا العام، لا العام الماضي أو الذي سبقه. ما تسبَّب في هذه الدراما هو الفساد، هو الإهمال. إن وجود هذه الشحنة من النترات، في هذا المكان، أصلاً، ولعدّة سنوات، لا يمكن تفسيره إلّا بإرادة بعض المافيا المحلّية بيعَ هذا المنتج، عندما تصبح الفرصة سانحة. وإذا لم تتدخَّل السلطات، بالرغم من التحذيرات التي وُجِّهت إليها، فلأن البلاد مليئة بالمناطق الخارجة عن القانون، حيث تنخرط الفصائل المختلفة في التهريب المربح. لا شيء من هذا عَرضيّ، طبيعيّ، أو يُعزى إلى سوء الحظّ...

كيف لأرض الأرز، التي كانت تمثِّل وعداً اقتصاديّاً وطائفيّاً، وعداً للحرّية وتقارباً بين الشرق والغرب، أن تصل إلى هنا، مع أن نصف سكّانها تحت عتبة الفقر، والفوضى تزداد تفاقماً؟

- ليس من السهل تفسير الانحراف، لكنّه ليس عصيّاً على التفسير. من بين عديد العوامل التي لعبت دوراً سلبياً، غالباً ما يُلقى اللوم على البيئة الإقليمية، التي هي كارثية، فعلاً. لكن، إن اضطررت إلى الإشارة، بإصبعي، إلى العامل الأكثر تحديداً، الذي يفسِّر أكثر من غيره، لماذا لم تتمكَّن لبنان من مواجهة التحدِّيات العديدة التي واجهتها منذ ولادتها، فسأشير- دون تردُّد- إلى الطائفية. ما يشكِّل مشكلة ليس وجود أقلّيّات عديدة وغير متشابهة؛ فهذا أمر واقع، وهو سبب وجود البلد، وكان ميّزة أساسية لنجاح النموذج اللبناني وإشعاعه. المشكلة، في نظري، هي المشروع الوطني...الذي يرتكز على تجاوز مختلف الانتماءات للأقلّيّات نحو انتماء وطني مشترك، والذي لم تتمّ متابعته بالطاقة والوضوح اللازمَيْن، بالشكل الذي جعل المواطنين يصبحون ملزمين، وأحياناً رهائن للزعماء السياسيين والدينيين لأقلّياتهم، الذين هم- بدورهم- أصبحوا ملزمين ورهائن للأجانب الذين يحمونهم. بالإضافة إلى ذلك، هناك ظرف مشدّد: الاقتصاد الليبرالي القائم على الخدمات، والذي يضمن- بلا شكّ- ازدهار البلاد خلال سنوات عديدة، لكن لم تصاحبه دولة قويّة تحاول فرض تشريعات ملزمة وممارسة جبائية كبيرة، من أجل التمكُّن من أداء دورها بالكامل. في لبنان، دفعنا، لفترة طويلة من الزمن، قدراً قليلاً من الضرائب، بالشكل الذي جعل السلطات العامّة لا تمتلك، إطلاقاً، الموارد لتزويد البلد بنظام تعليمي حديث، وصحّة عامّة أو حماية اجتماعية. مع التراجع، من الواضح أنّ وجود دولة قويّة وحاضرة، فقط، هو ما يمكنه أن يوحِّد الشعب اللبناني، يقويّ الروابط بين المواطنين والسلطات العامّة،



ويقلّص من شكل اعتماد اللبنانيين على زعماء أقلّيّاتهم. وقد أدّى انعدام الثقة في دور الدولة، إلى تقويض هذا التطوُّر الذي يُعَدّ ضرورياً.

الكلمات التي قالها «ديغول» سنة 1965، حول لبنان: «هي أمّة مستقلّة، مزدهرة ومثقَّفة» ترنّ، بمرارة، اليوم. هل يمكن للبنان أن يدّعي أيّاً من كلماته، اليوم؟

- أنتم محقّون في القول إن تلك الكلمات ترنّ، بمرارة، هذه الأيّام. عندما قالها، كان يبدو أنّ البلد يقترب من هذا المثل الأعلى. لكن هذه الكلمات المنطقية ترسم، في نظري، المستقبل الذي يمكن أن يأمله اللبنانيون وأصدقاء لبنان.

ما رأيك في أن نبدأ بـ«أمّة»؟

- من ناحيتي، لا يمكنني أن أستسلم لهذه الفكرة المنتشرة، اليوم، في كلّ القارات، وهي أنّ الأمّة يجب أن تقوم على انتماء ديني مشترك. تأسيس أمّة على أساس انتماء ديني، أو عرقي أو عنصري، هو فكرة جدّ خاطئة، سبَّبت الكثير من المآسي عبر التاريخ، وستكون- بالتأكيد- غير متوافقة مع روح بلدي الأمّ. الفكرة التي سادت تأسيس لبنان، هي فكرة جعل الناس من جميع الطوائف، وكلّ الأصول، يعيشون معاً، بتنظيم علاقاتهم بالشكل الذي يجعل من كلّ شخص من بينهم يحسّ بأنّ البلد، بأكمله، يعود إليه. لا أدّعي، بالتأكيد، أنّ التجربة نجحت أبعد من ذلك، لكنّي لم أستسلم، أبداً، للحكمة المتواضعة والكسولة التي تقوم إن مثل هذا التعايش مستحيل.
العالم كلّه عبارة عن فسيفساء من الأقلّيّات: أوروبا فسيفساء، أميركا وآسيا، أيضاً. وإذا أخضعناهم لمنطق التجزئة، فسيأتي وعد الألف نزاع. السؤال ليس معرفة ما إن كان الأفراد المختلفون، من حيث اللون أو من خلال الاعتقاد، يمكنهم العيش معاً، أو أن يطلق عليهم (مواطنون). السؤال يتعلّق بمعرفة كيفية جعلهم يعيشون معاً، وكيف نجعلهم يحسّون بأنهم جزء من أمّة واحدة. وفي هذه المسألة، التجربة اللبنانية (حتى وإن لم تنجح حتى الآن) يجب أن تبدأ، من جديد، في لبنان وفي أماكن أخرى، حتى تبلغ النجاح.

ما معنى «مستقلّ»؟ هل تعني أن البلد يبدو، على الدوام، لعبة للقوى الخارجية التي تعمل داخله، ربّما، منذ إنشائه، مثل إيران التي يعتمد عليها حزب الله القوي مباشرة؟

- أن تكون مستقلّاً، اليوم، بالنسبة إلى بلد مثل لبنان، يعني أن تكون قادراً على قول «لا»، عندما يكون هناك سعي لإقحامها، بالقوّة أو بالتهديد، في نزاعات ليس لها الرغبة في خوضها، وليس لها، بوضوح، مصلحة في المشاركة فيها. هذا الاستقلال فقدته لبنان منذ سنوات، ومن الواجب أن تستعيده. ولقول الأشياء بصراحة، بلدي الأمّ ليس له ميل ليكون مركزاً عسكرياً متقدِّماً في الصراع الإسرائيلي العربي. ليست له أيّ مصلحة في أن يتمّ استغلاله، لا من قِبَل القادة الإيرانيين، ولا من قِبَل أولئك الذين يعملون على خنقهم. ولم تكن له أيّ مصلحة، أمس، في التدخُّل في الحرب الأهلية السورية؛ لا من أجل مساعدة نظام الأسد، ولا لمساعدة الثوّار. كلّ هذه الأخطاء ناتجة عن فقدان لبنان القدرة على اتّخاذ قراره بنفسه باعتباره راشداً.

دعنا نواصل العَدّ: «تزدهر» وهي متضرّرة اقتصادياً، اليوم؟ مثقَّفة؟

- أنتم محقّون في الإشارة إلى أنّ كلّ هذه الكلمات ترنّ، بشكل مخزٍ،



إلى جانب صور الدمار المادّي والدمار المعنوي اللذين نراهما بأعيننا، اليوم. لكن، لنأخذ قسطاً من الراحة، وندع أرواحنا تتجوَّل، للحظات، خارج المسار المحطَّم. ألا تستطيع هذه المأساة الهائلة أن تجلب التقدُّم للبنانيِّين، لكلّ الأقلّيّات مجتمعةً، ولباقي العالم؟

لتحقيق هذا التقدُّم، لا بدّ من مبادرة عالمية، يشارك فيها الأعضاء الخمسة الدائمون لدى مجلس الأمن في الأمم المتَّحدة: فرنسا، والولايات المتَّحدة، وروسيا، والصين والمملكة المتَّحدة. أصرّ: الخمسة جميعهم، معاً، وفي البداية، لا أحد سواهم، باستثناء الاتِّحاد الأوروبي، ربَّما، معاً يؤسّسون إدارة مؤقَّتة مكلَّفة بإعادة بناء البلد المنكوب في كلّ القطاعات التي لم تعد تعمل. البدء بإصلاح البنى التحتية، وشبكة الكهرباء، وتسيير النفايات، وإصلاحات الطرقات، والموانئ والمطارات.. إعادة إحياء الاقتصاد ليصبح مزدهراً، والذي هو متوقّف، اليوم، من خلال إعادة إقامة البنى التحتية الاجتماعية، والصحّية، والتعليمية، ثم عصرنة المؤسَّسات السياسية للبلد، من خلال تنظيم انتخابات حرّة، عندما يحين الوقت...كلّ دولة من الدول الخمسة «الكبار» سترسل إلى الموقع مجموعة تقنّيين ومديرين ذوي مستوى عالٍ، بالإضافة إلى وحدة عسكرية من أجل الحفاظ على السلم المدني. وستحظى هذه الإدارة الدولية المؤقَّتة، بتمويل كبير، ستستمرّ لسنوات، وستكون، في المقام الأوّل، تحت مسؤولية السلطات الدولية مجتمعةً.

لكن الجميع سيصرخون من أجل التدخُّل، وقد سبق لـ«ماكرون» أن تعرَّض لذلك، خلال زيارته لبيروت، لأنّه تجرَّأ على الخروج إلى الشوارع، والتحدُّث عن «محاربة الفساد»، ورأى البعض، في موقفة، ذكرى الانتداب الفرنسي على لبنان.

- لا مكان لمفاهيم مثل «تدخُّل» أو «انتداب» في الرؤية التي أقترح. يجب ألّا نخطئ في القرن! الأمم المتَّحدة مهمَّتها المجيء لمساعدة البلدان التي تكون في حاجة إليها. لبنان، التي هي عضو مؤسِّس، والتي كانت أحد مصمّمي الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام 1948، هي اليوم في ضائقة، ولها الحقّ في كلّ المساعدة اللازمة لتقف على قدمها، ثانيةً. يجب مساعدة لبنان في احترام سيادته وكرامة كلّ مواطنيه.

إنّ وجود قوى أساسية في العالم، اليوم، سيضمن أنّه لن تكون أيّة تصفية حسابات مع الفصائل المحلّيّة، ولا مع مختلف القوى الإقليمية، ولا حاجة إلى اللجوء إلى القوّة المسلحة...ربّما هذا مجرَّد حلم، لكنني مقتنع بأنّ جميع الأطراف، دون إستثناء، في لبنان وفي المنطقة وفي العالم، سيكسبون كثيراً بوضع آليّة مماثلة. ويبدو لي أنّ فرنسا، التي أبدت تعاطفاً كبيراً مع لبنان، بعد هذه المحنة الأخيرة، خاصّة مع زيارة الرئيس «ماكرون»، يمكن أن تكون حجر الزاوية لمثل هذه المبادرة العالمية التوافقية. عملية الإنقاذ هذه لن تكون الطريق الوحيد الممكن لإنقاذ لبنان من الموت، ستشكّل، أيضاً، خطوة حاسمة نحو إعادة بناء نظام دولي جديد بهذا الاسم، وغيابه مؤلم جدّاً، اليوم، تحت كلّ السماوات.

ما معنى أن تكون لبنانياً؟

- أن تكون لبنانياً معناه أن تؤمن، بعمق، بالحاجة الملحّة إلى تعايش مشترك منسجم، و- ربَّما- حتى اندماجي، بين مختلف مكوِّنات الإنسانية... وفي هذا، أنا لبناني، وسأبقى كذلك إلى آخر نَفَس. ■ **ترجمة: عثمان عثمانية**

المصدر:

Christophe ONO-DIT-BIOT, Amin Maalouf «Empêcher le Liban de mourir.» Le Point, N°2503 (13 Aout 2020), pp.93-96 .



بيروت أو جروح الضوء!

تاريخُ بيروت الحديث مُرتبطٌ، في جانب كبير منه، بضَوئها الثقافيّ الحَيويّ في القرن العشرين، ولكنّه مُثقلٌ، في الآن ذاته، بالهزّات العنيفة التي عاشتْها هذه المدينة وما خلّفتْه هذه الهزّات من جُروح لا تنفصلُ، بوَجه عامّ، عن جُروح لبنان المُقترنة، أساساً، بالاختيار السياسيّ في هذا البلد، وبتنوُّع تركيبته الاجتماعيّة المُتحصّلة مِن تاريخه البعيد، وبتعدُّده الدينيّ والطائفيّ، وبامتدادات هذا التنوّع والتعدّد في تعقّد علاقة الداخل بالخارج في لبنان.

كانت الهزّات التي عرفَها لبنان وعرفتْها، بوَجه خاصّ، مدينة بيروت، مُنذ الحرب الأهليّة مُنتصَف سبعينيّات القرن الماضي وما تلاها من اجتياحات إسرائيليّة سافرة، تُضاعفُ جُروحَ ذاكرة المدينة، وتُضاعفُ، في الآن ذاته، الحاجة الدائمة إلى ضَوء الثقافة الحُرّ والمُقاوم، الذي إليه انتسبَت بيروت في الزّمن الحديث، وأسْهمَت، بقوّة، في إشعاعه باعتبار ما اضطلعَت به المدينة، على هذا المستوى، عربيّاً. إنّه الضّوء الذي به تمكّنَت بيروت، لعواملَ عديدة، من أنْ تصيرَ، في خمسينيّات وستينيّات القرن الماضي، مدينةً ذات سُلطة ثقافيّة في مُحيطها العربيّ، أي أن تصيرَ مدينةً لإنتاج الأفكار والرُّؤى والتصوّرات الحداثية، وتأمين امتداد هذا الإنتاج وترسيخ تأثيره خارج لبنان. بهذا الضوء، أيضاً، تمكّنَت بيروت، لا من أنْ تُمدِّدَ إشعاعَها في المُحيط العربيّ وحسب، بل من أنْ تضطلعَ كذلك بمسؤوليّة الضيافة الثقافيّة، التي لم تتسنّ تاريخيّاً إلاّ لمُدُن مَحدودة في العالَم، أي أنْ تصيرَ فضاءً حرّاً، ووجهةً للمُبدعين والكتّاب والمفكّرين العرب، بما جعلَ بيروت مدينةَ لقاء فكريٍّ وأدبيٍّ. إنّه لقاءُ الضيافة الذي أغنَى الأفكارَ والرؤى، واتّسعَ للاختلاف، ورَسّخَه في أفُق يَنشدُ الحُرّيّة، وساهمَ في تقويّة تنوُّع المدينة الثقافيّ وفي اكتسابها وَضعاً اعتباريّاً ظلَّ غيرَ مُنفصل عن كلِّ ما هَيّأها لاستحقاق ريادتها الثقافيّة. إلى جانب هذه الضيافة، التي تحتاجُ كلَّ مدينة مُهيَّأةٍ للاضطلاع بها إلى بنية ثقافيّة ومناخ حُرّ، نَهضَت بيروت، أيضاً، انطلاقاً من انتصارها لفكرة التصدّي والمُمانعة، بضيافةِ أصوات المُقاوَمة، وذلك باحتضانها للمنفيّين، وللفدائيّين الفلسطينيّين. وقد شكّلَ هذا الوجهُ الثاني للضيافة جانباً من وَجه المدينة المُشرق، الذي ترتّبت عليه، هو كذلك، تبعاتُ الانتصار للحرّيّة في مُحيط مشحون بالصّراعات.

لا يتحقّقُ الاضطلاع بالضيافة الثقافيّة، الذي تسنّى لبيروت، إلاّ للمُدن التي يَقترنُ اسمُها بما هو ثقافيّ، بل تكونُ الحياةُ في هذه المُدن قائمةً، أساساً، على البُعد الثقافيّ، بوَصفه حاجةً وُجوديّة تَسري في تفاصيل الفضاء اليَوميّ، وبوَصفه، أيضاً، حصانةَ العيش المُشترك، ودِعامةَ مفهوم الاجتماع الحُرّ والحداثيّ الذي ظلّت لبنان، دَوماً، تَنشده. إنّه المفهوم الذي استوعَبْته بيروت بوُعُود الحُرّيّة التي كانت تترسّخ فيها، وبشرارات الضّوء الثقافي المُستقبليّة التي كانت تشعّ من فَضائها، وإنْ بقيَ مفهومُ الاجتماع الحُرّ، وصيَغُ تحقُّقه وترسُّخه في الحياة اليوميّة، مُحاصَراً، دوماً، في هذه المدينة، وفي لبنان، على نحو عامّ، بعتمة السياسة. ظلّ الاجتماع، الذي كانت بيروت ترسمُهُ لحياة حُرّة هَشّاً أمام صلابة السياسة، لأنّه بقيَ دوماً مُهَدّداً بمُوجِّهات المُحدِّد الطائفي الذي تسلّل إلى النظام السياسيّ للبلد، ومُعطّلاً بضيق الحسابات السياسيّة، وبالعوائق التي تعترضُ تأسيسَ مُواطَنة حداثيّة مُتحرِّرة من المُحدِّد الديني أو الطائفيّ؛ مواطَنة قائمة على مبادئ حُقوق الإنسان الكونيّة التي لا تتقيّدُ، لا بالعرقيّ ولا بالطائفيّ ولا بالدينيّ. إنّ جانباً من تاريخ بيروت الحديث يُمكنُ أنْ يُقرأَ انطلاقاً من مَسار عوائق السياسة لوُعُود الثقافة. كثيراً ما تأتّى لعَمَى السياسة وعتمتها أنْ يَحجُبا ضوءَ الآفاق التي تنشدُها الثقافة، وأنْ يُطفِئا شرارةَ الوُعود التي يرسُمها الفكرُ الحُرّ. لذلك لم يَتمكّن الضّوء الثقافي، الذي أشعّ في بيروت في خمسينيّات وستينيّات القرن الماضي، مِن أنْ يَمنعَ حُدوثَ الحرب الأهليّة التي أنهكَت البلدَ في السبعينيّات لمدّةِ عَقد ونصف. كانت هذه الحَربُ شاهدةً على الإخفاق في إرساء المفهوم الحداثيّ للمُواطنة الذي كان مُضمَراً في الديناميّة الثقافيّة للعَقدَيْن السابقَيْن؛ أي المفهوم الذي يُحقّقُ العيشَ المُشترك القائمَ على استيعاب الاختلاف، بوصفه قوّةً وإغناءً لهذا العيش، لا بوصفه تأجيجاً للإقصاء وللصراعات الدمويّة. فرغم أنّ الضّوءَ الثقافيّ



يبقى، دوماً، أكثر شسوعاً من ضيق السياسة، بما تُتيحه رَحابةُ الفنّ وسعةُ الخيال الأدبيّ وأسئلةُ الفكر، لهذا الضّوء، من إشعاع، فإنّ ضَيقها كثيراً ما حاصرَ هذا الشسوع، وقلّصَهُ، وعرقلَ امتداداته في الاجتماع، أي في الحياة اليَوميّة وتفاصيلها.

نادرةٌ هي المُدُن التي تَهيّأ لها، تاريخيّاً، أن تكونَ مَركزاً ثقافيّاً، وأن تكون فضاءً للضيافة الثقافيّة، أي فضاءً حُرّاً يَستقبلُ المفكّرين والكتّاب والمُبدعين من بُلدان مُختلفة، ويُهيِّئ لهُم المناخ الفكريَّ والاجتماعيَّ والسياسيّ المُحفِّز على الكتابة والإنتاج، ويُتيحُ لهُم الحرّيّة التي بها تحيَا الكتابة. فلبنان الذي عُرفَ، مُنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بهجرة مُثقّفيه إلى بقاع العالَم، وبإسْهامهم التاريخيّ في تأسيس ما عُرف بأدَب المهجر الذي أنتجَ مُبدعاً من قيمةِ جبران خليل جبران، هو عينُه لبنان الذي هيّأ بيروت، بناءً على ما تسنّى لها مِن عوامل، كي تكونَ فضاءً لاستقبال المُثقّفين من العالم العربيّ، ومكّنَها من الاضطلاع بمسؤوليّة الضيافة الثقافيّة الحُرّة. فكانت بيروت بمَوقعها المتوسّطي، وباحتضانها للثقافة المتوسّطيّة القائمة على أسُس العيش المُشترك، مُؤهَّلة حتى جغرافيّاً لأنْ تنفتحَ على الضفّتيْن، وأن تُهيِّئَ من هذا الانفتاح ما صنعَ وَضْعها الاعتباريّ، الذي تحقّق، من جهة، استناداً إلى تجاوُبها، ثقافيّاً، مع الزمن المعرفيّ للضّفة الأخرى، واستناداً إلى إسهامها، من جهة أخرى، في إرساءِ ثقافةِ التحديث في ضفّتها، أي داخل لبنان وفي البلدان العربيّة، بوَجه عامّ.

لا يَستقيمُ التفكير في مُحاولات النهوض الثقافيّ الحداثيّ في العالم العربيّ، مُنذ النصف الثاني مِن القرن التاسع عشر إلى ستينيّات القرن العشرين، دون استحضار الدور الريادي لمدينة القاهرة، ولمدينة بيروت بَعدها، على نحو غدا معه التاريخُ الحديث لبيروت غيرَ مُنفصل، بجُروحه وآلامه، عن دَورها الثقافيّ. فقد اضطلعَت بيروت، في الزمن الحديث، بدَور رياديّ بيّن على المُستوى الثقافيّ، إذ شكّلت، إلى جانب القاهرة، مَصدراً ثقافيّاً امتدّ أثرُه إلى مُختلف بلدان العالم العربيّ. وهي، بذلك، من المُدُن التي اضطلعَت تاريخيّاً بمهمّة التأثير الثقافيّ الذي لا يَستقيم إلاّ بتوفّر عوامل إحداثه، وفي مُقدِّمتها التوفّر على مُؤسَّسات ثقافيّة. تجسّدَت هذه المؤسَّسات، من بَين ما تجسَّدت فيه، في تطوّر صناعة الكتاب، وفي التوفّر على نخبة مثّقفة مؤهَّلة لإنتاج خطاب فكريّ وأدبيّ مُتجاوب مع زَمن المعرفة، على النّحو الذي أهّلَ المدينة، كما تقدّمَت الإشارة إلى ذلك، لأن تُشكّلَ فضاءَ لقاء فكريٍّ وأدبيٍّ، وأهّلها لأن تُشكّل، في الآن ذاته، منارةً ثقافيّة تمتدُّ خارجَ حُدودها. تبدَّت هذه القدرة على التأثير، الذي اضطلعَت به بيروت، من ديناميّة دُور النّشر في صناعة الكتاب، ومن احتضان هذه الدُّور لأسماء فكريّة وأدبيّة وازنة من داخل لبنان ومِن مُختلف الأقطار العربيّة، حتى لقد تحوّلَ نشرُ المؤلّفين لكتُبهم في لبنان، إلى تزكيّة معرفيّةً، بحُكم السلطة الثقافيّة التي اكتسبَتْها مدينة بيروت، وبحُكم السّمعة العلميّة التي حظيَت بها مُؤسَّساتُ دُور النشر فيها. بهذه المُؤسّسات التي اهتمّت بالطّبع والنشر، غدَت بيروت مصدراً للكتاب الثقافيّ المُنحاز للرّؤى الحداثيّة ورافداً للتصوّرات النازعة إلى التغيير، إذ اضطلعَت العديدُ من المؤلّفات، التي تكفّلت دُور النشر في بيروت بطَبْعها وتوزيعها في بلدان العالم العربيّ، بإنجاز دالٍّ في تاريخ الثقافة العربيّة الحديثة، وبعَمل حَيويّ في التثقيف وإرساءِ فِعل القراءة، وفي ترسيخ رُؤى حداثية وتصوُّرات جديدة. عرَفَت المؤلّفات المنشورة في بيروت، التي أنتجَها مفكّرون وأدباء من داخل لبنان وخارجه، امتدادَها الفكريّ والأدبيّ بتوزيعها في العالم العربيّ، وهو ما ترتّب عليه أثرٌ تثقيفيّ مُتشعِّب. فبقدر ما تسنّى لهذه المؤلّفات أنْ تخلقَ



قُـرّاء فـي مُختلـف بلـدان العالـم العربـيّ، تأتّـى لهـا، أيضـاً، أن تُحـدثَ، فـي هـذه البلـدان، تفاعُـلاً ثقافيّـاً مـع قضايـا التحديـث والتجديـد، ومـع أسـئلة الفنّ والإبـداع، وأسـئلةِ الأجنـاس الأدبيّـة والنقـد الفكـريّ والأدبـيّ، فـكان امتـدادُ بيـروت خـارج لبنـان ضَـوءاً ثقافيّاً، وكرَماً فكريّاً أفـادَت منه القـراءةُ في مُختلف البلـدان العربيّـة، فكثيـرٌ مـنَ المثقّفيـن، اليـوم، يَعترفـون بمـا تعلّمـوه مِـنْ كرَم بيـروت المعرفـيّ وبمـا تحصّـلَ لهُـم مِـن ضَوئهـا الثقافـيّ.

إلـى جانـب مـا اضطلعَـت بـه دورُ النشـر البيروتيّـة فـي التثقيـف والتحديـث، أسـهمَت، أيضاً، المؤسَّسـات الصّحافيّـة التـي شـهدَتها هـذه المدينـة فـي إغنـاء البُعـد الثقافـيّ وتقويّـة حيَويّتـه. وهـي الحيَويّـة التـي كان لهـا دَورُهـا، أيضـاً، فـي إكسـاب المدينـة وَضْعَهـا الاعتباريّ، إذ شـكّلت التجربـة الصّحافيّـة، فـي بيـروت، لحظـةً رئيسَـة فـي تاريخ الصّحافـة العربيّة، حتّـى ليتعـذّرُ الحديث عن الصّحافة فـي الزّمـن الحديـث بالعالـم العربـيّ، وبوَجـه خـاصّ الصّحافـة الثقافيّـة، دُون اسـتحضار مُنجَزهـا وديناميّتهـا فـي مدينـة القاهـرة، أوّلاً، وفـي مدينـة بيـروت بَعدهـا، التـي تميّـزَ نشـاطُها الصّحافـيّ بإسـهام المُثقفيـن وبحرصهـم النقـديّ





على إغناء هذا النشاط وجَعْل الصّوت الإعلاميّ مُحَصَّناً بالمَعرفة. إنّهُ ملمحٌ آخَر من مَلامح الضّوء الثقافيّ في بيروت، الذي اخترقَ التجربةَ الصّحافيّة وحصّنَ الإعلامَ، في فترة تاريخيّة، من آفةِ تحويل الكلام إلى كتابة، ومن كارثةِ الاستخفاف بالمَعرفة، ذلك أنّ الانحدار الذي عرفَته، فيما بَعد، الصّحافةُ المكتوبة، بوَجه خاصّ، والإعلام، بوَجه عامّ، في كلّ الأقطار العربيّة، راجعٌ، إلى جانب عواملَ أخرى، إلى تَخَلُّل الإعلام من الثقافة ومن المعرفة، وإلى التجرُّؤ، في الآن ذاته، على الحديث باسْمهما، بما أتاحَ ظهورَ نَمط من الصّحافيّين لا ثقافةَ لهُم، بل ما يُوجِّههم، أساساً، هو مُمارَسة الإعلام بمُعاداةِ الثقافة. كما لو أنّ المسارَ التاريخيّ للصّحافة العربيّة كان يَتحقّق، متى استحْضَرنا ضَوءَ القاهرة وضَوء بيروت المُشعَّيْن، وهو يَرسمُ مَنحى انحداريّاً بالانفصال التدريجيّ عن الثقافة. فبانقضاء كلّ عَقد زَمنيّ، كان يتعمّقُ الانحدارُ أكثر، بإصرار غريب على الابتعاد، تدريجيّاً، عن الثقافة، حتى غدا الإعلامُ المكتوب والإعلام المَرئيّ مُضادّيْن للثقافة، وحَريصَيْن على تَسفيهها وهَدمها باسْم الثقافة نفسِها.

من تجلّيات الديناميّة الثقافيّة المُتعدِّدة في بيروت، ما شهدَتهُ هذه المدينة، أيضاً، من تجمُّعات وحركات فكريّة وأدبيّة راهنَت على التحديث في الفكر والأدب، وشكّلَ تأسيسُها، وامتداداتُها عبر منشوراتها، لحظات رئيسة في بناءِ ذاكرة الثقافة العربيّة الحديثة، إذ يتعذّرُ التأريخُ للأفكار الحديثة، في العالم العربيّ، دون استحضار هذه الحركات والتجمّعات، وما اضطلعَت به من أدوار. من النماذج القويّة لهذه الحركات، يُمْكن استحضار مجلّة «الآداب» التي أسّسها سهيل إدريس في النصف الأوّل من خمسينيّات القرن الماضي، ومجلّة «شعر» التي أسّسَها يوسف الخال بمعيّة أدونيس في النصف الثاني من هذا العَقد نفسه. وقد نهضَت المجلّتان بدور تحديثيّ في إذكاء ضَوء بيروت الثقافيّ؛ ارتبطَت الأولى منهُما بالأدب، بوَجه عامّ، فيما توَجّهت المجلّة الثانية إلى الشعر، وظلّتا معاً، من داخل الاختلاف الذي تولّدَ بينهما فيما بعد، مُنشغلتيْن بقضايا تحديث الرّؤية إلى الإنسان والاجتماع، ومُنشغلتيْن بقضايا اللغة والأدَب والشعر، بل يُمكنُ النظر حتى إلى السّجال الذي حكمَ العلاقة بين المجلّتيْن بوصفه مظهراً من مظاهر الاختلاف الثقافيّ. كان تأسيسُ مجلة الآداب، زَمَنئذ، مُستجيباً للزمن المعرفي الذي به تأثّرَ سُهيل إدريس في أثناء إقامته بباريس، ولا سيَّما تأثره بمجلّة «الأزمنة الحديثة» التي كان يُصدرُها «سارتر». هكذا، كانت حمولة المذهب الوُجوديّ واضحة في مفهوم المجلّة، عن «الالتزام» في الكتابة كما كانت حمولة المفهوم مشدودة، أيضاً، إلى التَوجُّه القَوميّ الذي ارتضتْه المجلّة ودافعَت عنه. أمّا مجلّة «شعر» فقد جسَّدَت تفاعُلاً قويّاً مع زَمنها المعرفيّ، وفتحَت لتحديث القصيدة، الذي انطلقَ من العراق، مسالكَ حاسمة في ما عرَفتْه الكتابة الشعريّة، لا في لبنان وحسب، بل في العالم العربيّ بصورة عامّة.

إنّ ضوء بيروت الثقافي، الذي تمّ الإلماح إلى بَعض المظاهر التي جسّدَتْه في القرن الماضي، كان مُهيَّأً، بحُكم التنوّع والتعدّد اللذيْن يُميّزان تركيبة لبنان، لأنْ يقودَ إلى بناء مُجتمع حداثيّ يَستثمرُ تعدُّدَه في إرساء مُواطَنة قائمة على القيَم الكونيّة لا على اعتبارات دينيّة وطائفيّة، أي أنّ ضوءَ الثقافة والفكر الحُرّ كان مُؤَهّلاً لأنْ يُسهمَ في ترسيخ نظام سياسيّ لا يرتهنُ إلى التوازنات الدينيّة والطائفيّة. فكلّما كانت تركيبة مُجتمع من المُجتمعات مُتنوِّعة ومُتعدِّدة، كان أفقه مُشرعاً على احتماليْن؛ إما أنْ يتحوّلَ هذا التعدّد والتنوّع إلى إمكان خَصيب لبناء مجتمع حداثيّ مُستند إلى قيَم العَيش المُشترك الكونيّة، وإمّا أن يغدوَ هذا التعدّد والتنوّع عائقاً أمام كلّ بناء حداثيّ. والحال أنّ جُروح بيروت، مُنذ القرن الماضي، لا تنفكُّ تكشفُ أنّ ضوءَها ظلّ يَصطدمُ، دوماً، بعتمة النظام السياسيّ الذي احتكمَ إلى بنية التوازنات، بما جعلَ بيروت رهينةَ، لا توازُنات سياسيّة داخليّة وحسب، بل رهينةَ حسابات خارجيّة، أيضاً.

عندما تغدو ذاكرةُ المدينة، أيِّ مدينة، مُثقلةً بالجراح أكثر من علامات الضّوء الصادر من صَوتها الحُرّ، فذلك معناه أنّ المدينة تحتاجُ لأنْ تخرُج من نَفسها، وتتحرّرَ ممّا يَحجبُها عن ذاتها. لقد كان مشهدُ بيروت المأسوي، في الرابع من غشت/ أغسطس، 2020 وهي تحترق بَعد الانفجار المُهول، دالّاً، بمعنى من المعاني، على استفحال عوامل تجفيف ضَوئها، الذي كان، دوماً، وَعداً مستقبليّاً. مُفجعٌ أن تقترن بيروت، هذه الأيّام، في شاشات العالَم، بالخراب والدمار، هي المدينة التي كان ضوؤُها الثقافيّ ينتصرُ للحياة، ويُنيرُ المسالكَ التي تُقوّي الأملَ في المُستقبل. ■ **خالد بلقاسم**

صورة بيروت الأخيرة

آخر صورة لبيروت، هي صورة هذا الانفجار الرهيب في مرفئها، بداية أغسطس/آب، العام الحالي، حينما أصبحت بيروت كولاج الانفجار النووي.. هذا الانفجار انتزعها، فعليّاً، من شرق شاتوبريان، ونرفال، وليس استعاريّاً كما ظنّ الصحافي الفرنسي الذي كتب مقالته في «اللوموند» في زمن الحرب الأهليّة، في السبعينيات. أمّا صورة هذه الفوضى الكونية، من الجثث المترامية والبنايات المتداعية وكسر الزجاج، فهي ليست صورة لبيروت فحسب، بل صورة استعارية لنا.

مشاهد الدمار المروّعة، البنايات المتهاوية، الزجاج المتطاير، أعمدة الفولاذ المتلوية، الجثث الممزَّقة، الأوساخ، الدخان، السخام... هذه المشاهد الأبوكالبسية هي التي كانت تظهر، جليّةً، عبر الكلمات المنتقاة، بعناية فائقة، في تقارير الصحافيّين الأوروبيّين والأميركيّين، عن دمار الحرب الأهليّة في بيروت، والتي كانت تنشرها «الغارديان» و«الواشنطن بوست» و«اللوموند» و«الكورييه دولا سيرا»، منذ العام 1975 إلى العام 1990، ومنها تقرير الصحافي الفرنسي الذي زار بيروت في العام ذاته، لينقل مشاهد الحرب الأهلية الرهيبة التي دارت رحاها هناك، فعبَّر عن أسفه بمشاهد المدينة المدمّرة التي «بدت ذات يوم ملكًا لـ ... شرق شاتوبريان ونيرفال»، وهذه العبارة هي التي يستهلّ بها إدوارد سعيد كتابه «الاستشراق»، ومنها يؤكّد أن الشرق هو اختراع أوروبي، تقريباً، وهو، منذ العصور القديمة، مكان للرمسنة الأوروبية الفاقعة. لكننا، الآن، في العام 2020، بيننا وبين هذا التاريخ أربعون عاماً تقريباً، حيث حلّ الدمار، مرّة أخرى، في مشهد أكثر قسوةً من مشاهد الحرب الأهليّة، وللأمكنة الحضرية ذاتها التي تجتمع فيها النخبة العابرة للطوائف: منطقة الحمرا، عين الرمانة، مار مخايل، الجميزة، رأس بيروت... لقد حلّت الحجارة المحطَّمة والجثث المتناثرة محلّ الكائنات الغريبة، والأماكن المرمنسة والذكريات الرائعة التي حلم بها الزوار الأوروبيون في القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

في واحدة من أجمل روايات أمين معلوف، «صخرة طانيوس»، الرواية التي تتضافر فيها الأحداث والأزمان معاً، حينه تذكّر بعوالم الكاتب الألباني «إسماعيل قادريه» وأسلوبه في رواية الأحداث الكبيرة في الدولة التي تُعَدّ نقطة غريبة وسط العالم المسيحي الأوروبي، مثلما تُعَدّ لبنان نقطة مريبة، بتاريخها المسيحي، وسط العالم الإسلامي، فقد أدرك أمين معلوف، مثلما أدرك قبله «قادريه»، أن رواية سلسلة من الأحداث المتعاقبة في نقطة التقاطع الطائفي والديني والسياسي والجغرافي للبلدان التي تنوء بثقل تاريخها وأزمانها وشخصياتها، أمر بالغ العسر. وعلى خلفية ولادة لبنان قبل قرن ونصف قرن من الزمن، أي في العام 1835، تدور أحداث هذه الرواية في البلاد الغامضة الصغيرة التي كانت تعيش في كنف سلاطين آل عثمان وجندرمتها التي تحكمها بالبنادق والكونجيرات، حيث تجد الطوائفُ الأسرارية والدينية نفسَها وسط صراعات الإنجليز والفرنسيين والروس. وعلى هذه الخلفية المتشابكة التي تشبه خلفية ألبانيا المسلمة في العالم المسيحي الأوروبي، التي عبَّر عنها «قادريه»، في رواياته، أجلى تعبير، يفصّل أمين معلوف مصائر شخصيّاته الجبلية ذات الملامح الطيّبة والوادعة؛ من الشيخ فرنسيس الإقطاعي، إلى شخصيّة بولس المتذبذبة، ومن شخصيّة جريس الغريبة إلى شخصيّة جبرائيل الغامضة، حيث تقع في متوسِّط هذه الشخصيّات المتناقضة «لميا» المارونية الجميلة التي تلد طانيوس، من دون أن يعرف أحد ما إن كان الابن الشرعي لجريس، أو الابن غير الشرعي للإقطاعي الشيخ فرنسيس. وسرعان ما تتحوَّل هذه الشخصيّة العاديّة إلى الشخصيّة المعجزة، بل تتحوّل إلى نقطة الجذب التاريخي، لتكون مفصل الأحداث التي ستشعل المآسي المتعاقبة، والكوارث المتمفصلة مع مآسي لبنان الذي وجد نفسه، فجأةً، ومن دون أيّ استعداد، يعيش دوّامة الصراعات الكبرى. وفي نهاية روايته، يجعل أمين معلوف بطلَه طانيوس يختفي هكذا، من دون أن يعرف أحد إلى أين ذهب، وتبقى منه حكايته التي يتناقلها أهل الضيعة، وصخرة تحمل اسمه حتى اليوم. صخرة، جلس أمين معلوف عليها، ذات يوم، يتأمَّل البحر الواسع، وقرَّر أن يكتب رواية جديدة ليتعرَّف إلى هويّة لبنان وتاريخه:

فلبنان الذي يكتب أجمل النصوص باللغة العربيّة يتحوَّل، على يد بعض أهمّ مثقَّفيه، إلى لبنان اللاعربي؛ فعروبته القادمة من لغته العربية وثقافته ليست قدَراً، إنما قدره هو قوميَّته اللبنانية التي وُلِدت على يد شارل قرم، وميشال شيحا، وسعيد عقل، وشارل مالك. في تلك الفترة، عاشت بيروت فورة أخرى من الأفكار الطاحنة، وفي أجمل مقاهيها ونواديها في شارع الحمرا، كانت النقاشات تشهد صخباً عالياً، ولا يعرِّف لبنان، على يد أجمل شعرائه، إلّا بذاته، كما قال كمال يوسف الحاج، يوماً، أن مبنى لبنان هو هويَّته الخاصّة، ولا هويّة خاصّة للبنان خارج قوميَّته اللبنانية، ولا مجال، تحت سمائه وفوق أرضه، لغيرها من القوميّات المزعومة.

ومع ظهور مجلّة «الآداب» التي كان سهيل إدريس والنخبة القومية العربيّة أبرزَ كتابها، وهم: عبدالله الدايم، وأمين شويري، ورئيف خوري، ومنير بعلبكي، أخذت نخبة من المثقَّفين اللبنانيين تستعيد، ليس خطّ القومية العربيّة الذي ابتدأه في لبنان أمين عازوري، في كتابه «يقظة الأمّة العربيّة» الذي صدر في العام 1905، في أوج انحلال الرابطة الإسلامية، وتفكّك الدولة العثمانية، وصعود المطالب العربيّة بالاستقلال، وهو خطّ الحداثة والانفتاح على الغرب، بل خطّ الحركة الناصرية وخطابها المعادي للغرب والرأسمالية والكولونيالية، بل أصبحت مصر بالنسبة إلى هذه النخبة هي الدولة البروسية التي لعبت الدور الأكبر في توحيد ألمانيا على الطريقة الاستبدادية البسماركية. غير أن الأمر لم يكن سهلاً، فقد ظهرت، في هذا الوقت، تماماً، مجلّة «شعر» لتقع بالحدّ النقيض لتوجُّهات «الآداب» العروبية، فقد تحلّق حولها النخبة الأهمّ من مثقَّفي الحزب القومي الاجتماعي السوري: يوسف الخال، وأدونيس، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وهنري حاماتي، وأسامة عانوتي، وعبدالله قبرصي، لتستمرّ أيديولوجيا التمايز بوتيرةٍ أكثر حدّةً، وأعنف، لا سيَّما بعد أن أصبح الفيلسوف شارل مالك وزيراً للثقافة. فراح البعض يتحدَّثون عن تعدُّدية حضارية في لبنان، رابطاً اللبنانيين بالفينيقيين، والمسيحيين بالجراجمة والمَردة، بل أنكر بعضهم عروبة لبنان؛ الأمر الذي فجّر جدالاً ثقافياً محتدماً بين مجلَّتَيْ «شعر» و«الآداب»، وصار الشكل الشعري



كنايةً عن الخلاف الفكري والأيديولوجي والحضري؛ ففي الوقت الذي تبنَّت فيه مجلّة «الآداب» قصيدة التفعيلة، تبنَّت مجلّة «شعر» قصيدة النثر. رافقت هذه الصراعات حركة فكرية أخرى، هي جماعة «الحضارة المتوسّطية» والتي تزعَّمها هنري فرعون، وميشال شيحا، وعدد من المفكِّرين المسيحيين، بالإضافة إلى كُتّاب جريدة (لوجور) الناطقة باسم الكتلة الدستورية. وأصبحت محاضرة ميشال شيحا، في العام 1942، عن هويّة لبنان، هي دستور الحركات المضادّة للحركة العربيّة، فشيحا (المفارقة أنه من أصل عراقي) لا يعتبر اللبنانيين فينيقيِّين كما يعتقد إميل إده، ولا عرباً كما يعتقد عازوري، إنما اللبنانيون- بكلّ بساطة- همّ شعب له خصائص مميَّزة تحتوي على مزيج من الأثنيّات والطوائف التي يربطها تاريخ مشترك وموقع جغرافي مميَّز، فيماثل لبنان، هكذا، دول المتوسِّط في جنوب أوروبا، التي تضمّ فرنسا وإيطاليا واسبانيا. وقوّة هذا التيّار كانت بتبنّي الأحزاب السياسية المسيحية الكثير من أفكار شيحا، وخاصّةً تلك الأحزاب التي خرّجت الزعامات الأولى لرئاسة الجمهورية في عهد الانتداب.

إن انفجار الحرب الأهليّة، في العام 1975، ليس نتيجة لمقتل جوزيف أبو عاصي، وفشل محاولة اغتيال كميل شمعون، ومجزرة الأوتوبيس في عين الرمانة. إن انفجار الحرب الأهليّة هو انفجار هذا الصراع؛ صراع الأفكار غير الناضجة وغير المختبرة، والعروبية البروسية، واللبنانية الانعزالية، حيث لم تعد بيروت نقطة تقاطع الشرق والغرب كما أراد لها المصلحون الأوائل، بل نقطة تناقض وصراع بين الأيديولوجيات المحتدمة، والمصالح الإقليمية المتصارعة، والهيمنات الدولية المتنازعة. وهكذا، تهدَّمت بيروت بالأفكار قبل أن تتهدَّم بالمدافع.

لقد مثَّلت بيروت المشرق، بكلّ وجوهه؛ مشرق الثقافة، ومشرق التجّار بالنسبة إلى الغربيين، كما أنها مثَّلت الغرب بكلّ وجوهه؛ غرب الأفكار، والموضة، والتقليعات، والميدان الحضري من مسارح وصحف، ومطابع، وتيّارات... هكذا كانت بيروت، عقوداً، بالنسبة إلى المثقَّفين العراقيين والسوريين والأردنيين والفلسطينيين الهاربين من تكميم الأفواه والسجون والنزاعات والانقلابات، والأدهى أن جلّ هذه الفظاعات قامت على يد «العروبيين» أنفسهم. بينما بقيت بيروت نقطة الجذب الأهمّ لكلّ المثقَّفين، بمختلف تيّاراتهم، وأخذت صورة الملجأ والملاذ في المقاهي والفنادق... التي شكَّلت مناطقها الحضرية: شارع الحمرا، وراس بيروت، والفاكهاني، ومار مخايل، وبيدارو. هذه المناطق، هي ذاتها التي كانت صراعاً للثقافات والأيديولوجيات والأفكار، وهي ذاتها التي ارتبطت بتراث مديد مع الغرب، كطريق للتصالح، وكمكان للتجربة الأوروبية الغربية، وكميدان للحداثة الغربية والفكر الغربي. في الوقت ذاته، أصبحت بيروت أكبر مصدر لحضارتنا ولغتنا ومجالنا الثقافي، ففي الوقت الذي شكَّلت فيه صورتنا التي نريدها، منذ القرن التاسع عشر، صورة العروبة التي انبثقت من تجديد التراث العربي والشعر العربي وحتى العلم العربي، لم تكن بيروت مجاوراً لأوروبا، فحسب، بل صورتها المناقضة للشرق العربي.. هي الشرق، لكنها الشرق الآخر، الشرق المناقض للشرق التقليدي، بالفكرة، والشخصيّة، والتجربة.

آخر صورة لبيروت، هي صورة هذا الانفجار الرهيب في مرفئها، بداية أغسطس/آب، العام الحالي، حينما أصبحت بيروت كولاج الانفجار النووي.. هذا الانفجار انتزعها، فعليّاً، من شرق شاتوبريان، ونرفال، وليس استعاريّاً كما ظنّ الصحافي الفرنسي الذي كتب مقالته في «اللوموند» في زمن الحرب الأهليّة، في السبعينيات. أمّا صورة هذه الفوضى الكونية، من الجثث المترامية والبنايات المتداعية وكسر الزجاج، فهي ليست صورة لبيروت فحسب، بل صورة استعارية لنا، لتاريخنا وثقافتنا.. هذه الصورة كشفت فحوانا؛ أننا لسنا أمّة بل حطاماً لا أكثر! . ■ **علي بدر**



مدينة على مفترق طرق

مدينة أحببناها، كلّ واحد على طريقته الخاصّة. وكلّ واحد، أيضاً، مدفوعاً من شغف الحبّ أو من جنون الغيرة، حاول قتلها بشتّى السبل، فجمالها أكبر من أن يطاق. بينما هي لم تفتأ، كأمّ رؤوم، تغفر لنا، وتضمّنا إلى صدرها المثخّن بالجراح.

شاءت تلك الحقبة أن تضعنا، باكراً، في بؤرة المأزق. كنّا قد شاهدناها قبلاً، العشيقة الخالدة، ولكن من زاوية مختلفة، كانت تبدأ من ورشة البناء، وتنتهي في «برّاكة» قرب الحرش، غير بعيد من حيّ «الزعيترية». هم، أيضاً، كانوا عمّالاً مثلنا، قادمون من بعلبك ومن الجنوب. ثم قُيِّض لنا رؤية أفضل، حيث كانت المواجهة، خلالها، مريرة وقاسية. كان لا بدّ لنا، في ريعان شبابنا، من أن نخوض تجربة، لا نعرف شيئاً عن ماهية أهدافها وخفاياها: القتال في لبنان، في بيروت، تحديداً، ضمن ما كان يسمّى «قوات الردع العربية»، التي تشكّلت، بمجملها، بعد فترة قصيرة، من القوّات السورية. مهمّة كانت تنبئ بمرحلة جديدة من الكوارث، عنوانها آلاف الضحايا، وخراب طال القسم الأكبر من البنى التحتية والمرافق العامّة. لكن الجرح العميق الذي ألمّ بالبنية النفسية للمجتمع، كان له أثر كبير في اتّساع الشرخ بين ما يأمل به اللبنانيون، حقّاً، وبين ما ترسمه السياسات العالمية والإقليمية، التي تكلّلت، أخيراً، بانفجار ضخم في مرفأ المدينة؛ ما خلف عشرات القتلى وآلاف الجرحى، وتسبَّب بدمار كبير في عدد من أحيائها، نتج عنه نزوح 300 ألف مواطن لبناني. بيروت، التي كتبت أسطورتها بنفسها، منذ آلاف السنين، حارسة البحر والميناء الآمن للمراكب التائهة، المدينة التي استوعبت الجميع في الماضي وفي الحاضر، تحوَّلت، فجأةً، إلى أيقونوغرافية الرعب: سيل من الدماء، وألم ما زال مزروعاً في ركن كلّ بيت، وعلى شفاه كلّ أمّ لم تتعب، بعد، من انتظار ابن أو حفيد، غيّبته زنازين هذه الجهة أو تلك، أو منسيّ في أحد السجون السرِّيّة للدول المجاورة.

مدينة أحببناها، كلّ واحد على طريقته الخاصّة. وكلّ واحد، أيضاً، مدفوعاً من شغف الحبّ أو من جنون الغيرة، حاول قتلها بشتّى السبل، فجمالها أكبر من أن يطاق. بينما هي لم تفتأ، كأمّ رؤوم، أن تغفر لنا، وتضمّنا إلى صدرها المثخّن بالجراح. تلهُّفنا لرؤيتها، منذ الصغر، تذوّقنا من يديها «لفّة اللبنة بالزيت والنعناع».. عمّال مياومون في النبعة وبرج

حمود. ملأنا صدورنا بنسيم لياليها الحالمة على الروشة والأوزاعي، شاطئ الفقراء، وشاهدنا، في شارع الحمراء، شخصيّاتنا المحبَّبة من ممثّلين وكتّاب وشعراء. ما كان لهذه المدينة أن تكبو، ونحن معها، مع أننا كنّا نعرف أنه لن يكتب لنا العيش بدونها. كانت تدهشنا، دائماً، بأسرارها وألغازها الكثيرة، إلّا أن دهشتنا، هذه المرّة، كانت ملتبسة، حائرة، أسوةً بالانفجار الذي زاد من جراحها التي لم تبرأ بعد.

انفجار مدمّر، ذكّرنا، ولو بمقياس مصغّر، إلى حَدّ ما، بسحابة عيش الغراب فوق مدينة «هيروشيما»، بعد إلقاء القنبلة النووية عليها، في السادس من آب/ أغسطس، 1945. إنها واحدة من أقوى الصور الدرامية التي تروي مآسي القرن العشرين، التي دمَّرتها حربان عالميّتان. شكل متماسك من الخراب الذي يحتلّ الصورة بأكملها، ويسيطر على كلّ المساحة المحيطة بها. علامة لا لبس فيها، على الهلاك الشامل، قادرة على محو كلّ أثر لوجود مختلف، وتحويل الرؤية إلى مأساة مطلقة، مثل الاتِّجاهات أو التيّارات الفنِّيّة التي تأبى التطابق مع الشيء الحقيقي التي تبغي تمثيله، كما في الرسم والنحت، في الفنّ المعاصر.

وبدلاً من الشكل التامّ والشامل لسحابة عيش الغراب، الناتجة عن الحرب والمواجهة العسكرية، انتقلنا، في غضون أيّام قليلة، إلى التصنيف الأقلّ تحديداً، والأكثر دقّةً (وإن لم يكن أقل دراماتيكيّة) للهجوم الغامض، والذي تحضر دوافعه وآليّاته، دائماً، في مناطق الظلّ والتناقضات، فضلاً عن طبيعة أكثر مرونةً ومراوغةً، ارتأت القوى المهيمنة أن تضعها، دوماً، في خانة الإرهاب، دون العودة، أبداً، إلى أسبابه المعلنة والمُضمرة، على حدّ سواء.

استئصال جراحي ومحدّد، والذي يبدو أنه تَمَّ تصوّره، تقريباً، لينتشر في جميع أنحاء الكوكب من خلال وسائل التواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام. مأساة واحدة، لكن بعشرات من وجهات النظر المختلفة: صور رسمية، فيديوهات هواة، لقطات مصادفة من قِبَل المارّة أو السيّاح.. وفوق كلّ شيء، تأويلات وحجج، غالباً ما تنافي أبسط مقومات الحسّ والمنطق.

إذاً، الرعب يتحوَّل، هنا، بمباركة كونية، إلى عمل فنّي، بحسب رأي المؤلِّف الموسيقي «كارلهاينز شوكهاوزن»، الذي وصف الهجوم على البرجَيْن التوأمَيْن، في «نيويورك»، بأنه «تحفة فنِّيّة»! الدراما الأيقونية، لقطة خالية من المسافة، قادرة على تخدير الرعب الجسدي في لحظة واحدة، لإبراز نفسها في أفق المحاكاة التي تنبّأ بها «جان بودريار»: بعد أن تحرَّرنا من استبداد الواقع، هل سنصبح- ربّما- ضحايا سراب الافتراضي؟

في خطاب شهير، عام 1989، قال البابا «يوحنا بولس الثاني» إن «لبنان أكثر من مجرَّد بلد: إنه رسالة حرِّيّة ومثال للتعدُّدية في الشرق والغرب، على حَدّ سواء!». بمرور الوقت، عانت العبارة نفسها من البِلى الذي استهلك البلاد، وغالباً ما أصبحت شعاراً يتمّ استخدامه، تقليدياً، في المناسبات الرسمية. لكن هذا لا يعني أن محتواها لم يعد صحيحاً؛ فقد ارتفعت الأصوات من كلّ الجهات، تهتف أنه لا يمكن التخلّي عن بيروت، وتركها لمصيرها. بل يجب مساعدتها بكلّ طريقة ممكنة لكي تتعافى، وتتمكن من استعادة رسالتها.

في كتابه «بيروت، لبنان. بين القتلة والمبشِّرين والمقاهي الكبرى»، يقول «ريكاردو كريستيانو»: «تحت ضغط الأحداث الدرامية، التي نشهدها اليوم، يتقدَّم كلّ من هبّ ودبّ، من الشعراء والمطربين وعلماء الاجتماع والسياسيّين والمؤرِّخين والصحافيِّين والمنفيّين والمبشِّرين وموظَّفي المكاتب والمحامين ورجال الأعمال المرفّهين، للردّ نيابةً عن بيروت، المدينة التي تعارض، بفضول، البلد الذي هي فيه العاصمة، لبنان. وبقدر ما يتمّ تقديمها على أنها نتاج هويّات دينية ومجتمعية متضاربة، يُنظر إلى بيروت، اليوم، كما في الأمس، على أنها الهويّة المشتركة بين جميع هذه المجتمعات، المكان الذي يمثّل فيه الحوار والتعايش تحدِّياً يوميّاً، وواقعاً لا مفرّ منه. وهكذا، يتتبَّع الكاتب المراحل الرئيسة لنموّ بيروت في القرن التاسع عشر، وتأكيدها بوصفها مدينة عالمية في العهد العثماني، وتطوُّرها الغامض والمشوّه في سنوات الانتداب الاستعماري الفرنسي، ودخولها في حرب أهلية، ثمَّ تحدِّيها للأنظمة الشمولية في العالم العربي، بما في ذلك الانتفاضة السلمية التي أعقبت اغتيال رئيس الوزراء الأسبق رفيق الحريري.

يتشابك تحليل مفصَّل للأحداث الدرامية التي وقعت منذ ذلك الاغتيال، في 14 فبراير/شباط، 2005، وحتى الانتخابات المتنازع عليها، بشدّة، لرئيس الجمهورية الجديد، مع رواية إعادة الإعمار المثيرة للجدل، للمدينة، ومع قصّة أحيائها وأماكن وجودها... الحياة الليلية والاجتماعية، والحياة الثقافية التحرُّرية، ونموّ الأحزاب «الشمولية» ذات الصبغة الطائفية، برعاية واضحة من القوى العظمى والدول الإقليمية.

بينما في كتاب «استشهاد أمّة. لبنان في حالة حرب»، يكتب «روبرت فيسك»، الذي وصفته صحيفة «نيويورك تايمز» بأنه أشهر مراسل حربي في العالم: «لقد مرَّ سبعون عاماً، منذ عام 1948، وأشعل تدفُّق الهجرة الجماعية الفلسطينية إلى لبنان، فتيل صراع سياسي ديني معقَّد، لم يهدأ حتى اليوم. منذ ذلك الحين، لم يعد لبنان أرض الأرز والزيتون، بل أصبح أرض لعنة أبدية، غارقاً في دماء طوائفه المتعدِّدة. قامت سورية وإسرائيل بغزوه، وجعلته ساحة معركة بين الأشقّاء، تعرّض، خلالها، اللاجئون والمدنيون إلى أعمال وحشية، وحوصرت المدن، وقُصفت بكلّ أنواع الأسلحة، واضطرّ الآلاف إلى نزوح جماعي بسبب الخوف والممارسات الهمجية التي طالت الجميع، دون استثناء. يمزج «فيسك»، من خلال شهادته المباشرة على تلك الأحداث، ريبورتاج الحرب والتحليل السياسي والمذكِّرات الشخصية، في قصّة ملحمية صادمة تحفر في الماضي، بحثاً عن جذور المأساة اللبنانية، تاريخ الأمّة الشهيدة، والكارثة السياسية، والعسكرية التي ساهمت القوى العظمى في تأجيجها، ولم تفعل أيّ شيء لإيقافها.

وفي كتاب «لبنان المعاصر. التاريخ والسياسة والمجتمع»، تستعرض الكاتبة الإيطالية «روزيتا دي بيري»، التاريخ السياسي للبنان المعاصر، مع شروحات مسهبة تُبرز الارتباط الوثيق بين البنية المذهبية للبلاد، وأحداثه الداخلية والدولية المعقّدة. لقد تعايشت المؤسَّسات الديموقراطية اللبنانية، على الدوام، مع نظام المجتمع الذي تغلغل، بعمق، في هذه المؤسَّسات، وفقاً لاحتياجاتها المؤسّسية، والسياسية، والدينية. حتى أن الطائفية تمكَّنت من التأثير في الديناميكيات الاجتماعية، والسياسية، وساهمت، من خلال عملية مستمرّة من الوساطة والمساومة، في تفاقم التوتُّرات، إلى حدّ المواجهات الدامية بين جميع الأطراف. فصل جديد للتحدّيات، التي وجد لبنان نفسه أمامها، وجهاً لوجه، بعد عام 2011، تاريخ بدء الاحتجاجات في العالم العربي والحرب الطاحنة في سورية.

إنها قصّة مدينة وقفت على مفترق طرق حضارة البحر الأبيض المتوسّط لأكثر من أربعة آلاف عام، كما يقول سمير قصير، في كتابه «بيروت»، الذي أنجزه قبل اغتياله في عام 2005.

جولة تأخذ القارئ من العالم القديم إلى العالم الحديث، وتقدِّم بانوراما رائعة للمدينة التي جسَّدتها الهيمنة السلوقية، والرومانية، والعربيّة، والعثمانية، والفرنسية. يصف قصير، بوضوح، نموّ بيروت المذهل في القرنين: التاسع عشر، والعشرين، مع التركيز على ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية، بصفتها عاصمة عالمية، حتى قرب تدميرها خلال الحرب الأهلية اللبنانية الدامية، من 1975 إلى 1990. في هذه الأثناء، يلقي الضوء على القضايا المعاصرة للحداثة والديموقراطية، بينما يعيد، في الوقت نفسه، رسم (بورتريه) لأكثر مدن العالم روعةً وديناميكيةً ومرونةً.

لا شكّ في أن لبنان، منذ عام 1975، فصاعداً، أصبح أرضاً اختارها الآخرون مسرحاً لصدام شرس بين أطراف دولية وإقليمية عديدة، حتى أنها، في خضمّ هذا الصراعات، فقدت رسالتها الديموقراطية الأصلية. لقد أدّى انتهاء الأزمة اللبنانية إلى بناء الوضع الراهن، إلّا أن الضحية كانت بيروت (وماتزال)، التي جعلتنا نرى العالم من نوافذها المشرَّعة، فما كان منّا إلّا أن هرعنا لنغلقها، بل- بالأحرى- لنهدمها واحدةً تلو الأخرى. ■ **يوسف وقّاص**

حياةُ بيروت الطّويلة

«هذه البحيرة ليست ماءً. كانت شخصاً تحدَّثتُ إليه طويلاً، ثم ذاب».

(وديع سعادة: محاولة وصل ضفَّتَيْن بصوت)

حين يتركُ المرءُ مكاناً ما، عاشَ فيه لسنواتٍ مغمضَ العينين، مكبَّلَ الروح، سوف يتعثَّرُ، بطبيعة الحال، حين ينجو من تلك القوقعةِ منتقلاً إلى مكانٍ فارهٍ، بقوقعةٍ أخرى أكثرَ قيداً، يبقى تأثيرها مديداً. مكانٌ، لا يمكن لأحدٍ معه أن يقول لك موبِّخاً: ما الذي تصنعه في يومكَ غير القراءة؟ ما الذي تجنيه من العناوين التي تتراكم في رأسك، ومن الصور التي تتجمّع في خيالك عن الغد، وعن الأوطان، وعن المدن التي طردتك أو تلك التي لجأت إليها؟، أو- ربَّما- منتقلاً إلى مكانٍ، لن يكون لأحدٍ أن يتعثَّر فيه بالأحجار التي مُلِئت في سوريا من البكاء.

كانوا يقولون لنا دائماً: في بيروت، لن تقلق، غير أنَّ اللبنانيّين أنفسهم قالوا مرَّةً: احذروا المدينة، إنَّها تلفَظُ كلَّ من فيها، حتَّى الأماكنُ، ههنا، لها أن تتخلَّى عن المدينة؛ لذا احذروا!.

في بيروت وحاراتها، خان الزمانُ السوريّين، تركهم وحيدين، يتذكَّرون ما فعلت الحرب بأرواحهم، ثُمَّ بالمكان الذي أقبَلوا منه، ففي كلِّ شارعٍ من شوارع بيروت، كتب الشعراءُ السوريّون المنفيّونَ عن ألمهم. سمعَ اللبنانيُّ أنينَ السوريِّ، دون أن يكون بمقدوره فعل شيءٍ له، يربِّتونَ على كتفك، ويجعلونكَ تتأمَّلُ المكانَ الجديد، إلّا أنَّ في قلوبهم حذراً من غياب هذا المكانِ وامّحائه، فاللبنانيّ كعجوزٍ يتيم، يضع يده، دائماً، على قلبه خوفاً من انهيارِ ما يلوحُ في الأفقِ، ويتحيَّنُ اللحظةَ الملائمة. ثمّ ما الذي يستطيع اللّبنانيّ أن يقدّمه إلى السوريّ؟ كلاهما يعيشُ في وطنٍ مهدورٍ معذَّب. ما الذي يفعلهُ المحزون للمحزون سوى أن يربِّت على كتفيه، ويشعره بالعطف الإنساني؟.

وفقاً للاعتياد، وعقبَ كلِّ تفجيرٍ ما، في أيِّ مكانٍ على سطح الأرض، تتوجَّه العدساتُ نحو البشر، فحسب، تبدو الوجوهُ غائبةً عن الوعي والتذكُّر، غائبةً في التفكيرِ بردم الهوَّةِ التي حصلت داخل الأرواح، ثُمَّ دفن مَنْ ماتَ، ساهيةً عن المكان الذي يضمُّ أولئك البشر، المكان الذي له جسدٌ يسري، داخل شرايينه، دمُ البشر أنفسهم، تكادُ صورُ الأمكنةِ تغيبَ عن الأعين. ثمَّة تعمُّدٌ ما في احتسابِ المكان شيئاً زائداً، أو- ربَّما- مشهداً دخيلاً على كلِّ المشاهد، على الرغم من أنَّ المكانَ يطرق، بأيديهِ المتعدِّدة، جدران الذاكرةِ، محاولاً إيقاظ البشر وتحذيرهم من النسيان.

«طارَ المرفأ»، جملةٌ صرخ بها لبنانيّ، وهو يلطم وجهه بيده المدمّاة.. جملةٌ عابرة، غير أنَّها ستبقى تطنُّ في آذان المكان العديدة، ستبقى تتكرَّرُ دون أن يلتفت البشرُ إلى الصدى، يصرخونَ ويمضونَ إلى حتفهم، فحسب.

قلوبُ الأصدقاء

في أوَّلِ «مَشيٍ» على الطُّرُق، في بيروت، سيصطدمُ الإنسانُ الغريبُ بقلبِ المكان الذي يحوي آلاف قلوبِ الأصدقاء القدامى، والغرباءِ، أيضاً.

كانت عمّتي التي تعيش في بيروت، وتعرف أماكنها، جيِّداً، بعينيها، تحدَّثني عن جارتها اللبنانيَّة العجوز، تلك التي خَبِرَت الحرب وأهوالها، أنَّها كانت تنتظرُ ابنها في كلّ الأماكن، طوال سنواتٍ، تنظرُ نحو الأعلى، وكأنَّ ابنها سيهبطُ من السماء كملاكٍ غائبٍ عن المكان، وسيعودُ- لا محالة- قريباً. حدَّثتنا- أيضاً، ونحن صغار- عن الأمكنة البحريَّة في بيروت. لم يجذب المصطلح انتباهي، بقدر ما هالَني منظرُ البحر في مخيّلتي التي لم تُبصر بحراً في سنيّ حياتها. الآن، وفي هذا المكان الخراب الذي نعيشُ فيه داخل سوريا، لا يمرّ شيءٌ، في أذهاننا، سوى الأمكنةِ التي غادرتنا، بدورها، مثلما غادرت الأماكنُ بيروتَها.

رأفة المكان

على الشرفةِ التي في الصورة، والمطلَّةِ على الخراب، تمرُّ أمام عينِ الرَّائي، ذكرياتُ المكانِ الرؤومة، يكادُ الحجرُ ينطق في الصورةِ المُلتقطَةِ على عُجالةٍ، تشبهُ عجالة الموت في الانقضاض على كلِّ أمر.

في الأشرفيَّة، في طابقٍ ثالثٍ، عشنا، وعاشت الكتبُ هناك، لا نعلمُ إن كانت صفحاتها قد احترقت كما احترقَت الأمكنةُ وكلُّ شيء!. لم نسأل، ولن نستنطقَ الحجرَ الذي ذاب في أذهاننا بفعل الحروب، في الأشرفيَّة والجميزة اللتين نرى صورهما، الآن، بعد الركام، لا يمكن للذاكرة إلّا أن تخونَ المكانَ القديم الأليف، لتحتفظ، بطريقةٍ ما، سحريَّةٍ، بالمكان الجديد الذي غدا حطاماً وحجراً مبعثراً ملوَّناً بالدماء، ليشعر المرءُ، حالَ المشاهدةِ، بأنّ حياتنا طويلةٌ وإلى الأبد، في هذه البلاد التي خانتها أماكنها، أو- ربمّا- النقيض من ذلك، لا فرقَ سوى أنَّ المكانَ يغدو، في الشريط الإخباري، هكذا: «شاهد صور الدمار التي لحقت ببيروت وشوارعها!»، هكذا، يغدو



المكانُ مفردةً عابرةً في الصحافة والكتابة وعلى شاشات التلفزة، مفردةٌ لن تراها مجدَّداً عقب دخول السياسَةِ ومذاهبها إلى المشهد العامّ، لإفساده.

المدينة المتاهة

آنَ قراءَتي قصيدة «المدينة»، لليوناني «قسطنطين بيتروس كفافيس»، في بيروت، من كتابٍ مرميٍّ على طاولةٍ، لا أعرف أين صارت الآن، شعرتُ- لوهلةٍ- بأنَ المدينة، أيَّةُ مدينة، لا وجود لها بشكلٍ فعليٍّ فيزيائيّ؛ كلّ المدن متاهاتٌ للبشر. وهكذا، كانت بيروتُ المتاهةَ التي ضاعَ فيها البشرُ، متاهات الجان التي تلتهم الأجساد والأرواح. في مكوثي هناك، كدتُ ألتقطُ المكانَ المحطَّم، الآن، برأفته، إلّا أنَّهُ يفلتُ مثل زئبقٍ محتال..

في بيروت، في الساحة العتيقة لذاكرتي، في الذاكرة التي أضاءتها بيارق مشتعلة، وأوطان مشتعلة، أصدقاء مرميّون في أقصى النسيان. في بيروت، وراءَ الحياة التي كنتُ أسعى إليها، والتي أدركت أنّها حياة غير ممكنة.. وراء الحياة التي تشبه الحلم.

حياةُ بيروت النَّاقصة

حياةُ بيروت ناقصة، أماكنها تموتُ وهي شابَّة، أو- ربَّما- تموتُ وتحيا، ثمَّ تموتُ، مرَّةً أخرى، وفي كلِّ مرَّة يأتي الموتُ على هيئات مختلفة: حرب، اقتتال، تفجير، اغتيال، ومرَّةً أخرى حرب، هكذا بشكلٍ دائريٍّ لا منتهٍ. هذا عدا الموت الرمزي الذي أرهق حيواتنا، ويأتي ذلك على هيئات عديدة، مثل الاختناق، كأن يخذلك الصديق بأن يسيء إلى موقفك الأخلاقي برفض كلّ ما يحدث. كأن يرميك، على بعد آلاف الأميال، بتهمة الإنسانية.

بعد الانفجار المهول الذي حصل في مرفأ بيروت، وحجم الدمار الهائل الذي لحق بالأبنية، ثمّة دعواتٌ لإعادة الإعمار، وتدخُّلات من دولٍ أجنبيَّة لتقديم العون. ولكن، كيف يمكن أن يكون شكل إعادة الإعمار؟ لن يتريَّث الزمن في أن يمحو كلَّ أثرٍ، بطبيعة الحال، ولن يستطيع البشرُ- مهما تفنّنوا أو أبدعوا- في أن يعيدوا المكان كما كان في الذاكرة الجمعيَّة، سواء للّبنانيّ أو السوريَّ، أو العربي، أو حتَّى الأجنبيّ.

غيابُ المكان تفجيراً، عشناه- سابقاً- في حياتنا بوصفنا سوريّين. رأينا أماكنَ، وشدَّت أذهاننا، ثم استفقنا، في اليوم التالي، على فقدانها. أبناءُ المكان الذي يعبُر سريعاً، يتامى.. يتامى لا يتوقّفون عن جمع شظايا الأمكنة التي فُجّرت، في الواقع، داخل ذاكراتهم، مرّة أخرى آمنة ونهائية. ها هم اليتامى يركّبون الشظايا، ويمسحون آثار الدماء وعذابات الفقد كي يحافظوا على صور أمكنتهم تضجّ بالعيش، وكأنّما تلك الأمكنة التي وهبت لهم فرصة الحياة، يهبها أولئك اليتامى فرصة العيش، مرّةً أخرى، لكن في ذاكرتهم؛ حيث يتأمّل الناس بيروت مدينةً ناجيةً في أبهى ما تكون صور المدن.. مدينة ناجية بالحبّ الذي يدفعنا، الآن، كي نصرخ من أجل نجاتها. ■ **جوان تتر**

صورة تراجيديّة أخرى

أضافت بيروت، إلى صورها المتعدّدة، صورة تراجيديّة أخرى، هي مدينة ما بعد الحرب أو مدينة الخراب (الديستوبيا) التي سوف تستثمرها مخيّلة الكُتَّاب والشعراء والروائيين، لاحقاً، سواء في سرديّات الرواية أو في السينما أو في الفنون بأشكالها وألوانها، رغبةً في تجاوز الأزمة الإنسانية الكارثية، ولو عبر وسيط فنّي، ليس إلّا.

عندما أفكّر في مدينة بيروت، لا أستطيع اجتزاء الصورة من سياقها التخييلي الذي شيّدته مرويّات وسرديّات ونصوص أدبية وأفلام سينمائية وموسيقى وأغانٍ ومطبوعات وصحف متراكمة تكاد تعود، بالذاكرة، إلى بدايات القرن العشرين. وإذا ما توغّلنا في تأطير مرجعيّات الصورة، فقد يعود بنا أرشيف الذاكرة العربية إلى فضاء القرن التاسع عشر، حيث انتشار الصحف التي أسهمت إسهاماً لافتاً في تأسيس فنّ الرواية العربية، على أيدي مجموعة من الكتّاب الشوام مثل فرانسيس فتح الله مرّاش، وخليل أفندي الخوري، وسليم البستاني، وفرح أنطون، ومعهم عدد لافت من الكاتبات الشاميّات، منهنّ: زينب فواز، وهند نوفل، ولبيبة هاشم، وغيرهن. وأغلب الظنّ أن لفظة «الشام»، التي استعملها العرب، قديماً، كانت للدلالة على البلاد التي تُعرَف، اليوم، بسورية وفلسطين ولبنان والأردن (حسب توصيف جورجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»).

بيروت، مدينة ساحلية تتركّز فيها معظم المرافق الحيوية من صناعة وتجارة وخدمات، وهي مدينة عريقة، تشبه عراقتها مدينة الإسكندرية المصرية في انفتاحها على ثقافة البحر المتوسّط. ولأنها مدينة الفنّ والجمال، حوت بيروت، بين جناحيها، أهمّ المؤثّرات الثقافية في منطقة الشرق الأوسط؛ وذلك لما تغتني به من أنشطة ثقافية، كالصحافة الحرّة والمسارح ودور النشر ومعارض الفنون والمتاحف، وغيرها. بيروت، هي مدينة الصنوبر أو «ستّ الدنيا»، بلغة نزار قبّاني، أو «باريس الشرق» التي كانت بازغة باذخة خلال عقود الستّينيات والسبعينيات من القرن الماضي؛ لذا، يكمن السبب وراء ظاهرة المزيج أو الهجنة في أسماء وألقاب العائلات والأسر التي تقطن بيروت، حالياً، بحسب بعض التفسيرات التاريخية، في تراكم عرقي قديم جدّاً يتّصل بأجناس الشعوب المختلفة التي مرّت على منطقة الشام كلّها، واستقرّ بعضها في بيروت، واختلط مع أبنائها. كما أن غالبية البيروتيّين (أو البيارِتة)؛ من مسلمين ومسيحيين، هم من أصول عربية، اختلطوا بالكثير من أبناء الأعاجم وأرباب المذاهب الأخرى الذين استقرّوا في بيروت، ورأوا فيها أنموذجاً حضارياً للمدينة متعدِّدة الأصوات والألسن واللهجات والأعراق والديانات؛ أي أنها كانت أنموذجاً لمدينة كوزموبوليتانية (عربية).

في أحضان بيروت، بين شوارعها وضواحيها، كانت لحظة المخاض الأولى لقصيدة النثر العربية، التي وُصِفت بأنها جنس إشكالي بزغ إلى المشهد الشعري العربي في حقبة الخمسينيات، على أيدي شعراء جماعة مجلّة «شعر» اللبنانية، ثم انطلقت شرارة المعرفة البروميثية، وأخذت في الاتِّساع والتنامي، أفقياً، على امتداد الجغرافيا العربية، ما بين لبنان وسورية ومصر والعراق، ورأسياً على مستوى التجريب النوعي والجمالي المتعلّق بطرائق الكتابة الشعرية، وأساليبها. لقد تزامنت المرحلة الأولى من مراحل ميلاد قصيدة النثر العربية مع حقبة الخمسينيات (اللبنانية)، فكانت بيروت هي زمكان القصيدة، ومنها امتدّ تأثيرها إلى تحوّلات الستينيات العربية، بما انطوت عليه من أحلام قومية وسرديّات كبرى ارتبطت بالتحرير والتنوير والعدل، على أيدي أعضاء مجلّة «شعر»: (يوسف الخال، وأنسي الحاج، وأدونيس، ومحمد الماغوط). لقد كانت حركة مجلّة «شعر»، وقتذاك، بمنزلة الحصاة الثانية التي تمّ رميها في مياه الشعر العربي، بعد ثورة التفعيلة التي فجّرها، في العراق ومصر وفلسطين، كلّ من نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب، وعبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وغيرهم. لقد انطوت الموجة الأولى من تيّار قصيدة النثر على حلم قوميّ (ناصري غالباً)، وسردية عربية كبرى تدور في فلك التحرّر من الاستعمار وتنوير أو تثقيف الجماهير العربية العريضة.

في فضاء جمعية «أشكال - ألوان»، التي تشرف عليها كريستين طعمة، كنّا في بيروت، العام (2016/2015). كنّا أشتاتًا قادمين من مصر والعراق وسوريا وفلسطين والأردن وتونس والجزائر وسلطنة عمان. التقينا بشعراء



وفنّانيـن تشـكيليين وروائييـن ومترجميـن لبنانييـن مـن أجيـال عـدّة. كان الملتقى تجربةً أو ورشة عمل حـول فنّ الرواية وتحوُّلات المجتمع العربي، وقدرة الرواية العربية على التقاط مثل هذه العلامات الواعدة. في تلك الفترة: من 29 أبريل/نيسان حتى 2 مايو/أيار، 2016، شاركتُ في فاعليّات ملتقـى الروايـة العربيـة، بمعيّـة كتّـاب وكاتبـات عـرب، وكان معنـا عـدد كبيـر مـن الكُتَّـاب اللبنانيين. وقد أشرف على تنظيم الملتقى، الجمعية اللبنانيـة للفنـون التشـكيلية «أشـكال- ألـوان». في فضـاء هـذه الجمعيـة، أدركنـا حقيقـة تنـوُّع الفنـون، وتلاقحهـا، عبـر وسـائط معرفيـة وبصريـة وجمالية وتشكيلية مختلفة، هي تجلٍّ لهويّة المدينة البيروتية. وفي هذا الفضـاء، أيضاً، أدركنا حقيقة ارتباط مدينة «بيروت»، في الذاكرة العربية الحديثة والمعاصرة، بمدينة الفنون والثقافة وعالم الموضة والسينما، فضلاً عن كونها مدينة التعدّد الثقافي والتنوّع العرقي والتسامح وقبول الآخر. وعندما كنّا نتحرّك، نهاراً أو ليلاً، خارج قاعات الملتقى، كنّا نرى سيّارات عسكرية مصفّحة ومدرّعات ودبّابات تكاد تحيط بمداخل المدينة، ومخارجهـا. عندئـذ، أدركنـا أن بيـروت الجميلـة مدينـة (أو قصيـدة) شـبه محاصـرة، رغـم مـا تقـرؤه علـى وجـوه البشـر، فـي الشـوارع والأسـواق، مـن عشـق طـاغٍ للحياة، ورغبـة عارمـة فـي التعايـش والسـلام وحـبّ الشـعر والموسيقى والغناء.

تتنـوّع صـور المدينـة البيروتيـة فـي السـرد العربـي؛ أقصـد مدوّنـة الروايـة اللبنانيـة، وهـي المدينـة السـاحلية التـي يفـد إليهـا البشـر مـن كلّ صـوب، المتخمـة بالتناقضـات والأحـلام والكوابيـس، بـدءاً مـن روايـة «الرغيـف» (1939) لتوفيـق يوسـف عـواد (1911-1988)، بوصفهـا واحـدة مـن أنضـج محـاولات الروايـات اللبنانيـة بحسـب توصيـف المـؤرّخ والناقـد المصـري حمـدي السـكوت، فـي موسـوعته «الروايـة العربيـة: ببليوجرافيـا ومدخـل نقـدي، 1865- 1995». أمّا مَنْ سبقوه إلى ذلك، مثل سليم البستاني وفرح أنطـون ونقـولا حـدّاد، ومـن قبلهـم يعقـوب صـروف وجبـران خليـل جبـران، فراوياتهـم «ينقصهـا البنـاء الفنّـي المحكـم، وتقديـم الشـخصيات علـى نحـو ناضـج» (حمـدي السـكوت: ص 111). بيـد أن ثمّـة تمثيـلات سـردية لاحقـة متعـدّدة -مـن وجهـة نظـري- جـاءت أكثـر نضجـاً لتصـوّر المدينـة اللبنانيـة فـي روايـات سـهيل إدريـس، وليلـى البعلبكـي، وليلـى عسـيران، وإميلـي نصـر اللـه، وإليـاس خـوري، وحنـان الشـيخ، ورشـيد الضعيـف، وهـدى بـركات، ونجـوى بـركات، وربيـع جابـر، وغيرهـم ممَّـن لا نسـتطيع حصرهـم فـي هـذه المسـاحة المحـدودة. وليـس أبلـغ بـل أقْـدَر- فـي رأيـي- علـى تجسـيد هـذه الحالـة مـن الاحتقـان المتصاعـد ضـدّ مَـنْ يلعبـون بمصيـر المدينـة البيروتيـة ومصيـر البشـر الحالميـن فيهـا، مـن إيـراد ذلـك الاقتبـاس القصيـر مـن روايـة «يـا سـلام» (1999) لنجـوى بـركات، التـي مضـى علـى طبعتهـا الأولـى أكثـر مـن عشـرين عامـاً،لكـنّ مقتضـى الحـال واحـد:

«كلّ الحـقّ علـى الحـرب، لـو لـم تنتـهِ مـا كنّـا، الآن، خاسـرين، مصيرنـا الاسـتجداء واسـتعطاء الرحمـة مـن النسـاء. يُشـعلونها ثـم يُطفئونهـا كمـا لـو كانـت لعبـة، كمـا لـو كنّـا بهائـم، حجـارة، حشـرات. وأنـا؟ ونحـن؟ كيـف نحيـا فـي هـذا العصـر الكلـب، عصـر السـلام والانحطـاط والقـرف والغـشّ والنهـب والخديعـة والكـذب والاحتيـال والمظاهـر؟». (الروايـة، ص 186)

بعـد أحـداث انفجـار مرفـأ بيـروت، التـي لا تقـلّ فزعـاً عـن مشـهد سـقوط برجَـي التجـارة، فـي الحـادي عشـر مـن سـبتمبر/أيلـول 2001، ومتابعـة كلّ المحطـات الفضائيـة ومواقـع التواصـل الاجتماعـي العالمـي تفاصيـل الحـدث الكابوسـي، سـوف تضيـف بيـروت، إلـى صورهـا المتعـدّدة، صـورةً تراجيديّـة أخـرى؛ هـي مدينـة مـا بعـد الحـرب أو مدينـة الخـراب (الديسـتوبيا)، التـي سـوف تسـتثمرها مخيّلـة الكُتَّـاب والشـعراء والروائييـن، لاحقـاً، سـواء فـي سـرديّات الروايـة أو فـي السـينما أو فـي الفنـون بأشـكالها وألوانهـا، رغبـةً فـي تجـاوز الأزمـة الإنسـانية الكارثيـة، ولـو عبـر وسـيط فنّـي، ليـس إلّا. ■ **محمَّد الشحّات**



ميشيل أُونْفْرَاي:

أكتبُ لحلِّ مشاكل شخصيّة!

يُعَدُّ الفيلسوف الفرنسيّ «ميشيل أُونفْرَاي - Michel Onfray» (1959)، واحداً من أهمّ الفلاسفة المُعاصرين الذين اختطوا لأنفسهم خطةً تقوم على إعادة قراءة الماضي، والانخراط، في الآن عينه، في معالجة هموم الواقع من منظورٍ جديد يرى في الفلسفة فنّاً للعيش أكثر منها مجرَّد ممارسة فكريّة.

في هذا الحوار، يقدِّم «أونفراي» تصوُّره الخاص للجَائحِة، وللحَجْر الصحيّ، ولعالَم ما بعد «كورونا»، مؤكِّداً أن العُزلة رفقة عظماء الماضي ستكون فرصةً نادرة من أجل فهم واقعنا، وجعلنا نتكيَّف معه، لاسيما إذا كنّا من المهوسين بالقراءة والكتابة، أما السطحيّون الذين يلهثون وراء الظاهر ويغفلون الكائن، فللأسف سيعانون الأمرَّين.

ألكسندر ديفيكشيو: في ظلِّ هذه الأيام العصيبة بالنسبة إلى الجميع، أي عظيم من عظماء البشريّة الكبار تنصحون بقراءته؟ لأي مفكّر تقرؤون أنتم في الوقت الراهن؟

- ميشيل أُونْفْرَاي: أحسن طريقة من أجل التفكير في إشكالية فيروس كورونا هي قراءة «نيتشه - Nietzsche»، ولاسيما منهجه الجينيالوجي. وبالنسبة إلى المُفكِّرين الذين أنصح بقراءتهم، فأدعو، بدون تردُّد، إلى التوجُّه صوب الفلسفة الرومانيّة القديمة؛ باعتبارها مدرسةً للحكمة التطبيقيّة الوجوديّة. أفكِّر في «بلوتارك - Plutarque»، و«لوكريس - Lucrèce»، و«موسونيوس روفوس - Musonius Rufus»، و«سينيكا - Sénèque»، و«ماركوس أورليوس - Marc Aurèle»، و«شيشرون - Cicéron». بعبارةٍ أخرى، أفكِّر في الأبيقوريّين والكَلْبِيِّين.

أبانت الجَائِحة عن عمق تعقيد الطبيعة الإنسانيّة: فمن ناحيةٍ نجد العدوانية، والأنانية، والنهب والسرقة أحياناً، ومن ناحيةٍ أخرى نَجد، على العكس ممّا سبق، التضامن، والإيثار، والتضحية... هل بإمكان الفلسفة أن تقدِّم لنا مداخل لفهم ردود الأفعال المُتباينة هذه؟

- إن الاتجاه الغالب في الوقت الراهن ينحو نحو نفي الطبيعة الإنسانيّة؛ وذلك تحت تأثير من مفكِّري التفكيكيّة، الذين هم في حدِّ ذاتهم نتاجٌ للحتمية الماركسية أوّلاً، ثمّ الفرويدية ثانياً، في ضربٍ سافر للمنطق والحس السليمين. بيد أن الأمر على غير ذلك؛ فالطَّبيعة الإنسانيّة موجودة رغم أنف الجميع، فببساطة، نجد كلّ شيء حول الموضوع قد قِيل بمجرَّد ما نقرأ أو نعيد قراءة «لافونتين - La Fontaine»، أو فلاسفة القرن السابع عشر الأخلاقيّين؛ سواء تعلَّق الأمر بـ«لاغوشفوكو - La Rochefoucauld»، أو «لابرويير - La Bruyère».

لم تأتِ الجَائِحة بشيءٍ جديد لا نجده لدى رواة الحكايات الوعظيةٍ من أمثال الفرنسي لافونتين، الذي وجد معيناً لا ينضب في جعبة كلٍّ من الإغريقي «إيسوب - Esope»، والروماني «فيدر - Phèdre». وفي مؤلَّفِي موسوعة موجزة للعالم/ Brève Encyclopédie du monde، اشتغلت على عددٍ كبير من الكُتب من أجل إعادة تأهيل الطبيعة الإنسانيّة، ومنها مثلاً كتاب الحيوان/ Anima؛ الذي لا ينفكّ عن دفعنا إلى قراءة «داروين- Darwin»، مذكِّراً إيانا، بل إنه يعلِّمنا في الحقيقة، بضرورة عدم السقوط في النسيان إنْ نحن أردنا فعلاً أنْ نتجنَّب التِّيه بالمعنى الفلسفيّ للكلمة.

لطالما دافعتم عن فلسفة تطبيقيّة؛ بعبارةٍ أخرى «فلسفة رومانيّة». ما المُفيد الذي يمكن لهذه الفلسفة أن تقدِّمه لنا؟

- هي إما أن تكون عنيفة، فتسوقنا أمامها بدون حول منّا ولا قوة، وإمّا ألّا تكون كذلك، فيكون بإمكاننا تبعاً لذلك أن نؤثِّر فيها باعتبارها تمثلاً تكون فيه للإرادة سلطة. بعبارةٍ أوضح، لا يمكنني أن أختار أن أكون مريضاً، بيد أني، في حال المرض، أملك خيار التداوي بغرض الحدّ من تفاقمه. ليس في مقدور الإرادة أن تحقّق كلّ شيء، غير أنها قادرة على تحقيق بعض الأشياء. وفي عصرنا هذا الذي لم تعد الإرادة تُعلَّم فيه، لدينا عددٌ هائل من الخيارات الطِّبّيَة أمامنا: مضادات الاكتئاب، ومزيلات القلق، وأقراص النوم، ومنقوعات الأعشاب، والزيوت الأساسيّة، والطب البديل، والمدرِّبون، والأطباء النفسانيون، ومستشارو التنمية الذاتية...وهكذا، وجب أن أؤكِّد أن الإرادة قوة تتكوَّن وتتنمَّى بوصفها أداةً فعّالة وعالية الأداء.

وماذا تقول الفلسفة الرومانيّة عن الموت؟

- تقول إنّ الموت إذا حضر يغيب الإنسان، أمّا إذا كان الإنسان موجوداً فلا يمكن الحديث عن الموت. كما ينظر إلى الموت باعتباره تمثلاً أيضاً، فهو لحظة تقترب في حقيقتها من نوع من الانزلاق الذي لا يمكن أن نصفه بغير السار (لنستعدْ ما قاله «مونتيني - Montaigne» في كتابه المحاولات/ Essais، عندما تحدَّث عن حادثة حصانه)، غير أن المُعاناة التي تنتج عنه ترتبط أساساً بطريقة تمثلنا له. ويكمن التناقض في أننا نموت في بضع ثوانٍ، بيد أننا نصرف حياة طويلة من عدّة عقود في تسميم حاضرنا بفكرة الخوف من الموت. وعلى هذا الأساس، لا يجب أن نفكِّر في الموت إلّا باعتباره «سوف يأتي»؛ بوصفه مستقبلاً أيضاً، وبالتالي تركه في مكانه/ زمنه. وفي الدقائق التي سيحضر فيها، سيكون لدينا متسعٌ من الوقت حتى ندخل في حوارٍ معه. لذلك يُنظر إلى فكرة أنه مادام الموت غائباً فنحن موجودون بمثابة حَجَر الزاوية؛ فلنعش إذن ولنتمتع كلّ يوم وكأننا نعيش يومنا الأول.

تقوم الأخلاق الرومانيّة في جوهرها على الشجاعة؛ فهل أبانت هذه الأزمة عن أخلاق شجاعة، أو ربّما عن أخلاق جبن أيضاً؟

- لا مراء في أن الشجاعة والجبن، هما معاً، يجدان في أوقات الأزمات أفضل المُناسبات من أجل الظهور. ورغم أن الشجاعة فضيلة نادرة، إلّا

أنها متواترة بشدّة لدى الأطباء والمُمرضين الذين أعتبرهم جيشاً يُيَمِّم كلّ صباح وجهه ناحية الجبهة بدون أسلحة، ولا خوذات، ولا وسائل دفاع، رغم أنّ الرصاص يلعلع حولهم من كلّ حدبٍ وصوب. أمّا الجبن فيمكن أن نجد له تبريراً؛ فليس بمقدور الجميع أن يكونوا أبطالاً، غير أن الجميع بإمكانهم المُحاولة.

لقد طرحتم هذه الأسئلة إبّان أزمات حياتكم الشخصيّة، لاسيما بعد أن عانيتم من مضاعفات سكتة دماغية. ماذا كنتم تقرؤون خلال تلك الأيام العصيبة؟

- لطالما كان «مارك أوريل - Marc Aurèle»؛ فقد كنت أحمل كتابه (أفكار مُوجَّهة إلىَّ Pensées pour moi-même) في طيات لباسي العسكريّ طيلة فترة خدمتي في سلاح مشاة البحرية، وكان رفيقي في غرفة المُستشفى عندما أُصبت باحتشاء قلبي للمرّة الأولى، ولم أجاوز بعد الثامنة والعشرين من عمري، وكان أنيساً لي في أروقة المُستشفيات لمدّة سبع عشرة سنة عندما كنت بجانب رفيقتي التي ماتت بسبب مضاعفات السرطان، ولم يفارقني حتى عندما أُصبت بسكتة دماغية منذ سنتين؛ فقد طلبت أن يحضروه إلى غرفتي. وبالنظر إلى حالتي آنذاك، لم أتمكّن من قراءته، فاستمعت إليه صوتياً من خلال هاتفي المحمول. لقد كان «مارك أوريل» يكلّمني...

لاشكّ في أن الكتابة تعتبر ملجأً أيضاً؛ فهل يمكن لأيٍّ كان أن يمارسها بوصفها تمريناً؟

- أظن ذلك، نعم. ففي زمن الحَجْر الصحيّ الإجباريّ، يمكن بالفعل أن نمارس فعل قراءة كاتب رومانيّ من الكُتّاب الذين أتيت على ذكرهم، (خذ مثلاً رسائل إلى لوسيليوس/ Lettres à Lucilius لسينيكا) مصحوبين بدفتر ندوّن فيه، في نفس الآن، ما نستخلصه من أفكار أثناء القراءة بلون معيَّن، وكذلك تعليقاتنا عليها بلون مغاير. بهذه الطريقة يمكن أن نلج عوالم النصّ، وأن نلخص أفكار الغير؛ وهو ما يتيح تيسيراً للتّذكّر، وتسهيلاً لاستهلال عمل كتابة ذاتي ينطلق من المقروء.

لطالما عبَّرتم عن أنكم لا تكتبون من أجل القُرّاء، بل من أجل ذاتكم.

- أجل، بالفعل، وذلك لحلِّ مشاكل شخصيّة؛ من أجل إشاعة الوضوح على أفكاري، وإزالة كلّ الشوائب التي قد تُعتِّم بهاءها؛ وهو ما سيجعل حياتي أيسر. وكنْ على يقين، لا قيمة لقراءة الفلسفة إذا لم تكن، أولاً وقبل كلّ شيء، سبباً مُعيناً على العيش.

يؤدِّي الانعزال، بشكلٍ أو بآخر، إلى إجبار الناس على مواجهة ذواتهم. هل لهذا الأمر من فضائل؟

- يعتبر الانعزال بمثابة كاشفٍ رهيب عن الفراغ الوجودي الذي يسكن بعضاً ممن شيَّدوا حياتهم على المظاهر عوض مَحْوَرَتِهَا على الكائن. فبالنسبة إلى العديد من الناس، من الصعوبة بمكان أن تتعوَّد على العيش الانفراديّ؛ ذلك أن الصمت والوحدة يخيفانهم؛ هم مَنْ يفضِّلون العيش وسط الضجيج، والضوضاء، والحركة، والأسواق. أما فيما يعود إليَّ، فأنا أعيش بمفردي، وأستطيع، في الأيام العادية، أن أمضي أياماً وأياماً بدون التواصل مع أيٍّ كان، في صمتٍ وعزلة أملؤُهما بالقراءة، والكتابة، والاشتغال في بهجةٍ حقيقيّة. وأنا في الحقيقة أرثي حال أولئك الذين يشعرون على الدوام بفراغٍ قاتل؛ لأن تجربة الحَجْر الصحيّ ستكون بالنسبة إليهم عذاباً حقيقياً.

هل يمكن أن نكون أحراراً في ظلِّ الحَجْر الصحيّ؟

- بطبيعة الحال؛ فالحرّية ليست مسألة حركات نقوم بها، وإلّا لكانت



ميشيل أُونْفْرَاي ▲

الأسماك في الماء، والعصافير في السماء، والأفاعي على الأرض أحراراً كذلك. إن الحرّية هي الاستقلاليّة، هي فنٌّ أن تكون أنت نفسك معياراً لذاتك. لذلك تعجبني مقولة نورماندية تدعو كلّ فرد إلى أن يكون «سيد نفسه». وعلى هذا الأساس، فكلٌّ من ليس بسيدٍ لنفسه فهو ليس بِحُرّ.

كيف يمكن للإنسان أن ينتصر على الوحدة والملل؟

- يمكنه ذلك بـ«الفعل»، الذي قد يكون تأمُّلاً. يمكن أن نكون منعزلين مع زوجاتنا، أو أزواجنا، أو أبنائنا... أي أن الوحدة في ظلِّ الحَجْر الصحيّ قد تكون وحدة بصيغة المُتعدِّد. من هنا، من الضروري أن يمارس الفرد بعض النشاط، من قبيل القراءة، والكتابة. لا يجب على الإنسان بأي حالٍ من الأحوال أن يترك إرادته خِلْواً من أي موضوع.

هل يمكن لمجتمعاتنا أن تخرج من هذه الأزمة أكثر قوة وصلابة؟

- لا أظنّ ذلك، فهذه التجربة فُرضَتْ علينا بالقوة، ولم تكن موضوع اختيار حرّ؛ لذلك فمن المُنتظر أن تهدم أموراً عدّة: بعض الأسر الهشة، وبعض الأفراد ضعاف الإرادة، وبعض الأمزجة والطبائع المُشوشة، وبعض البنيات الذهنية المُرتبكة. وهذا الأمر طبَعِيٌّ؛ إذ كيف يعقل أن نمرَّ بسلاسة وأمان من مجتمع مبني على انتشار الضجيج في كلّ مكان، وشيوع الحركية، وسيادة الإثّارة الدائمة، والنزعة الاستعراضية التي أصبحت تؤثّث أركان العالَم، إلى الصمت، والهدوء، والوحدة، والانعزال، بل إلى الاختفاء خلف الجدران دون أن يؤدّي كلّ هذا إلى نتائج وخيمة ومدمِّرة.

■ **حوار: ألكسندر ديفيكشيو □ ترجمة: نبيل موميد**

المصدر:

موقع الفيلسوف «ميشيل أُونْفْرَاي» (حوار مع جريدة «لوفيجارو» الفرنسية)

www.michelonfray.co

لماذا تمثّل «الشعبويّة الفكريّة» لميشيل أونفراي إشكاليّة حقيقيّة؟

لقد أزعجني «ميشيل أونفراي - Michel Onfray» بكثرة حضوره في وسائط الإعلام المُختلفة. إنّه يبدي آراءه حول كلّ شيء، فلم يسلم منه أيّ حدثٍ مُهمّ دون أن يعلّق عليه. يسبِّب هذا الأمر إحراجاً حقيقيّاً، ينجم عن مغامرات من تتقاسم معه بطريقة ما نفس «الوظيفة» (المُثقّف)...؛ وهناك أمورٌ أخرى.

عندما صادفت نصّاً للفيلسوف «كورنيليوس كاستورياديس» ذات يوم، قرأته فأدركت، على ضوء المُؤلّف، أن انزعاجي كان كبيراً، بل وكان مصدر قلق سياسي عميق. وبصفتي فيلسوفاً وأستاذاً للفلسفة في التعليم العالي، فإنّ «عمل» «ميشيل أونفراي» لم يثر اهتمامي أبداً، وذلك لثلاثة أسباب فلسفيّة، هي:

أولاً؛ لطالما أراد «أونفراي» (الذي أستخدم اسمه لتيسير الحديث عن العمل) اختزال الفلسفة إلى مجرَّد مدرسةٍ للحكمة. لكن إنْ كانت الحكمة هي تشكيل حياة تدّعي أنها نموذجيّة، فإن الفلسفة حينها ستكون شيئاً آخر غير ما هي عليه الآن. إنّه في مواجهة اللّغز الراديكاليّ للعالَم، يسعى الفيلسوف إلى الإجابة عنه من خلال الإعداد اللامُتناهي للعمل المفاهيميّ. لكن بالنسبة لفيلسوفنا المزعوم، فإنّ الحياة لا تكون مستنيرة بمساعدة المفاهيم: أي إنّها في حدِّ ذاتها ستكون مفيدة لأولئك الذين يريدون رؤيتها. أمّا المظهر الفلسفيّ المزعوم الذي يعتقد أنه يمكن أن يتبنّى عبره حقيقة يمكن أن يعتمد عليها، فإنه مشكوك فيه.

ثانياً؛ يدّعي «أونفراي» دائماً أنّه يفضح «التاريخ المُضاد» للفلسفة؛ لكنّه مع ذلك يفترض هذا «التاريخ المُضاد» مسبقاً، بحكم تعريفه، التاريخ الذي يدّعي رفضه: أي ما يُسمَّى بالتاريخ «الرسمي» للفلسفة الذي يدرسه الأكاديميّون. بعبارةٍ أخرى، منذ البداية، يروي «أونفراي» (بنفسه) القصص، ملفِّقاً من الصفر خطاباً مهيمناً، والذي يمكن أن يؤكِّد موقف «المُتمردين».

هكذا، أمكن لـ«أونفراي» تصفية حساباته مع الظواهر الثقافيّة المعروضة له في بضع دقائق فقط، وذلك بتناولها على أنها ذات «أبعادٍ مفهومية» فقط (أو هكذا يعتقد). إنّها نوعٌ من المعرفة الشعبويّة لديه، رغم كلّ ما يزعمه من كونها حكمةً شعبيّة.

ثالثاً؛ باعتبار ذلك طريقته المُفضّلة، يتخيَّل «أونفراي» بأنّ الفكر يعكس بالضرورة حياة مؤلّفه. إلّا أنّه، وحسب هذا الأمر، أصبح على «أونفراي» التفكير، على سبيل المثال، في أنّه كان من الممكن كتابة عملٍ فكريٍّ رائع حتى في ظلّ وضعية وجوديّة مزرية. لذلك، ولضمان المُلاءمة، دون خلط بين عمل وحياة المُؤلّف الذي يسعى «أونفراي» إلى تشكيل سيرته، راكم هذا الأخير الأخطاء الكثيرة على عدّة أصعدة: اختصارات، اقتباسات خارج السياق، تفسيرات خاطئة، إهمال المصادر، ملاحظات لا أساس لها، إلخ. وكلّ ذلك تمّ لديه باعتماد أسلوب قائم على مبدأ ثنائي يتعلّق: إمّا بالثناء، أو باللوم المُفرط.

لقد أدركت في عام 2008 عندما نشر «أونفراي» «حلم أيخمان» تماماً هذا الاحتيال. ونظراً لكون المُدان في القدس أثناء المُحاكمة قد أعلن، في دفاعه، أنّه قام فقط «بواجبه بالمعنى الكانطي»، فإنّ الفيلسوف المُتمرِّد لم يحتج إلى المزيد للهجوم على الفيلسوف «إمانويل كانط» وإظهار أن فكره هو الذي أدّى في الواقع إلى ظهور النازية. وأيضاً في سنة 2017، في كتابه «الانحطاط - Décadence»، ذهب «أونفراي» إلى حدِّ تحميل مسؤولية الإبادة الجماعية للقديس بولس.

تعهّد «كلود أباديا» بأدبٍ شديد بإثبات، بطريقةٍ دقيقة، حدود هذا التحامُل المجنون على «كانط». لكن، المُشكلة في هذه الحالة لا تكمن فقط في أنّ «أونفراي» ينشر كثيراً، بل في كون كثير ممّا يكتبه مجرَّد هراء، وهي مع ذلك تترجَم إلى عشرات اللّغات حول العالَم، وتباع منها مئات الآلاف من النسخ. لذلك، هناك أكثر من سببٍ للذعر بهذا الخصوص. إن التظاهر النرجسي للفيلسوف الزائف، الذي تأسره دائماً تخيُّلاته الفكريّة الخاصّة، يشكِّل عرضاً لشر يتجاوز شخصه، ويؤثِّر، كما سنرى، على الوجود المُشترك.

من «برنارد هنري ليفي» إلى «أونفراي»

إذا كان «أونفراي» يهنئ نفسه، بطريقةٍ ما، على كونه منبوذاً من العالَم الأكاديمي والمؤسّسي، في عام 2019، جنباً إلى جنب مع «بلانشو»، و«هايدجر»، و«ليفيناس»، و«فرويد»، و«فوكو»، و«ريكور»، وما إلى ذلك، فإنّه، وهو فيلسوف زائف حقيقة، قد تقوّى بدخول كتب المئة التي تمّ نشرها بالفعل في المجموعة المرموقة للغاية من «دفاتر ليرن» (Cahiers de L'Herne).



جان سيباستيان فيليبارت ▲



ميشيل أُونْفْراي ▲

إن التكريم الممنوح للمُؤلّف يعني بالنسبة لنا شيئاً يتجاوز الذعر في اتجاه الخراب: هكذا قد ولّى الفكر الذي كانت ترمز إليه كراسات ليرن، وهجر بالفعل. لكن، ثم يساعدنا الفيلسوف «كورنيليوس كاستورياديس» (1922 - 1997) في فهم ما يبدو في حدّ ذاته غير مفهوم.

في عام 1979، في مجلّة «الملاحظ الجديد - Nouvel Observateur»، ردّ «كاستورياديس» على «برنارد هنري ليفي» الذي هاجم للتو «بيير فيدال ناكيه». لقد انتقد المُؤرّخ بشدّة بالفعل عهد الله، وأبلغ عن التقريبات والأخطاء والاختصارات الأخرى لمُمثّل «الفلسفة الجديدة» المزعوم. وجد «كاستورياديس» أن استجابة «برنارد هنري ليفي» كانت سيئة السمعة مثل كتابه.

من اللافت للنظر لنا أن انعكاسات «كاستورياديس» يمكن نقلها اليوم إلى قضية «أونفراي». هذا لأن الفيلسوف اليوناني يدرك الروح، أو بالأحرى نقص الروح، في عصر - عصرنا.

الديموقراطيّة تحت المساءلة

تتمثّل إحدى الأفكار الرئيسيّة لنصّ «كاستورياديس» في تذكيرنا بأنه لا يوجد أمام فكر غير قابل للتغيير أيّ غطاء يبرّر خلوده؛ كما لا يمكن أن يكون وجود الفكر في المجتمع إلّا نتيجة السلوك النشط. بعبارةٍ أخرى، فإنّ الفكر هو مسألة مسؤولية بعضنا على البعض؛ لكن، هذا يعني أيضاً أنّه بسبب نقص المسؤوليات، يمكن تخريب الفكر حقّاً.

عندما يرتبط الفكر ارتباطاً وثيقاً بالفضاء العام، عندها يتمُّ إجراء حوارات بشكلٍ مشترك للمُناقشة والنقد، وهذا ما يطلق عليه بالفكر الديموقراطيّ. ولئن لم تكن الفلسفة هي الطريق إلى الحكمة -سؤالها ظلّ دوماً يتعلّق بمعنى المعنى- بما يتماشى مع عبقرية اليونان الكلاسيكيّة، فإنّه يجب عليها مع ذلك إظهار الفضائل. وبما أنّ «كاستورياديس» يصرّ بشكلٍ خاصّ على التواضع، إدراكاً منه أن الفكر يشارك في نشر الفضاء العام، فإن المُؤلِّف الجدير بهذا الاسم يمارس الانضباط الذاتي، وذلك حتى لا يسمح لنفسه بالذهاب ليقول أي شيء. خلافاً لذلك، وتحت طائلة ازدراء جمهوره، وفي ظلّ ديموقراطيّة تحترم نفسها، فإنّه عند ذلك يخضع إنتاج المُؤلّف للنقد، بل ولنقد معيَّن، وذلك مثل المُحرِّرين الذين تتمثَّل وظيفتهم في ضمان الصرامة التي تشكل مهنة المُفكِّر.

وهكذا، فعندما يتمُّ امتصاص الفضاء العام في كثيرٍ من الأحيان من قِبَل أولئك المُدافعين المأذون لهم من طرف الأشخاص الذين لا ينبغي الترويج لهم، وذلك بقصد التخلص من نفاياتهم بكثرة؛ فإن ذلك يعدُّ محواً للديموقراطيّة نفسها.

استبداد البضاعة

إنّ آلية المحو لصالح ما يُسمَّى «الدمقرطة»، هي، في الواقع، تسليع «الفكر»، وهذا ما تديره حصرياً الحالات الحسّاسة للسلطة، وذلك للإيقاع واحتلال مساحات خاضعة لأخبار مفبركة قبلياً، بهدف توسيع رأسمالها الرمزيّ والاقتصاديّ.

يحذّر «كاستورياديس» بأنّ الرقابة هنا لا تنفع؛ وهذه، أوّلاً وقبل كلّ شيء، هي حقيقة التسليع المذكورة التي تمنع عملياً أي مؤلّف من تأكيد الطابع المُتأنّي للفكر عبر وسائل الإعلام ذات الطابع التقني والتجاريّ. ذلك أنّه، وكما قال «دولوز»، فإن «المفهوم» هنا يصبح من اختصاص المُعْلِنين.

دعونا نترك الأرضية لـ«كاستورياديس»: في عمله «جمهورية الآداب»، حيث كانت هناك -قبل ظهور المُحتالين- أخلاقٌ وقواعد ومعايير. فإذا لم يحترمها أحدٌ، يكون الأمر عندها متروكاً للآخرين لاستدعائه وتحذير الجمهور منه، أمّا إذا لم يتم ذلك، فإنّه من المعروف منذ فترةٍ طويلة أن الديماغوجيّة غير المُنضبطة هي التي تؤدّي إلى الاستبداد، فتولّد الدمار وتجعله يتسيَّد المشهد. لذلك، من المُفيد التأكيد على أنّ الأعراف والسلوكيات الفعَّالة والعامّة والاجتماعيّة هي أهمّ ما يفترضه البحث المُشترك عن الحقيقة.

لا يفوّت «أونفراي» أيّة فرصة، في الفضاء العام وعبر المنابر المُختلفة، دون أن يتحدَّث ويدعو عبر أسطوانته المشروخة إلى تشكيل «جبهة شعبيّة - Front Populaire». إنّها الدعاية الأيديولوجيّة التي تعبِّر عن العنوان السياسيّ لفكره.

■ **جان سيباستيان فيليبارت □ ترجمة: الحسين أخدوش**

الهامش:

* Jean-Sébastien Philippart حائز على شهادة DEA في الفلسفة وشريك (UCLouvain)، باحث مستقل، ومساهم، من بين آخرين، في مجلات ومراكز بحث، منها: عوالم فرانكوفونيّة -Mondes Francophones.com وتداعيات فلسفيّة Implications-philosophiques.org.

المصدر:

https://www.lalibre.be

الرابط المختصر:

https://bit.ly/3l44ioK

13-08-2020



▲ JrCasas (Spain)

«ذهَبَ مع الريح»:

هلْ على الرواية أنْ تتنبّأ بمجرى التاريخ؟

ليس التاريخُ سفينةً تجري دائماً فوق مياهٍ هادئة تُسعفها ريحٌ رُخاء؛ بل هي سفينة مُعرَّضة أيضاً لهبوب العاصفة وشطحاتِ الأمواج... ولأن الرواية، رغم خصوصية شكلها ومُكوِّناتها، تمتحُ مِن مُدّخرات التاريخ وأخاديده المُتعرِّجة وأسراره المُتجدِّدة، فإن ما تنسجُه من مُتخيّل وأحداث وشخوص يظلّ دوْماً عرضة للمُجادلة والتصحيح والطّعن من لدُنِ مَنْ يُقدِّسون حرمة التاريخ أو مِمّن يعتقدون أنْ لا يجوز للروائيّ أن يُلاعبَ مجرى التاريخ فيُسيء إلى ما تقدِّمه من حلولٍ ذاتِ منطقٍ خاصّ.


محمد برادة

في الأشهُر الأخيرة، شهدتْ الساحة الثقافيّة والسياسيّة جدالاً حادّاً في الولايات المُتحدة الأميركيّة حول رواية مارغريت ميتشيلْ (1900 - 1949) الشهيرة «ذهَبَ مع الريح» التي صدرتْ سنة 1936 وباعتْ نسخاً بالملايين، وتُرجمتْ إلى شتى لغاتِ العالَم. سببُ الجِدال له علاقة بقتل المُواطن جورج فلويْد خنقاً على يد شرطيّ أبيض في شهر يونيو/حزيران الأخير، ما أدّى إلى انفجار الغضب في أميركا وعبر أقطار العالَم، ضد عنصرية البيض ومن أجل تأكيد «أنّ حياة السّود لها قيمة». في غمرة الاحتجاجات الغاضبة، عمد المسؤولون عن إنتاج الأفلام السينمائية إلى سحب الفيلم الذي أنجزه المُخرج فيكتور فليمينك مستوحياً رواية مارغريتْ ميتشيلْ، لأن الشريط يقدِّم عبودية السّود وكأنها مؤسَّسة سعيدة، والأسرة السوداء التي تخدم الأرستقراطيين البيض كأنها تفعل ذلك عن طيب خاطر، لا بِمُقتضى قانون العبودية.

الواقع أن رواية «ذهَبَ مع الريح» أثارت موجة من الانتقادات الحادة منذ صدورها سنة 1936، لأن السّود وجدوا فيها انحيازاً لأنصار حركة «كي كليكس كلان» العنصرية التي تُدافع عن تفوُّق ذوي البشرة البيضاء. وفي الآن نفسه اعتبروا تصوير السّود في الرواية أقرب ما يكون إلى الكاريكاتير الذي تغاضَى عن التفاصيل الناطقة بالحقيقة. على الرغم من ذلك نجحتْ رواية «ذهَبَ مع الريح» في أن تجتذب القُرَّاء من كلّ أنحاء العالم، إذْ بلغ عدد النسخ المُباعة في مختلف الترجمات 30 مليون نسخة. وهذا النجاح يعود، في نظر بعض النقّاد والكُتَّاب المُتحمّسين لها، إلى أنها رواية ذات بناء مُحكم وشخوص معبّرة ولغة متدفّقة. وعندما يحكمون بالجودة الفنِّيّة لـ«ذهَبَ مع الريح»، يستحضرون رواية أخرى كُتبتْ قبلها بقرن من الزمن هي «كوخُ العمّ طومْ» لـ«هارييتْ بيشير سْتووي»، التي لا تتوفَّر على الحدِّ الأدنى من الخصائص الفنِّيّة رغم تعاطفها مع السّود الأفارقة-الأميركيّين. الواقع، أن هذا الجدل الذي أثارته رواية «ذهَبَ مع الريح» لهُ سببان: أحدهما يعود إلى قِصَر نظر الكاتبة التي لم تأخذ في الاعتبار معركة السّود ضد العبودية والعنصرية، ما جعل الغاضبين اليومَ يُنادون بإسقاطها من سجلّ الأدب المُعتبَر، لأنها تُعاكس مجرى التاريخ؛ والسبب الثاني وراء هذه الخصومة، هو أن الرواية رغم رؤيتها التي عميَتْ عن رؤية معركة السّود من أجل المُساواة والتحرُّر، فإنها تشتمل على عناصر فنّيّة وإنسانيّة تخولها البقاء ما دامت تمنحنا متعة القراءة رغم مرور قرن على كتابتها. وعندما سُئلتْ مارغريت عن موضوع روايتها، قالت إنها لم تقصد إلى كتابة رواية تاريخيّة، وإنما أرادتْ دراسة الخصال والصفات البشريّة الضرورية للتغلب على المصائب والكوارث: «.. إذا كان لروايتي «ذهَبَ مع الريح» موضوع مركزيّ، فإنني أفترض أن يكون هو الاستمرار في الحياة». يمكننا أن نلاحظ، انطلاقاً من الالتباس الذي يحفّ بهذه الرواية، أنها رواية حداثية، كما لاحظ أحد النقّاد، لأنها في تدفُّقها الملحمي حقّقتْ نوعاً من الانتهاك للقيم القائمة لدى البيض، وذلك من خلال الشخصية المحورية سكارليتْ أوهارا البيضاء، مُديرة وَرْشة نشْر الخشب التي رفضتْ القيَم السائدة وسط مجتمع أبيض يعيش خارج الواقع إبانَ حرب الانفصال.

نتيجة لهذا الطابع الملتبس لـ«ذهَبَ مع الريح»، يُطالعنا موقفان متعارضان لدى كاتبيْن معاصِريْن كبيريْن هما لوكليزيو وجيمس بالدوين (1924 - 1987). يذهب لوكليزيو، في مقدِّمة كَتبَها لترجمة فرنسيّة لـ«ذهَبَ مع الريح»، إلى

أنها تعتبر من عيون الروايات العالميّة، وأن ما تُخلفُه من متعة لدى القارئ لا يُعطل فكرَه النقديّ: «ذلك أن الإعجاب بفنّ الروائية لا يقتضي منّا أن ننخدع بالأيديولوجية التي تنطوي عليها». أمّا الكاتب الأسود جيمس بالدوين فقد انتقد كلاً من «كوخ العمّ توم» و«ذهَبَ مع الريح»، فقال عن الأولى إنها تبتذل الحسّ الجماليّ وتُفصح بين سطورها عن خوفٍ كبير يطبع سلوك السّودِ، ومن ثَمَّ نجدها تغرق في النغمة الأخلاقيّة الوعظية... وقال عن «ذهَبَ مع الريح» إنها خرافة ضخمة كُتبتْ لتمجيد الأنانية، مع محاولة خداع السّود حين تعبّر عن عدائها لهم وللأميركيّين، مُفصحة عن مناصرتها لحركة كي كليكس كلانْ.

من هذه الزاوية، يتضح أن «كوخ العمّ تومْ» و«ذهَبَ مع الريح» روايتان مُختلفتان تماماً في مضمونهما السياسيّ وشكلهما الجماليّ. وإذا كانت الأولى قد ناصرتْ السّود وأدانتْ اضطهادهم في خطابٍ لا يخلو من الوعظ واللّغة المكرورة، فإن الرواية الأخرى كأنما جاءت لِتناقِضَ الرؤية الأيديولوجية للرواية التي سبقتها، إذْ جعلت البطلة امرأة بيضاء وردَّدت حقائق مغلوطة تجاه السّود؛ لكن الشكلَ الجمالي أضفى على روايتها الطويلة جاذبية ملحمية تُمتع القارئ.

بعد مرور أكثر من قرنٍ على صدور الروايتيْن، يتحرَّك التاريخ ليصحح رؤية ميتشيل إلى السّودِ، ويُعضد هاريبتْ في مُناصرتها لهم دون أن يُزكّيَ الشكل الفنّي لروايتها... هل هذا التصحيح «التاريخيّ» يحكم على الروايتيْن بالإعدام؟ أم أنهما يظلان جزءاً من ذاكرةِ نضالِ الأفارقة السّود الأميركيّين من أجل حقهم في المُساواة والكرامة، بغضّ النظر عن قيمتهما الفنّيّة ورؤيتهما الدلالية؟ أظن أننا لا نستطيع أن نحاكم الروايات بمنطق السياسة والتاريخ، لأن خطابها يختلف جوهرياً عن الخطاب التاريخيّ المُعتمد على الوثائق والوقائع؛ بينما الرواية تظلّ، في نهاية التحليل، خطاباً ذاتياً، تخييلياً تمتزج فيه الرؤى والمشاعر ويتحكّمُ في مضمونه السياقُ الشخصيّ والمُجتمعيّ.

لكنْ، هناك تجربة روائية أخرى اتخذتْ من الجنوب الأميركيّ معيناً تستقي منه شخصياتها وفضاءها، هي تجربة وِليَمْ فولكنر العملاقة، خاصّة في «الصّخب والعنف» التي نشرها العامَ 1929، أي قبل صدور «ذهَبَ مع الريح» بسبع سنوات. لقد استطاع أن يحقّق في هذه الرواية نصّاً لهُ أبعاد تاريخيّة واجتماعيّة وشكل فنّي معقَّد، غير مألوف، يعتمد على ما أسماه جان بول سارتر في تحليله المُميَّز لهذه الرواية: ميتافيزيقا الزمان. في الجنوب الأميركيّ يتساكنُ الأرستقراطيون والنازحون الجُدد الذين اغتصبوا الأرض من الهنود الحمر، وجلبوا الزنوج من إفريقيا وأسّسوا نظاماً اجتماعيّاً يستوحي قيَمَ أوروبا البيضاء. لكن نشوب الحرب الأهلية في الجنوب وتمرُّد السّود على صكوك العبودية، بدَّد أحلام البيض وجعل الجنوب الأميركيّ يتخلَّف عن ركب الحضارة التكنولوجية المُتقدّمة في الشمال، ويغرق في صراعات مُميتة تشمل البيضَ والسّود على السواء... من هذه الخلفية المُتشابكة ذات القيم المُهتزّة، صاغ فولكنر دروبَ رواياته ومسالكها. وإذا كانت رواية «الصخب والعنف» لا تزال تحظى إلى اليوم باهتمام القُرَّاء والنقَّاد، فلأنها ذات تقنية متحرِّرة من السرد الواقعيّ التقليديّ، وتعتمد ميتافيزيقا زمنية تشطبُ المُستقبلَ من أفق حيواتِ الشخصيات لتبرز تلك الرؤية المُتشائمة التي عانقها فولكنر في معظم رواياته. من ثَمَّ، نجد أن اليأس وانحراف السلوك واهتزاز القيم يشمل شخوص روايته، لا فرق بين أبيض أو أسود...

من الصعب، إذن، أن نطالب الرواية بأن تتنبّأ بمجرى التاريخ وأن تنحاز دوْماً إلى مَنْ يسيرون باتجاه مَنْ يُنصفهم التاريخ. ذلك أن الخِطاب الروائي لا يستقيم إلّا من خلال الصوْغ الفنّي للمواقف والآراء المُتعارضة لدى الشخصيات التي تحمل نسْغ الحياة ولغزيتها. ومهما اختلفنا مع فولكنر في رؤيته التي تشطبُ المُستقبل من أفق شخوص «الصخب والعنف»، فإن رؤيته تظلّ ذات مصداقية ما دام السّود الأميركيّون لم يتمكّنوا بعد من أن يستكملوا كرامتهم وأن يحظوا بالمُعاملة الإنسانية من لدُنِ البيض رغم مرور أكثر من قرن على الحرب التي أرغمتْ الدستور على الاعتراف بحقوقهم.

لماذا نكره الانتظار؟

سواء أكان الانتظار في طوابير طويلة، في زمن أزمة «فيروس كورونا» المستجدّ، أم كان انتظار لقاء، أو حافلة تبدو كأنها لن تصل أبداً، فإن هذا كلّه مرتبط، دائماً، بأساس نفسي. فلماذا نجد الانتظار، في كثير من الأحيان، مزعجاً للغاية؟



سواء أكان الانتظار متعلّقاً بزيارة العائلة، أم بانتظار عطلة أو حتى نهاية جائحة، يبدو أنه أصبح، اليوم، نمطاً من النظام. يقول الباحث «كارلينز جايسلر - Karlheinz Geissler» الذي يتَّخذ من «ميونخ» مقرّاً له: «الانتظار هو وقت ضائع» ونحن نتقاضى المال مقابل الوقت». ارتبط القول المأثور «الوقت هو المال» بالرئيس الأميركي «بنيامين فرانكلين - Benjamin Franklin»، أحد الآباء المؤسّسين للولايات المتَّحدة، وهي قولة لازمته في عمله، ينصح بها التجار الشباب، دوماً، وقد شكّلت، بذلك، عقيدة العصر الصناعي.

لا عجب في أن يكون لمفهوم الانتظار دلالات سلبية، إذ يعتبر- وفقاً للتجربة الجماعية في الثقافة

الغربية- فرضاً. يشير المؤلّف «أندريه بوسيه - André Bosse» إلى أن أيّ شخص يضطرّ إلى انتظار قطار، أو طائرة متأخّرة، أو موعد ما، أو طاولة فارغة في مطعم، «يصبح غير صبور، وغاضباً وعدوانياً، في الغالب». ويحلّل «بوسيه» ذلك قائلاً: «على ما يبدو، لا يجدي النظر إلى الانتظار كهديّة للوقت»، و«بدلاً من الاستمتاع بها، فإنها تصبح نوعاً من التعذيب».

نشرت الباحثة الثقافية «كلوديا بيبل - Claudia Peppel» كتاباً يحمل عنوان «فنّ الانتظار - The Art of Waiting» في عام 2019، وذلك بالتعاون مع مؤرِّخة الفنّ «بريجيت كوله - Brigitte Kölle»، وهو يجمع بين أعمال المصوّرين المعاصرين وفنّاني الجرافيك مع النصوص الأدبية والمقالات والمقابلات، ممّا يوفِّر استكشافاً متعدّد الأوجه لظاهرة انتظارنا. تقول «بيبل»: «إن العديد من غرف الانتظار هي صلة بين المكان والزمان»، وتضيف: «هذه الغرف تَمّ تصميمها بشكلٍ غير ملائم»، وهذا سبب آخر يجعلنا ننتظر، على مضض، في كثير من الأحيان. وسواء في غرفة الانتظار، في عيادة الطبيب، أو في غرفة الاجتماعات في العمل، غالباً ما يجعل الانتظار المرء يشعر وكأنه يتمّ التحكُّم فيه، وذلك سبب وجيه. يؤكِّد ذلك مؤرِّخ الفنّ «يوهانس فنسنت كنيشت - Johannes Vincent Knecht» قائلاً: «من يجعل الآخرين ينتظرون، تكون لديه سلطة عليهم».

يقول الباحث «غايسلر - Geissler» إن جعل الناس ينتظرون «يصبح أداة قوّة». فعندما ننتظر، نعاني مباشرةً، مع مرور الوقت؛ «فمن ناحية، نشتكي من عدم امتلاكنا للوقت الكافي، وكثيراً ما نتمنّى لو كان لدينا هذا الكسل، هذه التوقُّفات، لكن في اللحظة التي يجعلنا فيها شخص آخر ننتظر، نجد هذا مزعجاً للغاية». تؤكِّد «بيبل» أن الانتظار في ألمانيا الشرقية، سابقاً، كان «تقريباً، مبدأ حياة». قد يستغرق الأمر سنوات قبل أن تتسلّم السيّارة التي طلبتها. وكانت موادّ البناء، في كثير من الأحيان، خارج المخزون، وكذلك العديد من المواد اليومية. لقد أدّى اقتصاد الندرة هذا إلى ظهور طوابير من الناس ينتظرون، بشكل يائس، أمام المتاجر الفارغة للحصول على السلع التي يرغبون فيها.

لقد وصف الكاتب الروسي «فلاديمير سوروكين - Vladimir Sorokin» تأثير ذلك في المجتمع، في روايته «الأفعى»، التي نشرها عام 1985، خلال وجوده في المنفى في باريس، يصف فيها سيناريو انتظار نموذجي في الاتّحاد السوفياتي السابق. يبدأ بسؤال «أيها الرفيق، من هو الأخير في الطابور؟»، ويصف كيف أن الوقوف في خطّ وثيق مع الآخرين، ليوم كامل، ينطوي، بشكل طبيعي، على تعلّم الكثير عن حياتهم. كان هناك الكثير من الثرثرة والمشاجرة أو حتى المغازلة، بل تجد من يمسك المكان لشخص آخر، ثم كان هناك، دائماً، الكثير من المحادثات حول السلع التي ينتظرها المرء: من أين أتت؟ هل سيكون هناك ما يكفي للتسوُّق؟

صحيح أن الانتظار شيء نفعله كلّ يوم، لكن الانتظار ليس مجرَّد انتظار. تأمَّل- على سبيل المثال- حال موسيقي ينتظر دوره في العزف على نغمة. إن تصوُّره حادّ بقدر تصوُّره للصياد الذي يتعقَّب فريسته؛ فهو ليس مجرَّد عاطل. من المتديّنين، مثلاً، من ينتظرون قدوم المسيح، بينما البعض منّا ينتظر أوقاتاً أفضل كولادة طفل. ينتظر الأطفال، بدورهم، وبشوق، وقت حلول أعياد ميلادهم أو رأس السنة الميلادية، وغالباً ما يعدّون الأيّام تنازليّاً. بالنسبة إلى البعض، إن الانتظار هو هديّة الترقُّب، والوعد الذي سيجلب الشعور بالرضا، ويجعلك تشعر بالراحة، حتى لو كان هذا الشعور عابراً.

يقول «غايسلر»: «إن لمجتمعنا مناطق قليلة، نسبيّاً، من مجالات الحياة، ليست مصابة بفكرة (الوقت هو المال). وتُعَدّ تجربة الوقت، في الثقافات الأخرى، مختلفة تماماً». تشير «بيبل» في كتابها إلى أن «الأب فريدو بفلوجر - Father Frido Pflüger» رئيس الجمعية اليسوعية لخدمة اللاجئين في «برلين»، وضّح كيف أصبح على دراية بفهم مختلف تماماً، للوقت، في أجزاء من إفريقيا، حيث- بدلاً من السؤال عن الوقت- قد يسأل المرء: «متى حان الوقت الناضج؟»، ويضيف قائلاً: «وعندما يحين الوقت، يحدث شيء ما، ولكن عندما لا يكون الوقت قد حان بعد، فلا شيء يحدث»، حتى أن هناك مقولة متداولة: «لديك الساعات؛ ولدينا الوقت». مع ذلك، ووفقاً لـ«غايسلر»، يتعلَّ الأمر، حقّاً، في نهاية اليوم، بمفهوم الانتظار نفسه، والوعد الذي يمكن أن يحمله إذا نظرت إليه في ضوء معيّن. ويضيف: «إن كيفية مواجهتي للوقت تعتمد على ما أقوم بربطه بالانتظار». ويقدّم مثالاً لذلك بقوله: «نفترض أننا ننظّم الوقت بأنفسنا، لكن الانتظار هو في الواقع شيء يأتي فيه الوقت المناسب لك، وأنت تطرح على نفسك التساؤل الآتي: ما الذي يخبّئه لي من تجارب وأحاسيس وإمكانات؟».

■ **ستيفان ديج □ ترجمة: عبد الرحمان إكيدر**

المصدر:
https://www.dw.com/en/why-we-hate-to-wait/a-53697807.

بيار ديلياج..

أنثروبولوجيٌّ في ضيافة الأنثروبولوجيّين

كيف تُبنَى المعرفة الإثنوغرافيّة؟ ما هو فضل الأنثروبولوجيّين في القرن العشرين؟ يغامر «بيار ديلياج -Pierre Déléage» لإثارة هذه الأسئلة.
بيار ديلياج باحث في مخبر الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة في الكولاج دي فرنس بمعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعيّة، (EHESS) يدرس منذ فترةٍ طويلة الثقافات الهند- أميركيّة. ومنذ عشر سنوات كرَّس جهده لدراسة اختراع الكتابة في حضاراتِ عدد من الشعوبِ القديمة في القارة الأميركيّة، ولترجمة تقاليد السكّان الأصليّين الشفويّة.
يدرس ديلياج في كتابه الأخير كيفية تشكّل نظريّات المعرفة الأنثروبولوجيّة. وهو موضوع كان قد بدأ الحفر فيه في مؤلّفه حول الأنثروبولوجيا العكسيّة (inversée): «رسائل ميتة - Lettres mortes» والذي نشرته دار (فيار - Fayard) منذ ثلاث سنوات...

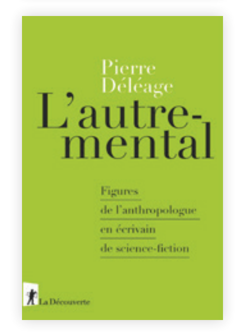
تحدَّثت في كتابك الأخير عن رحلة أربعة علماء أنثروبولوجيا تعاملوا، حسب رأيك، بحرّية مع المُلاحظات الميدانيّة، وهو ما قادهم إلى صياغة فرضيّاتٍ غريبةٍ حول الشّعوب التي اهتمّوا بها، حتى أنهم، ربما، توهّموا أنّ الحبّة قبّة. لكن أليس هذا من مخاطرِ مهنة الأنثروبولوجيّ؟ ألم يكن تقديرُك يوماً خاطئاً؟

- إنّ الفرضيّـاتِ الشـاذة والغريبـة تمثِّـل جـزءاً مـن مهنـة الأنثروبولوجـيّ. علـيَّ أنْ أعترفَ أنَّ هـذا يمثِّل أحدَ أكثر جوانبِ هـذه المهنـة إمتاعـاً. ومـع ذلـك فـإنّ غالبيـة الأنثروبولوجيّيـن يعرفـون تمييـز الفرضيّـاتِ الأقـلّ مقبوليّـةً مـن بيـن مجمـوع الفرضيّـاتِ، خاصّـة عندمـا يضعونها وجهـاً لوجه مـع مـا يقولـه أعضاءُ الجماعـاتِ التي تستضيفهم. أمّا بالنسبة إلى أخطاء التقديـر فإنّـه مـن الواضـح أنني فـي حياتـي لـم أرتكـبْ خطـأً باسـتثناء -تقريبـاً- موافقتـي علـى نشـر هـذا الكتـابِ.



من خلال استعارتك عنوانَ دراستك من قصّة قصيرة لـ«فيليب ك. ديك Philip K. Dick» ونسبتك صفةَ «كُتَّاب الخيال العلميّ» إلى بعض زملائك في القرن الماضي، فأنت تشير بذلك إلى أن هؤلاء الأنثروبولوجيّين يجدون صعوبة في فهمِ الواقع. ألست قاسياً عليهم؟

- لسـت متأكِّـداً مـن أنّ ملاحظاتـي النقديّـة القليلـة تلـك بشـأن أسـلافي المُوقَّرين يمكـن أنْ تخدش هيبتَهم وسـلطتهم الرّاسـخة بقـوّة. لـذا لا أعتقـد أنني كنت قاسـياً جدّاً عليهـم. ثمّ إنّ اعتبارهم كُتَّـابَ خيـالٍ علمـيّ إنمـا هـو تكريـمٌ لهـم، لأنّ الخيـالَ العلمـيَّ



نـوعٌ أدبـيٌّ أحبـه بشـكلٍ خـاص. وعلـى أيّـة حـال، لـم يعـدْ أحـدٌ اليـومَ يصـدِّق هـذه القصـص عـن الواقـع الموضوعـيِّ.

وأخيراً، كان «فليب ك. ديك» أنثروبولوجياً ممتازاً..

- أعتقـد أنّ «فليـب ك. ديـك» كان يـودُّ أنْ يكون أنثروبولوجيّاً. كان ذلـك أمـراً رائجـاً فـي أواخـر الأربعينيّـات عندمـا كان ديك طالبـاً فـي بريكلـي. لقـد اهتم عن كثـبٍ بمفاهيم الطوطميّة عند سـكّان أسـتراليا الأصليّيـن. ولكنـه كان يعانـي مـن الخـوفِ مـن الأماكـن المكشـوفة ولا يحـبُّ السـفر. لذلـك رضـيَ بتخيُّـل طـرقِ التفكيـر المُذهلـة التـي كان يـودُّ أنْ يلاحظهـا ويدرسَـها. فـي واقـع الأمـرِ كان مثـل كثيـرٍ مـن كُتَّـاب الخيـالِ العلمـيِّ.

بيَّـن «نيغـل بارلـي Nigel Barley» فـي كتبـه مثـل «أنثروبولوجـي خائـب» أو «الأنثروبولوجيا ليسـت رياضة خطرة» مـدى سـهولة أن يُخطـئَ الباحـثُ فـي دراسـاته.

- لقد نسيت تلك الكتبَ قليلاً..

انتقـدتَ «لوسـيان ليفـي بـرول Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939)». لقـد تخيَّـل هـذا العَالِـم المُلتـزمُ سياسـيّاً، بالأحـرى اليسـاريّ، وجـودَ نظـام مـن التفكيـر عنـد هنـود إنكسـيت (Enxet) فـي بارغـواي. واسـتناداً إلـى الكتابـاتِ التـي نقلهـا «باربـروك جـروب Barbrooke Grubb»، أكّـد أن هؤلاء الأشـخاصَ لا يميِّزون بين العَالَـم الحقيقيّ وعالَـم الأحلام. إنّ خطَأه هو بلا شكٍ وضعُه الكثير من الثقة في

أنت، نفسك، عالمُ أنثروبولوجيا. لقد قمت بفكِّ شفراتِ اللغة السّرية لـ«شاماني شاراناهوا chamanes sharanahua» في منطقة الأمازون الغربيّة، ودافعت عن ممارسة للإثنوغرافيا موجَّهة نحو كتابة مدوّنة النّصوص المخطوطة والمُترجمة. ولكن كيفَ يمكن أنْ ندرسَ، مثلما أراد «ليفي بروهل Lévy-Bruhl»، الشّعوبَ التي لا كتابةَ لها؟

- يجب أنْ نبدأَ أوّلاً بالذهاب إليهم، ثم الاستماع لهم وتعلُّم لغتِهم، ثم، إذا لزم الأمر، اختراع كتابة لتدوينِ كلامِهم وخطاباتهم بأمانة. ثم نقوم بمقارناتٍ دقيقة بين الخطابات المنقولة والمُترجمة عن عديدِ المُجتمعات المُختلفة، مع ضرورة أنْ نكون على معرفة بطريقة حياتهم. لقد أنجزتُ ذلك في العديد من كتبي. وفي الواقع، أنا أعتبر ذلك، على نحوٍ ما، تعريفاً لعلمي.

فما الذي تلومه إذن على «بنجامين لي هورف Benjamin Lee Whorf» (1897-1941) الذي يشاركُك نفسَ المُقاربة اللسانية باعتبارها مُنطلَقاً؟

- أنا بالتأكيد لا ألومُه بسبب تفضيله قراءة «ألبرت آينشتاين Einstein» على الاستماع إلى هنود «هوبي Hopi» في «أريزونا Arizona»، لكنني ما زلت إلى حَدٍّ مَا أشكّ عندما أراه يكشفُ عن تفسيرٍ ميتافيزيقيّ لنظريّة النّسبيّة في تراكيبِ لغة الهوبي النحويّة.

لست لطيفاً مع «كارلوس كاستانيدا Carlos Castaneda» (1925-1998) عندما يخبرنا عن بداياته على يد شامان. فهل أنّ استهلاكَ الفِطْر المُهَلْوِس (والذي يُستخدَم لغاية علميّة بحتة) هو ما يُفقده كلَّ إحساسٍ بالواقع؟

- بما أنه لا يوجد فطر مُهَلْوِسٌ ينمو في الصحراء المكسيكيّة، حيثُ كان من المُفترض أنْ يقوم بتحقيقاته الإثنوغرافيّة، فإنّي أعتقد أنه لمْ يكنْ في حاجةٍ إلى العقاقير العقليّة لاختلاقِ عددٍ من الهويّاتِ والقصص الفانتاستيكيّة نوعاً مَا.

حتى وإنْ أبديت حرصاً في الكلام على إدواردو «فيفيروس دي كاسترو Eduardo Viveiros de Castro» (من مواليد 1951) الذي تُشِيدُ بدفاعه عن الشّعوب الأميركيّة-الهنديّة، فإنك تعارضُه في رؤيته لثقافة «أراويتي Araweté» في البرازيل. فهل من الخطأ، في رأيك، الاعتقادُ في أنهم ينسبون روحاً إلى الحيوانات؟

- أنا أحبّ التحقيق الإثنوغرافيَّ الذي كرّسه إدواردو فيفيروس دي كاسترو لـ«أراواتيهAraweté» في الثمانينيّات. بعد ذلك أصبحت الأمورُ معقَّدة في التسعينيّات، عندما طوَّر نظريّة معقَّدة للغاية وجميلةً جدّاً في كثيرٍ من الأحيانِ تُعرف الآن باسم منظور الأميركيّين الأصليّين.

كانت الفكرة أوّلاً هي القولُ بأنّ هنودَ الأمازون يَعتبرون الحيواناتِ تُشبه إلى حَدٍّ ما البشرَ، وهذا ليس خطأً. ولكنه في مرحلة ثانية أضاف أنّ جميع الهنود يعتقدون في أنّ الحيوانات ترى البشر على أنهم أنواعٌ من الحيوانات. وهو أمرٌ مستبعَد اذا استندنا إلى لغة الهنود نفسِها.

لقد لَمَحَ فيفيروس دي كاسترو هذا التماثلَ الجميلَ للمنظورات، وبعد أنْ طوَّر كلَّ النتائجِ النظريّة، نسبَها إلى هنود الأمازون. وهكذا أعطاهم فلسفةً ليست لهم.

كلّ هذا لن يكون خطيراً للغاية إذا لم تأخذ جحافلُ علماءِ الأنثروبولوجيا، نتيجة لذلك، الأمرَ على محمل الجدِّ. لقد أصبحت المنظوريّة، في أجزاءَ كبيرة من الأنثروبولوجيا الحالية، الأيديولوجيَا الرسميّة لجميع الهنود الأميركيّين.



بيار ديلياج ▲

فرضياتِ هذا المُستكشف والذي كان أيضاً مُبَشِراً أنجليكانياً. فهل أنّ ما تلومه فيه هو كونه لم يذهبْ إلى الميدان؟

في الواقع، كان ليفي بروْل قريباً من «جورس Jaurès». لقد كتب في صحيفة «لومانتي L'Humanité» عدداً من المقالات وقّعها باسم مستعار. أنا لا ألومه حقّاً بسبب أنه لم يكن إثنوغرافيّاً. بالكاد كانَ يوجد إثنوغرافيٌّ في عصره. ولكنّي ما زلت مندهشاً من العملية التي تتخيَّلُ وجودَ طريقة في التفكير تكون تناظراً عكسيّاً لما تصوّرَه عقلاً متحضّراً، ثم من نسبته هذا النمطَ من التفكير إلى ما يُسمَّى بدائيون، أولئك الذين لم يلتقِ بهم قطُّ.

إنّ العديدَ من علماء الأنثروبولوجيا الذين كانوا مُعاصِرين له مثل «مارسيل موس Marcel Mauss» لم يمارسُوا الإثنوغرافيا. ومع ذلك فإنهم لم يختلقوا عقليّة أخرى مختلفةً من شأنها أنْ تميِّز السكّان الذي كانوا يُعتبَرون في ذلك الوقت غريبين. كما أنهم غالباً ما شعروا بالفزعِ عند قراءة أعمال زميلهم هذا، السّاذجِ إلى حَدٍّ ما.

باتباعه خطواتِ إميل دوركهايم الذي كان يحاول بناء أنظمة التمثّل الجماعيّ، وهي مقارَبة يصفها البعضُ بأنها «صوفية»، يقوم هذا العَالِمُ الأنثروبولوجيّ، بنفس ما يقوم به بعض مؤرِّخي مَا قبل التاريخ. إنه يحاول تخيُّلَ نظامٍ فكريّ «سحري». فهل ستوجه نفسَ النقدِ لعالِم حفرياتٍ مثل جانْ كلوت Jean Clottes ؟

- أنا لا أتذكّر، للأسف، بشكلٍ جيّد جدّاً أطروحاتِ جان كلوت حول الشامان في فترةٍ ما قبل التاريخ.

في سنة 2007 كرّست كتابَ «الجنون في القطب الشماليّ» (La Folie arctique) لأعمالِ الإثنوغرافيِّ «إيميل بتيتو «Émile Petitot» (1838-1916)، وهو مبشِّر نسخ أساطيرَ الإسكيمو (inuits) في نهاية القرن التاسع عشر قبل أنْ يُصاب بالجنون ويموتَ في مأوى للمجانين. حين نقرأ الكتابَ نشعر بأنك منبهرٌ بالاضطرابات العقليّة. فهل في بيتكم طبيبٌ نفساني؟

- ربّما كان ذلك نتيجة لعلاقة طويلة مع الحركة المُعارضة للطب النفسيّ، وهي تيارٌ نظريّ وعمليّ على حَدٍّ سواء ما فتئ يفتنني، أو عليك أنْ تصدِّق أنني أشعرُ أحياناً ببعض التقارُبِ مع بعض أولئك الذين نصفهم بالمجانين.

استنتاجُك قاسٍ.

ومن خلال إدانتك «الأنثروبولوجيا التي تتكلَّم من بطنها - an-thropologie ventriloque» أو المكتومة التي تعرض نظريّاتٍ كاريكاتوريّة، تُبنى في مقاهي الحيِّ اللاتيني، عن الكوسمولوجيا عند الأميركيّين الأصليّين، فأنت ترمي حجرة في البركة. كيف كان ردُّ فعلِ زملائك؟

- لقد فقدَ البعضُ عقولهم، وهذا متوقَّع. كان لا بدّ من احتجازهم. البعضُ الآخر شحذ سكاكينَ كبيرة وكانوا ينتظرونني في زاوية الشارع أو في تعرُّجات الطريق نحو مخبري. يجب أن أكون حذراً . وترك البعضُ الآخر الأنثروبولوجيا نهائيّاً. هم الآن يكرّسون حياتهم لقراءة رواياتِ الخيالِ العلميِّ. وضحك آخرون وقدَّموا لي دعوةً في لطفٍ.

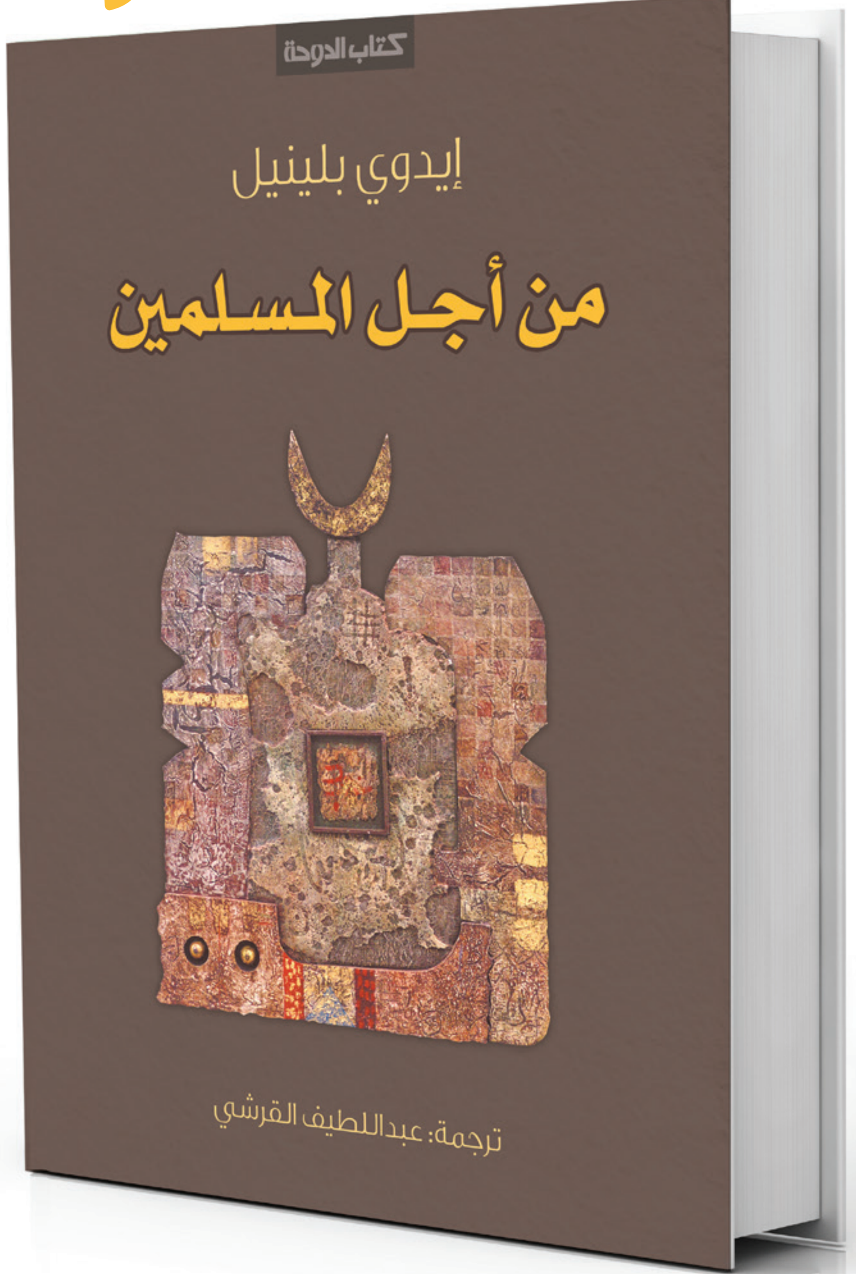
■ حوار: بودان إشاباس □ ترجمة: رضا الأبيض

المصدر:

https://www.lepoint.fr/culture/un-anthropologue-chez-les-anthropologues-26-07-2020-2385615_3.php



كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

فيم تُفيد الاحتجاجات؟

في مقاله المنشور في العام 1979 تحت عنوان: «الاحتجاج الرمزيّ والصمت المدروس»، طرح الفيلسوفُ الأميركيّ «توماس هيل - Thomas Hill, Jr». سؤالاً فلسفيّاً وبراجماتيّاً ثريّاً، وهو: لماذا نحتجُ ضدّ ظُلم فادح، في الوقت الذي: «لا يُمكن أن نتوقَّع فيه بصورةٍ يقبلها العقل، أن يضع الاحتجاجُ حدّاً لهذا الظلم؟»، بل قد يؤدِّي لإصابةِ المحتجّ بالأذى.

يختلف هذا السؤال بدرجةٍ كبيرة عن السؤال الأشدّ جوهريّة، وهو: «لماذا نحتجّ؟». يتصوَّر البعض أنّ الاحتجاجَ يهدف للإصلاح، وثمّة أمثلة كثيرة لحركاتٍ اجتماعيّة حقَّقت ذلك. إذْ احتجَّت حركة المُطالبة بحقّ المرأة في التصويت إبّان القرنين التاسع عشر والعشرين من أجل الحصول على حقّ المرأة في الاقتراع، وتظاهر الشباب أثناء الربيع العربيّ من أجل الإطاحة بزعماء مستبدين، واحتجَّ الأميركيّون السّود في الستينيّات للظفر بالحقوق المدنيّة. ولعلّنا نعتقدُ حين نتأمَّل هذه النماذج، أنّ الغاية الوحيدة للاحتجاج هي اكتساب حقوق وإنجاز تغيير سياسيّ. وأنّ الاحتجاج إذا لم يحقّق هذه الأشياء أو يضعها نُصب عينيه، فلا طائل تحته.

لكن استفهام «هيل» مهمّ لسببين اثنين جليين، أولهما هو أنّ الاستفهام يُعطي صورة واقعيّة عن حال المُعارضين السياسيّين (فمثلاً؛ لا تُقنع جهودهم أصحاب السلطة في أغلب الأحيان، في الوقت الذي قد تؤثّر فيه سلباً على حيواتهم). وثانيهما أنّ الاستفهام محاولة لإعادة تصوُّر الاحتجاج باعتباره يؤدِّي وظيفة تتعدَّى التأثير على أصحاب السلطة، وهو بذلك يُزيح الفئة الأخيرة من المركز (إذْ لم تعد الهدف الوحيد للاحتجاج)، ويُضفي غائية متعدِّدة بالنسبة للمُحتجين.

لِم الاحتجاج إذن، إذا كُنّا نعرف أنّه غير كافٍ لتغيير قانون جائر أو سياسة عنصريّة أو قلوب وعقول الخصوم؟ لِم الاحتجاج إذا كانت النتيجة هي احتمال أن نُستهدَف ظُلماً، أو أن يتجنَّبنا الآخرون، أو أن نغامر بأرزاقنا؟ لِم نرفع لافتات «حيوات السّود مهمّة»، في حين نعرف أنّ الغلبة ستكون لوحشية الشرطة، وأنّنا لن نجتثّ تفوُّق العرق الأبيض؟ هل هو إهدارٌ للوقتِ والطاقة والانفعالات؟ أم له وظائف أخرى؟

تتعلَّق الإجابة عن تلك الأسئلة بالمُحتجين وبمَنْ يتضامنون معهم، أكثر من تعلّقها بالغايات السياسيّة التقليديّة؛ إذْ إنّ مفاد الإجابة التي يقدِّمها «هيل» هي أنّنا نحتج كي ننأى بأنفسنا بعيداً عن كلِّ ما هو فاسد. ويعكس هذا الانفصال اكتراثنا العميق بالعدل، والرغبة في مواجهة الاستبداد. ومن ثَمَّ، فإنّ المُحتجين على السياسات المُنحازة ضد المرأة مثلاً، لن يمنعهم الجهل بنتيجة احتجاجهم من الاحتجاج. وسيستمرون بالتظاهر كي ينأوا بأنفسهم بعيداً عن المُمارسات والأشخاص المُنحازين والكارهين للمرأة.

الاحتجاج يُفاصل بيننا وبين الفساد، ويُلحقنا بضحاياه. ذلك أنّنا نهبهم شرفاً ما-مديحاً يستحقونه. فعندما نتظاهر رفضاً للتمييز على أساس الجنس، نُعلن أنّ ضحايا هذا التمييز يستحقون المُساندة، ونستنكر في الوقتِ ذاته المُمارسات المُتحيِّزة ضد المرأة، إذْ يُعرب المُحتجون عن احترامهم للمرأة والنزاهة، ورغبتهم في مواجهة عدم المساواة في التعامل. ومن ثَمَّ فنحن نحول دون وقوع التصرُّفات غير العادلة، ونستنكر الفساد، ونساند الضحايا، كلّ ذلك من خلال الاحتجاج.

الواقع أنّ «هيل» لم يكن أوّل أو آخر من أجاب عن هذا التساؤل الثري ذي الصلة بالوضع الراهن؛ إذْ اعتقد الناشط والمُفكِّر «وليام دي بويز - W.E.B.Bois» أنّ الغاية من التظاهر هي إظهار الاعتزاز بالنفس. لكن هذا الرأي يتنافى مع رأى مُعاصِره «بوكر واشنطن - Booker Washington»، الذي يرى أنّ الاحتجاج يُعبِّر عن ضعف؛ لأنّ المُحتج يعول على تعاطف الآخرين، لا على مساعيه الخاصّة. وربّما نحا «واشنطن» هذا المنحى لأنّه طرح السؤال الجوهريّ المُتعلِّق بالاحتجاج؛ ذلك أنّ الاحتجاج بالنسبة له كان يتركَّز على أصحاب السلطة، وبالتالي



كان الانخراط في التظاهر يعني كبح نفوذ تلك الفئة. كان رأي «دي بويز» مُختلفاً؛ حيثُ رأى أنّ المُحتجين يعربون عن اعتزازهم بأنفسهم، رغم ما تنطوي عليه الأفعال المُجحفة من غياب العدل والاحترام. وقد أولى «برنارد بوكسل - Bernard Boxill» اهتماماً خاصّاً بهذه الحُجّة المُتعلّقة بالاعتزاز بالنفس، وأضاف إليها فكرة أنّ الاحتجاج طريقة لمعرفة الذات. بالنسبة لـ«بوكسل»، يُساهم احترام الذات -باعتباره إحساساً آمناً بالقيمة- في جدارة الفرد؛ فالفردُ لا يرغب في فقدان هذا الاحترام للنفس، ويرغب كذلك في وجود دليل على ذلك الاحترام. وهكذا، يغدو الاحتجاج اختباراً يوفّر دليلاً على أنّ الشخص يتمتّع بالاعتزاز أو احترام الذات. وبناءً عليه: «حتى عندما لا يتوقّف المُتجاوزون عن أفعالهم، يظلّ الاحتجاج ضدهم سارياً». وتزداد أهمّية هذه الإجابات حين نُفكّر في أشكال الاحتجاجات البربريّة والبذيئة؛ إذْ يميل الذين يطرحون السؤال الجوهريّ إلى اعتقاد أنّ اللياقة شرطٌ ضروري للاحتجاج- فهي لازمة لاستمالة أصحاب السلطة، في حين تدفعهم البذاءة إلى العزوف عن تنفيذ مطالب المُحتجين. رغم ذلك، ثمّة طرائق أخرى يُمكن من خلالها قياس فاعلية الاحتجاج، والتي تتعدّى المُناشدات المدنيّة.

يكتب «تومي شيلبي - Tommie Shelby» في كتابه «جيتوهات مُظلمة»، أنّ المُعارضين يحتجون في أغلب الأحيان من خلال أشكالٍ بذيئة من المُمانَعة، ويضرب مثلاً بـ«الهيب هوب السياسيّ» ليذكّرنا بأنّ هذا الشكل من الاحتجاج ليس في حاجة إلى تقديم خطوات تجميليّة للجماعة الموجودة في السلطة. ذلك أنّه يقوم على التواصل، أو كما يصفه الخطاب السياسيّ، يوبّخ ويطعن هذه الجماعة. ويُعلن صراحةً ولاءه للمُستضعفين من خلال التعبير عن التضامن معهم. ويُمكن لمثل هذا النوع من الاحتجاج أن يغدو وسيلةً لرفض الولاء للدولة، من خلال إظهار النفور من الإذعان للتوقّعات الاجتماعيّة غير العادلة، ورفض الولاء للدولة المُستبدة.

ربّما يفسّر ذلك الاحتجاجات الأخيرة المُناهضة للعنصريّة حول العالم؛ حيثُ اشترك كثيرون في الاحتجاج من أوروبا وأميركا الجنوبيّة وإفريقيا والشرق الأوسط. وأظهروا تضامنهم مع الضحايا السّود لوحشية الشرطة، وذكّروهم أنّهم ليسوا بمفردهم. وحتّى في الحالات التي لم تكن فيها الاحتجاجات متمدِّنة كما قد يشتهي كثيرٌ من المُنتقدين، لا تزال تلك الاحتجاجات المُفتقِرة للياقة تهتف ضد الاستبداد وتوبِّخه، وتُعرِب عن عدم ولائها للدولة العنصريّة، وعن تضامنها مع السّود في كلِّ أنحاء العالَم.

إنّ قوة الاحتجاجات لا يُحددها أصحاب السلطة السياسيّة. إذْ توجد مقاييس فاعلة أخرى لتحديد ما إذا كان لتلك الاحتجاجات غاية تتخطّى كيفية إجبار مَنْ هم في السلطة على الاستجابة للمطالب. وبهذا الشكل، لا يصبح للشر الكلمة الأخيرة، بل للمُحتجين. إذْ تُقرُّ الاحتجاجات الاحترام، وتستهجن الشر، وتُبدي التضامن مع المُستضعفين. وستستمر في أداء هذه الأدوار، سواء حملت كلمات وأفعال المُحتجين مَنْ هم في السلطة على التغيير أم لا.

■ ميشا شيري □ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

المصدر:
مجلة New Philosopher أغسطس 2020.



الزمن المكيافيلي

«هيّأ كتابُ «الأمير» للحُكّام الطغاة العثورَ فيه على ما يُبرِّرُ استبدادَهم، كما في التأويل الفاشي لهذا الكتاب، إذ استرشد به هؤلاء الطغاة، حتّى إنّ منهم مَنْ درَسهُ ومنهم مَنْ لازمَ قراءته، وفي مقابل ذلك هيّأ هذا الكتابُ أيضاً للجمهوريّين والاشتراكيّين العثورَ على ما رأوا فيه تنويراً للشّعب واستجلاءً لطغيان السُّلطة ولوَجْهها المَقيت. ومن ثَمَّ، كان كتاب «الأمير» قادراً على أنْ يُغذّيَ الأنظمة الديكتاتوريّة وأن يُغذّيَ الفكرَ الاشتراكيّ التحرّريّ في آن، أي قادراً على تغذيةِ الشيء وضدِّه.»



تشيزري بورجا الملقب بالدوق فالنتينو ومكيافيلي (مشهد تخيلي) ▲

المكيافلية وامتداداتها

تجديد آلياتِ الخداع

لعلّ أهمّ تحدّيات المكيافيلية راهناً هو تجديد آلياتِ الخداع الكفيلة بتحقيق الإقناع. ذلك أنّ السياسة أصبحَت اليوم موضوعَ ارتياب حتى من عُموم الناس. وبذلك فالخداعُ أمام مواجَهةٍ حادّة للارتياب. فالثقة بالمَكر السياسيّ انحدرَت إلى الصّفر، على نحوٍ يجعل المكرَ يُسائلُ نفسَهُ، لا لمُفارقة ازدواجيّته، بل لضمان استمرارها بأقنعةٍ جديدة.

بيـن مكيافيلـي، الـذي اقتـرنَ اسـمُه بكتـاب «الأميـر» أكثـرَ ممّـا اقتـرنَ بكتُبه الأخرى، والمكيافيلية، بما هي نزوعٌ إلى الخداع والازدواجيّة في السياسة وفي السلوك العامّ، فجوةٌ ظلّت منذورةً دوماً لتأويل العلاقةِ بين طرَفَيْها. تأرجَحَ هذا التأويلُ بين خَلْق تماهٍ لطرَفَيْ هذه العلاقة كي يَدلّا على المعنى ذاته وبين منحىً آخَرَ رامَ ترسيخَ انفصالهما. فبقدر ما حرصَت دراساتٌ على إظهار الاختلاف بين فكر مكيافيلي والمكيافيلية، سعَت أخرى إلى إرساءِ التماهي وتوكيده، وهو ما تكرَّسَ بوَجْهٍ خاصّ في التمثّلات السياسيّة وفي تمثّلات الرأي العامّ عن هذا المفكِّر. لم يتّسِم التأويل، سواء الذي قارَبَ كتابات مكيافيلي أو الذي تناولَ أسُسَ ما يُعرَفُ بالمكيافيلية، بالاختلاف وحسب، بل بلغَ حدَّ التعارُض والتناقض، على نحو تبدَّى فيه مكيافيلي، خُصوصاً عند مَنْ ماهَوا بَينَه وبين المكيافيلية، مُنظِّراً للطّغيان والاستبداد، وتبدَّى، في المُقابل، لدى مَنْ فصَلوا فكرَهُ عن الحمولة التي صارَت مُلتصقةً بمُصطلح المكيافيلية، مُنظِّراً للحُريّة ولتَنوير الشعب.

لقد تحوَّلَ هذا التعارُضُ ذاتُه إلى افتراضٍ قرائيّ، إذ في ضَوئه تمَّت لا فقط إعادةُ قراءة كتاب «الأمير» في علاقته بكتابات مكيافيلي السابقة، بل تمّت كذلك إعادة قراءة هذا الكتاب والتساؤل عن رهاناته وغاياته وعن الخفيّ فيه، بما أبانَ أنّهُ يحتفظُ، على وَجازته، بألغازه، وبقابليّته لأنْ يتشعّبَ في تأويلَ تتعدَّى مُوجِّهاتُها الاختلافَ إلى التقابُل والتعارُض.

لم يقتصر تعارضُ التأويل على قضايا علاقةِ فكر مكيافيلي بالحمولة الدلاليّة التي تنطوي عليها المكيافيلية، بل امتدّ ليشملَ قضايا عديدة أخرى اقترنَت بالحقل السياسيّ على وجْه التحديد، وفي مُقدّمتها قضية «فنّ الحُكم» ومدى ارتباطها بمفهوم الدولة عنده، إذ ثمَّة مَنْ ذهبَ إلى أنّ هذه القضية وغيرَها لم تكُن سوى وليدةِ التأويل، لا وليدة فكر مكيافيلي (أيُمكنُ التمييز، أصلاً، بين فكر الشخص وما يتوَلَّدُ من التأويلِ الذي تخضعُ له كتاباتُه؟). خلافاً للكثيرين، لا يَرى ميشال فوكو، مثلاً، إمكانَ العثور لدى مكيافيلي على فنّ الحُكم، الذي كان الناس، في القرنيْن السادس عشر والسابع عشر، يبحثون بقوّة عنه، لأنّ المُشكل لدى مكيافيلي، حسب فوكو، ليس الحفاظ على الدولة في ذاتها، إذ ليست هي ما كان يَسعى إلى إنقاذه والحفاظ عليه، بل هو أساساً علاقة الأمير بما يُسَيطرُ عليه، أي بالإقليم الذي يَحكمُه، وبساكنةِ هذا الإقليم. وهذا أمرٌ آخَر، يقول فوكو، نافياً إمكانَ العثور على «فنّ الحكم» عند مكيافيلي، ومُشدّداً على أنّ مكيافيلي ظلَّ في قلب جدلٍ لا ينطلقُ منهُ، وإنّما مِمّا يُقال عنْه. هكذا تمّ البحثُ عن فنّ الحُكمِ باتّخاذ قول مكيافيلي مَعبَراً لذلك. إنّ رأيَ فوكو، بوَصفه تأويلاً هو أيضاً، يُعزِّزُ تشعُّبَ الاختلاف بشأن كتاب «الأمير»، على نحوٍ يجعلُ مكيافيلي وكتابَهُ في قلب أسئلةِ القراءة، بل أكثر من ذلك، في قلب أسئلةِ إعادة القراءة، التي قادَت العديدَ من الدارسين إلى التساؤل: هل كان مكيافيلي حقّاً مكيافيليّاً؟

اللافتُ بوَجْه عامّ في مسار التأويل الذي خضعَ له كتاب «الأمير»، انتسابُ هذا الكتاب إلى قضايا القراءة وتعدُّد المعنى. ثمّة مَنْ توَجّهَ إلى الكتاب بحثاً عن نَواته ومَداره، ومَنْ رَبطهُ بكتابات مكيافيلي السابقة عليه، ومَنْ نبشَ في الحياة الخاصّة لمكيافيلي وبحثَ في رسائله بغايةِ استجلاءِ حقيقته، ومَنْ شدّدَ على ضرورة فهْم مكيافيلي في سياق الأحداث التي شهدَتها فلورنسا القرنيْن الخامس عشر والسادس عشر، إلى غيرها من المواقع التأويليّة التي كان كتابُ «الأمير» مُستجيباً لها ومُهيَّأً لقبول إثارتها.

لِمَ ظلَّ إذاً كتابُ «الأمير» مُطالباً دوماً بالقراءة وبإعادةِ القراءة؟ لا ينفصلُ هذا السؤالُ عن مُطالبة هذا الكتاب الدائمة أيضاً بالترجمة، انطلاقاً مِن تجدُّد الحاجة إلى ترجمته، وإلى إعادة ترجمته باستمرار، حتى في اللّغة الواحدة. إنّ مُطالبَة كتابٍ أزمنةً عديدةً لاحقةً على زمن ظهوره بإعادةِ القراءة وبتجديدِ الترجمة تكشفُ طاقتَهُ على الاحتفاظ بالقُدرة على القول، وتمنُّعَهُ على كلّ مُحاوَلة لاستنفادِ احتمالاته. لقد ظفِرَ كتابُ «الأمير»، منذ ولّدَ اختلافات في تأويله، بخَصيصةِ إعادةِ



القـراءة، التـي كلّمـا اقترنَـت بكتـاب إلّا وأمّنَـتْ لـهُ حيـاةً بالتأويـل وفـي التأويـل، ورَسّـخَت الاعتقـادَ بـأنّ لـه أسـراراً لا تَنجلي. إنّها خصيصـةٌ اقترنَت بالكُتُب التي لا تكُفّ عـن إنتاج القـول خـارج زَمنها وعـن العَود المُسـتمرّ. مسـارُ قـراءةِ كتـاب «الأمير» ومسـارُ إعـادةِ قراءته جَعلا خطابَـهُ، فضلاً عن انطوائه علـى ضدِّه، خطاباً مُوجَّهـا، بالمعنـى الـذي أعطاهُ القدمـاء لهـذا المُصطلح. إنّـه خطابٌ بوَجهيْـن، أي خطـابٌ مُضاعَـف. للمُضاعَفة في هذا السياق احتمـالان؛ الاحتمال الأوّل مُتعلّقٌ بالتبـاس المُخاطَب في الكتاب؛ أهـو الأميـرُ أم الشـعب؟ ترجيحُ أحَدهمـا يَقـودُ إلـى مَعنـى مُضـادٍّ للمعنـى المتولّـد مـن الترجيـح المُقابـل. لذلـك هيّـأ كتابُ «الأميـر» للحُـكّام الطغاة العثـورَ فيـه علـى مـا يُبـرِّرُ اسـتبدادَهم، كمـا فـي التأويـل الفاشـي لهـذا الكتـاب، إذ استرشـد بـه هـؤلاء الطغـاة، حتّـى إنّ مِنهـم مَـنْ درَسـهُ ومنهـم مَـنْ لازمَ قراءتـه، وفـي مقابـل ذلـك هيّـأ هـذا الكتـابُ أيضـاً للجمهوريّيـن والاشـتراكيّين العثـورَ علـى مـا رأوا فيـه تنويـراً للشَّـعب واسـتجلاءً لطغيان السُّـلطة ولوَجْهها المَقيت. ومـن ثَـمَّ، كان كتـاب «الأميـر» قـادراً علـى أنْ يُغـذّيَ الأنظمـة الديكتاتوريّـة وأن يُغـذّيَ الفكـرَ الاشـتراكيّ التحـرُّريّ فـي آن، أي قـادراً علـى تغذيـةِ الشـيء وضدِّه. الاحتمـالُ الثانـي مُرتبـطٌ بتضمُّن كتـابِ «الأميـر» فقـرات قابلـةً لأنْ تُفهَـم بنـاءً علـى الحمولـة الدلاليّـة التـي التصقَـت بمُصطلح المكيافيلية، أي الدهـاء والمَكـر والازدواجيّة، وفقرات تحتمـلُ مـا يُقابـل ذلـك. هكـذا كـرّسَ الاحتمـالان معـاً النظـرَ إلـى كتـاب «الأميـر» بوَصفـه مُضمِـراً لأسْـرار وخبايـا، علـى نحـوٍ جَعلهُ قـادراً دومـاً علـى أن يُواصِـلَ القـول، وأن ينـاديَ القـراءةَ وإعـادةَ القـراءة، ويقودَ الباحثين إلى التسـاؤل عمّـا يُمَكّـنُ هـذا الكتـاب مـن أنْ يسـتمرّ مُوَسِّـعاً سياقَ تلقّيـه كـي يظـلَّ مُعاصِـراً لنـا، وعـن أسـباب العـودة إليـه بكثافـةٍ فـي فتـراتٍ تاريخيّـة مـن الزمـن الحديث.

لا يعـودُ هـذا الاختـلافُ، الـذي اقتـرنَ بتأويـل كتـاب «الأميـر»، إلـى قراءتـه عبْـر وسـيط مُتعـدِّدٍ جسّـدَتْهُ سلسـلةُ التآويـل التـي لـم يَكُـف عـن إنتاجهـا، بـل يعـود إلـى نبرتـهِ ذاتِهـا، التـي تسـمحُ بالعثـور فيـه علـى شَـيء خافـت، إنّهـا نبـرةٌ غيـرُ مسـموعة بوُضـوح، كمـا لـو أنّهـا تحتفـظُ بصَمـتٍ مـا حتّـى فيمـا تُسْـمِعهُ أو مـا يُسـمَعُ منهـا. الوسـيط، فـي هـذه الحالـة، هـي لغـةُ الكتـاب نفسُـها، فشـريعةُ التأويـل تُقِـرُّ بـأنّ ثمّـة وسـيطاً فـي كلّ قـراءة حتى إنْ تَوَجّهـتْ رأسـاً إلـى مَقروئهـا. ثمّـة دومـاً وسـيطُ اللّغـة بشـكلٍ عامّ، ووسـيطُ النصـوص المُضمَـرة التـي تحملُهـا الـذاتُ القارئـة، بمـا يجعـلُ هذه الـذاتَ نفسَـها مُتعـدِّدةً كمـا يَـرى بـارت.

مـن غيـر المُجـدي إذاً البحـث عـن حقيقـة فكـر مكيافيلـي، لأنّ حقيقتَـهُ غـدَتْ هـي التأويـلَ ذاتَـه، مادامـت العَـودة إلـى كتـاب «الأميـر»، بوَجْـهٍ خـاصّ، لا تنتهـي، ومادامـت قراءتُـه تسـمحُ حتـى باسـتيعاب التعـارُض. إنّ علاقـةَ هـذا الكتـاب وعلاقـة فكـر مكيافيلـي بتعـدُّدِ التأويـل هـي الخليقـةُ بالتأمّـل والمُسـاءلة، وهـو مـا التفتَتْ إليه الدراسـاتُ الحديثة وهي تتأمّلُ لا التآويـل التـي خضـعَ لهـا الكتاب وحسـب، بل أيضـاً تآويلَ تآويلـهِ التي غدَت تُنافـسُ الأصْـل وتنـوبُ عنـه، بـل أصبحَـت هـي الأصـل. فالوَضـعُ القرائـيّ الـذي شـهدَهُ كتـابُ «الأميـر» يُتيـحُ تصنيـفَ هـذا الكتـاب ضِمـن الكتُـب التي انطـوَت علـى ضدِّهـا، وانطـوَت علـى نَبرتهـا التـي جعلَـت أسـلوبَ مكيافيلي فـي الكتابـة مـن المواضيـع التـي اسـتأثرَت بانشـغال المُهتمّيـن بتآليفـه.

إنّ الامتـدادَ الـذي تحقّـقَ باسـم مكيافيلـي وعبْر هـذا الاسـم، وولّـدَ مُصطلحَ المكيافيليـة، لـم يَقتصـر علـى مجـال السياسـة، بل اتّسـعَ ليشـمل السـلوك اليَومـيّ وليَجـدَ لـه مَوضعـاً فـي علـم الاجتمـاع وفـي علـم النفس. هـذا الاتسـاعُ هـو مـا قـادَ إلـى التسـاؤل الفلسـفيّ: أيتعلّـقُ الأمرُ فـي هـذا الكتاب بالازدواجيّـة بوَصفهـا حقيقـةَ السياسـة أم بحقيقـة الكائـن بوَصفهـا قائمـةً علـى الازدواجيّـة؟. ذلـك أنّ الازدواجيـة التـي تحـدَّث عنهـا مكيافيلـي فـي كتـاب «الأميـر» لـم تقتصـر علـى سُـلوك الحاكـم، إذ شـدّدَ مكيافيلـي، فـي أكثـر مـن سـياق، علـى أنّهـا تسِـمُ سُـلوكَ المحكومين أيضـاً وسـلوكَ الناس بوَجْـهٍ عامّ.

بصَـرْفِ النظـر عـن هـذا الامتـداد، الـذي يَحتفـظ بأسـئلته، وعـن التعـارُض الثـاوي فـي كتـاب «الأميـر» والمُتّشـعِّب فـي التآويـل، يُمكـنُ لقـارئ هـذا

الكتاب أن يتساءلَ: ألمْ تكُن «وصايا» مكيافيلي في «الأمير»، وهي تمتحُ من خِبرَة ناجمة عن المُمارَسة الفعليّة ومن وقائعَ تاريخيّة تعود إلى أزمنة بعيدة، تشخيصاً لحقيقةِ السياسة ولحقيقةِ السُّلطة؟ أليست السياسةُ والسُّلطةُ، بانفصال تامّ عن مقاصد مكيافيلي، قائمتيْن على العناصر التي بها بَنَى صورتَهما في كتاب «الأمير»؟

لربّما ما غذّى وضاعَةَ مقولةِ «الغاية تُبرِّرُ الوَسيلة»، التي اقترنَت بالمكيافيلية، وإن أثيرَ الاختلاف بشأن صحّة صَوغ مكيافيلي لها أم لا، هو الجانب المُظلم في المُمارسة السياسيّة. مُمارسةٌ لا تنفكّ تُزكّي هذه المقولة وتُضْفي عليها مصداقيّةً انطلاقاً من انفصال السياسة عن منظومة القيَم، وارتهانها دوماً إلى المصالح التي تُبرِّرُ حتّى أبْشعَ الوسائل. إذا كان المُوَجِّهُ في السياسة هو المصلحة، فمن المُمكن القول إنّ الممارسة السياسيّة لا أخلاق لها. لرُبّما أخلاقُها هي أنّها بلا أخلاق. أيتعلّقُ الأمر في هذا الاستنتاج بمَنطق السُّلطة في ذاتها، أيّاً كانَ مَنْ يتحمَّل مسؤوليّتَها؟ منطقُ السُّلطة أكبرُ حتّى ممَّنْ يُمارسُها، لأنّ تحَمُّلَه لها يُلزمهُ بتعلُّم مَنطقها، بل يُلزمه بالخُضوع لهذا المنطق، إذ تمكرُ به وهو يتعلَّمُ المكرَ ويُمارسه.

إنّ للسُّلطةِ، في انفصال بمَنْ يُزاولها، قدرةً على التدوير والالتفاف والإخضاع والإيهام. لا يَأمنُ من ذلك مُمارسُها نفسُه. فالتدويرُ والالتفاف والإخضاع والإيهام والتظاهر آلياتٌ بانية لمنطق السُّلطة ذاته. منطقٌ يُلزمُ الحاكمَ بالخُضوع لهُ وإظهار ما يُضادّ مُوَجّهاتِ هذا المنطق، لأنّ هذا الإظهارَ الخادعَ جُزءٌ من هُويّة السُّلطة ومُحدّداتها وآليات اشتغالها. قد يكونُ انطواءُ كتاب «الأمير» على ضدّه، وَفق تأويلٍ يَصلُ تملّصَ المعنى في هذا الكتاب بطبيعة مَوضوعه، وَجهاً من وُجوه حقيقةِ السياسة وحقيقةِ السُّلطة. وَجهاً تسلّلَ حتى إلى نبرة الكتاب وأسلوبه، فأثارَ ما أثارَ بشأن مقصده. فعلى الرغم من عدِّ كتاب «الأمير» تنظيراً للسياسة الواقعيّة، يُمكن لقارئه أن يعثرَ فيه على السُّلطة بما هي تجريد، أي بما هي مقولاتٌ عليا، كان مكيافيلي وهو يُبرزُها، اعتماداً على وقائعَ من التاريخ، يبدو من خارج هذا التجريد شرّيراً وفاسداً وماكراً. والحال أنّ منطقَ السُّلطة قائمٌ على ما حرصَ مكيافيلي على رَصْده، حتى وإن التبسَ قصْدُهُ من هذا الرّصد الذي اتّخذَ نبرة الوصايا. بهذا المعنى، يُمْكنُ العثور في كتاب «الأمير» على الجَوهر الخبيث للسُّلطة نَفسها.

في التمثيل لهذه المقولات البانية لمنطق السُّلطة، يَكفي الإشارة إلى مقولة التظاهر، التي نعثرُ عليها في كتاب «الأمير». مقولة أصبحَت هي أيضاً، إلى جانب مقولة «الغاية تُبرِّرُ الوسيلة» من مُحدِّدات المكيافيلية، لأنّ تبريرَ الوسائل يقتضي آلياتِ التظاهُر التي تُعَدُّ أساسيّة في السياسة، وفي مُقدِّمة التظاهر الادّعاء بحمايةِ القيَم، لأنّ الجميع، كما يقول مكيافيلي في «الأمير»، يَرَون ما تُظهرهُ أو تتظاهرُ به، وقِلّة قليلة يُدركون حقيقتك. لابدّ إذاً للأمير من صورة يُمكّنُها من التداول والرّسوخ؛ صورة تنوبُ عن حقيقته وتحلّ محلّها. الصورة أهمّ من الحقيقة، لأنّ الصُّورة حقيقةُ السُّلطة وحقيقةُ خداعها. على الأمير أنْ يَظهرَ بصورة الفضيلة وحماية المُثل والقيَم، وأن يتلقّفَ منابعَ المحبّة؛ كلُّ محبّة تتولَّدُ تُجاه شخص ما، لابدّ أن تؤولَ إلى الأمير، فيه تتجمَّع روافد المَحبّة كلّها، مُخترقةً مَنْ يَحظَون بها تحت إمْرته. كلّما حظيَ شخصٌ بمحبّة الناس، وجبَ أن تكون هذه المحبّة مُسيَّجةً ضمن محبّة أكبر، هي محبّة الأمير.

التظاهر، في المكيافيلية، لغةٌ تَبني صورةً للأمير، وقد انضافَت إلى اللّغة، في الزمن الحديث، أدواتٌ أخرى. لم تعُد اللّغة، في هذا الزمن، هي فقط ما يُعوِّلُ عليه الحاكم في بناء صورته، بل انضافَت إلى صورة اللّغة الصور المرئيّة وتقنيات الترسيخ وتسريع الانتشار والتداول. ومع ذلك، احتفظت اللّغة في خطاب السُّلطة بوظيفة التمويه والمَكر والخداع، وبجَعل التنكّر للمبادئ يبدو على أنّه التزامٌ بها، أي بتأمين اشتغال الازدواجيّة، التي تتيحُ للظاهر أن يُحقّقَ الإقناع، وللباطن أن ينطويَ على المَصالح والغايات الخبيثة. التظاهر في المكيافيلية، بما هي إحدى حقائق السُّلطة، أداةُ إقناعٍ تُخفي النوايا وتُوهمُ بخِلافِ ما يُحرّكها. لعلّ أهمّ تحدّيات المكيافيلية راهناً هو تجديد آلياتِ الخداع الكفيلة بتحقيق الإقناع. ذلك أنّ السياسة أصبحَت اليوم موضوعَ ارتياب حتى من عُموم الناس. وبذلك فالخداعُ أمام مواجَهةٍ حادّة للارتياب. فالثقة بالمَكر السياسيّ انحدرَت إلى الصّفر، على نحوٍ يجعل المكرَ يُسائلُ نفسَهُ، لا لمُفارقة ازدواجيّته، بل لضمان استمرارها بأقنعةٍ جديدة. ■ **خالد بلقاسم**



▲ Portrait de Nicolas Machiavel par Santi di Tito (1536-1603)

استعمال المكيافيلية

هل انفتح صندوق «باندورا» من جديد؟

ما السر وراء انتشار المكيافيلية بين عديد الأوساط؟ لماذا يُقبل عليها السياسيّ والاقتصاديّ وحتى الإنسان العاديّ، وإن عن غير وعي؟ ما الذي يجعل منها أفقاً للتفكير والاستعمال، وفي سياقات وأنساق متنوِّعة، وبالرغم من مرور حوالي خمسة قرون على انقداح فكرتها المركزيّة؟ هل من جوابٍ «شافٍ» تقدِّمه للمنتصرين لها من آل التبرير بمنطق الغايات لا الوسائل؟ وهل من احتمال لارتفاع أو تراجع الإقبال على المكيافيلية هنا والآن؟

الغاية تُبرِّر الوسيلة، ذلكم هو التخريج الذي يختزل فيه «أمير» مكيافيلي، وذلكم هو التعبير البراغماتي الخالص، الذي يسمح باستعمال ما يجوز وما لا يجوز، تحقيقاً للغايات، «فلا يجدي المرء أن يكون شريفاً دائماً، ولا ضرر في التخلِّي عن الشرف وقت اللزوم» كما يوصي بذلك مكيافيلي، المُهمّ أن فعله هذا، وإن لم يكن «شريفاً»، فإنه مبرّر بالمطمح المُؤسّس.

لقد أوجدت وصايا «الأمير» لنفسها المكانة اللائقة في عصرنا هذا، فالطلب السياسيّ والاجتماعيّ يرتفع عليها، لأنها تفيد في شرعنة الأوضاع وتبرير الوقائع، بل إنها تسمح للكثيرين بقتل «الضمير النقديّ» بدم بارد، ما دامت الغاية تعفي من المساءلة والمتابعة. ولهذا يمكن القول بأن مكيافيلي لم يغادرنا إلى حَدِّ الآن، إنه بوصاياه، يقدِّم الدفوعات والمُبرِّرات الذرائعيّة والموضوعيّة في آنٍ لكثيرٍ من السياسات الدوليّة والممارسات الفرديّة، ما دامت النفعية لسانَ حال الجميع.

علينا أن نعترف أن البراغماتية لاحت أوّل مرّة مع انتقال المجتمعات البشريّة من واقعة المشاعية البدائيّة، وفقاً للوحة الخماسيّة الماركسيّة، إلى واقعة التملُّك وبروز الفردانيات السلطوية، ففي مستوى هذا الانتقال المفارق، بدأت ملامح الشخصية البراغماتية تتشكَّل، وتكشف عن خصائصها وأساسيتها، والتي يمكن إيجازها في ثلاثة عناصر على الأقلّ وهي: المصلحة الشخصيّة أوّلاً، الغاية التبريريّة ثانياً، ومنطق الربح والخسارة ثالثاً.

إن تحوُّل الوجاهة الاجتماعيّة من «الأكثر قوةً» إلى «الأكثر ثراءً» و«الأكثر سلطةً»، سيدفع بمالكي وسائل الإنتاج والإكراه الجُدد إلى تأمين «مراتبهم» المُتحصّلة من واقع التفاوت الطبقي، وسيهرعون إلى سَنِّ «نظام» قيمي جديد، يشرعن خطاباتهم وممارساتهم، أملاً في حيازة أكبر قدر ممكن من السُّلطة والثروة والنفوذ. وعلى درب ذات النظام ستصير المصلحة الشخصيّة متفوِّقة على باقي الديناميات الجمعية، كما ستغدو الغاية تُبرِّر الوسائل المُستعملة، ولو كانت مبنية على القمع والخداع، وهذا كلّه يجري التفاوض بشأنه في سياق براغماتي مخصوص، يفكِّر بحدّي الربح والخسارة.

طبعاً لم يكن الحاكم/المالك الجديد، ضمن هذا النمط الإنتاجي، لوحده، في شأن الدفاع عن «أطروحة» النفعيّة، فقد أُنيطت هذه المهام بالأجهزة الأيديولوجية التي تعمل تحت إمرته أو تفيد من عطاياه، تماماً كما هو الأمر بالنسبة لرجال الدين والسحرة والمحاربين والأثرياء، فهؤلاء هم الذين سيمنحون للمذهب النفعي/المكيافيلي بُعداً، فائق الحضور والامتداد في النسيج المجتمعيّ.

إن تسييد الغاية وشرعنة الوسيلة، يُراد منهما، في الأصل، النفي الكلّي للأخلاق في مقابل الإعلاء من قيم الحَدِّ المُشوّه، وفي ذلك «تمويت» فعلي للخير والنبل، ولو في مستوى المُعتقدات الدينيّة، ذلك أن مكيافيلي

يقول بأن «الدين ضروري للأمير، لا لخدمة الفضيلة، ولكن لأجل مزيدٍ من السيطرة».
وعليه، فإن قوة مكيافيلي تكمن في قدرته على الاستجماع والتخريج، عبر إفادته من تجربته (نعمة ونقمة) في القُرب من الحاكم، وحرصه على إعادة توليف ممارسات إنسانيّة قديمة في متن جديد، شكّل «أدباً سلطانيا» لمساعدة «الأمير» على تجذير نفوذه وتحصين حكمه. فعلى الأمير برأيه «أن يخشى كلّ خصومه، وكثير من أصدقائه، ومعظم رعاياه، وعليه أن يتخلَّص من خصومه وحساده، بكلّ ما أُوتي من قوة»، والغاية طبعاً، تُبرِّر الوسيلة.
لا عيب، في إطار هذا «البراديغم»، أن يلجأ المرء إلى المكر والخداع، ما دامت السياسة لا تستند إلى أساس أخلاقي، ولا بأس، أن يتم تقريب الفاسدين ومحاربة الصلحاء والأنقياء والأتقياء، فمن واجب الأمير أحياناً، يقول مكيافيلي، أن يساند ديناً ما، ولو كان يعتقد بفساده. فالمطلوب، وفي كلِّ حين، أن يكون المرء ثعلباً ليعي الفخاخ المنصوبة له، وأن يكون في الآن ذاته، أسداً ليرهب الذئاب.
والحال، أن ما قام به مكيافيلي، وهو يدبج «وصاياه» المُوجَّهة إلى الحاكم، هو أنه فتح «صندوق باندورا» الذي يؤوي شرور العالم، لقد ضمن للجميع، المُبرِّرات تلو المُبرِّرات، للإتيان بأي فعل، مهما كان مرفوضاً من العقل الجمعيّ، مانحاً إياهم فرصة القتل بدمٍ بارد، ومن غير إحساس بوخز الضمير. فمن أجل بلوغ الغايات يمكن تجريب كلّ المسارات واعتماد كلّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة، المُهمّ أن يتحقَّق المطمح، ولو على حساب الأخلاق والمُثل العليا.
يمكن اعتبار البراغماتية التي دافع عنها تشارلز بيرس، بمثابة النسخة «المزيدة والمُنقَّحة» أو «المُلَطَّفة» للمكيافيلية الأصلية، فالأثر العمليّ هو المُحدِّد الأساسيّ لصدقية المعرفة وصحّة الاعتقاد، فالنجاعة والفعالية تكمنان في الممارسة العمليّة، ولهذا كانت هذه الفلسفة موسومة بالعَمَلانِيَة والذرائعية. ألم يقل بيرس بأن «تصوُّرنا لموضوع مُعيَّن، ما هو إلّا تصوُّرنا لما قد ينتج هذا الموضوع من آثارٍ عمليّة لا أكثر»، فالنفع المُتحصَّل عنه، هو ما يحدِّد حقيقته وحاجته وشرطه الوجودي.
إلى ذلك تظلّ المكيافيلية في عالم اليوم، «السند الأخلاقوي» المركزي في زمن «البلطجة الدوليّة» و«الهويّات القاتلة» و«السوق الدينيّة» و«الحروب الاقتصاديّة»، بل إنها تعدُّ «المنهاج الإرشادي» للأفراد والجماعات في تدبيرها لليوميّ وتفاوضها مع الواقع المجتمعيّ، فما من حقل إلّا ونجد فيه المكيافيلية أفقاً للاستعمال والانهمام، لما تحقّقه من «نجاحات» في بلوغ الحاجات، وما تذلّل من عقباتٍ في سبيل تحقيق المبتغيات.
فلا يضير الطالب مثلاً أن يتزلَّف ويتنازل عن كرامته، أو أن يغش في الامتحان، فغاية تحصيل العلامات العالية، تُبرِّر وسائله المقيتة، ولا يهم أن تشعل الدول الكبرى الحروب الأهلية، وأن ترعى الاستبداد في دول الجنوب، فغايات بيع السلاح وضمان ولاء «المُستعمرات»، واستنزاف ثرواتها، كلّها أمورٌ كفيلة بتبرير ذات الوسائل الممعنة في القذارة والبشاعة. ما يهم في زمن «الشعبويّة» و«التطرف اليمينيّ» و«العنف الإيديودينيّ» و«الرأسماليّة المُتوحِّشة، ما يهم، وللأسف الشديد، هو الغاية وليس الوسيلة، فالأفعالُ القاسية والدنيئة واللا دينيّة، كما يقول مكيافيلي، هي التي تزيد من قوة الحكم، وتعمل على إدامته وتجذيره، فلا مناص من القيام بالأمور الملهمة والعظيمة، وكذا الكريهة وغير المُستساغة، لتحصين صرح الحكم.
يوماً ما تحدَّث رولان بارث عن أساطير الأزمنة الحديثة، معتبراً بأننا نعيش ما عاشه الأجداد مع «الأسطوريات» والملاحم و«الطوطمات»، وأننا نعيش ذات اللحظات بفارقٍ زمنيّ، في المبنى لا المعنى، فنحن بدورنا نعبد الطوطم المُعاصِر المُتمثِّل في العلامات الفاخرة والأيقونات اللَّذَّوِيَة، ولهذا لا يبدو غريباً أن نعيش «المكيافيلية الأصلية» عبر تسميات جديدة تحيل على «النفعية» و«الدبلوماسيّة» و«الإيتيكيت»، فالـ«كُلُّنَا» مكيافيليون في البدء والختام، فمنذ خروج الإنسان من سجل «اللاتراتب» إلى مسارات التملُّك والتسلُّط، صارت الغاية تُبرِّر الوسيلة، وصار الإنسان «يقتل» ضميره الأخلاقي بدم بارد.
يمكن القول بأن تسييد الغايةً، وفقاً للطرح، المكيافيلي، يجد صداه، أكثر فأكثر، في «الديموقراطيّات» الهشّة والمعيبة على المستوى الدولتي، وفي الشخصيّات النرجسية والمرضية على المستوى الفرديّ، بما يدل على أنه يشكّل في المستويين معاً، حالة مرضية يتوجَّب الانتهاء منها والانقلاب عليها، لأنها تعيدنا إلى «قانون الغاب» و«حرب الجميع ضدّ الجميع»، حيث تنتفي الأخلاق ويموت فينا الإنسان، والخوف كلّ الخوف أن يتعمَّق الجرح ونواصل المسير باتجاه الشر السائل، بتعبير زيغمونت باومان.
لا بأس أن نستجدي أخيراً بالدرس الميتولوجي الإغريقي، ونذكر بأن زيوس أمر ابنه هيفستوس بخلق المرأة باندورا، وليعاقب البشر على ما اقترفه بروميثيوس من سرقة لشعلة النار، أهداها صندوقاً، محذّراً إياها من فتحه، إلّا أنها جازفت بمصير البشريّة، وفتحته، لتخرج الشرور المُوزَّعة على الجشع والطمع والغرور والكذب والحسد والوقاحة، لتعيد غلقه من جديد، وبعد أن انسال الشر بين الأفراد والجماعات، محتفظة بشرٍ واحد وهو اليأس. لا بأس أن نستعير هذا الدرس الأسطوري، لنقول بأنّ الإمعان في استعمال المكيافيلية، هو إيذان بانفتاح ذات العلبة واستحكام لليأس المُعتق، ضداً على الأمل في تسييد سياسة الأخلاق. فهل حاقت بنا لعنة الغاية، التي لا يمكن، وبأي حال من الأحوال، أن تُبرِّر الوسائل المقيتة والفاسدة؟ ■ **عبد الرحيم العطري**

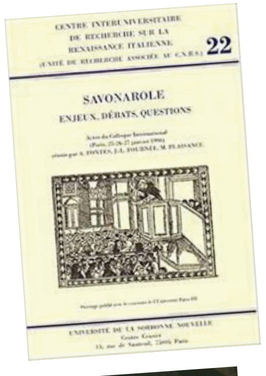
جون لوي فورنال:

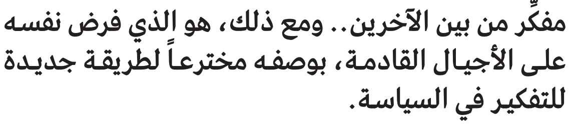
مكيافيلي يُسمع مرّةً أخرى

عملُ المفكِّر هو ثمرة التفكير بقدر ما هو ثمرة العمل، ومرتبط بحميمية حياته، وليس للاثنين سوى هدف واحد: ضمان بقاء جمهورية فلورنسا التي يحبّ.
«جون لوي فورنال - Jean-Louis Fournel» هو أستاذ في جامعة «باريس 8»، وأستاذ فخريّ في المدرسة العادية العليا، في مدينة «ليون». من بين الكتب التي ترجمها، وحرّرها، وعلّق عليها: «سافونارولي - Savonarole»، و«غويتشياريديني - Guicciardini»، و«مكيافيلي Machiavel»، ونشر، عام 2020، كتاب «مكيافيلي: حياة في الحروب - Machiavel: une vie en guerres».

لوبوان: نشرت مع «جون كلود زنكريني» سيرة ذاتية جديدة لـ«مكيافيلي»، مع أنّنا نعُدّ العشرات منها باللغة الفرنسية، من بينها تلك التي كتبها «روبرتو ريدولفي»، والتي تعتبر مرجعاً...

- **جون لوي فورنال:** السيَر الموجودة، بالفرنسية، تُعَدّ جزءاً من تاريخ أفكار موضوعة في سياق معيَّن، أو تقتصر على إعادة كتابة للسيَر الذاتية الإيطالية، بداية بتلك الخاصّة بـ«روبيرتو ريدولفي». هذه الأخيرة ممتازة، لكنّها تعود إلى عام 1954، والباحثون لديهم، تحت تصرُّفهم، الآن، وثائق لم تكن متاحة لـ«ريدولفي»، من بينها نشر سبعة أجزاء من رسائل المستشارية، ومحاضر الإجراءات العملية، واجتماعات الحكماء المنظّمة من قبل السلطة، ابتداء من عام 1494. تُعلِّمنا هذه النصوص كثيراً حول «مكيافيلي»، أمين المستشارية، بالإضافة إلى الرسائل الخاصّة بصديقه «فرنشيسكو غويتشياريديني» التي تخبرنا الكثير عن سنوات نشاطه الأخيرة، من سنة 1520 إلى سنة 1527، عندما استأنف الخدمة تحت حكم «مديتشي - Medicis». بعيداً عن كونه عبقريّاً منعزلاً، كان «مكيافيلي» أحد ممثِّلي «مختبر فلورنسا» مثل «غويتشياريديني»، وشخصية عظيمة أخرى لتلك اللحظة.





مفكِّر من بين الآخرين.. ومع ذلك، هو الذي فرض نفسه على الأجيال القادمة، بوصفه مخترعاً لطريقة جديدة للتفكير في السياسة.



- بالتأكيد، لكنه ليس سبباً لنفصله عن تاريخ «فلورنسا». نميل إلى جعله يتحاور مع أرسطو، أو توماس الإكويني، أو كارل ماركس، أو آخرين، لكن لا يمكن فهم فكره إلّا بتقديمه في تاريخه الخاصّ به. كتاباته تشكِّل «عمل حياته»، وليست تأمُّلات للأجيال اللاحقة. تجربته، مفكِّراً وكاتباً، هي جزء أساسي من تاريخه الشخصي وأفعاله، وهذا يذكّرنا بما نطلق عليه مع «جون كلود زنكريني» «علم اللغة السياسي - Philologie politique» الذي يعيد تحدّيات وتوتُّرات التاريخ السياسي، من خلال حياة الكلمات.

ألا ينطبق ذلك على كلّ المفكِّرين؟

- «مكيافيلي» استثنائي، من حيث إنّه لم يكتفِ ببناء تفكير سياسي: هو، أيضاً، ممثِّل للسياسة، ومؤلِّف يدَّعي هذه المكانة. لقد كتب آلاف الرسائل للمستشارية، والعديد من الخطابات، والمسرحيات، والقصائد، وكتاباً كبيراً حول تاريخ فلورنسا... في إحدى رسائله، اشتكى من «أريوست - Ariooste»، كاتب «رولون فيريو - Roland Furieux»، الذي لم يدرجه ضمن قائمة الشعراء المهمّين، وهذا يدلّ على أنّه يفكِّر في نفسه بصفته كاتباً واعياً لقيمته. ففي «مقالات حول لغتنا - Discours sur notre langue»، الذي كُتب بين 1518 و1525، لم يتردَّد في تخيُّل حوار يدور بينه وبين «دانتي - Dante»، كاتب «الكوميديا الإلهية» التي يعشقها. لقد كان عليه أن يجرؤ...

يشكِّك بعض المتخصّصين في أنّ هذه النصوص تعود إليه...

- نحن نعتقد أنّها تعود إليه، لأنّها من الفترة التي عاصر فيها «أورتي أورتشيلاري - Orti Oricellari» والجدل مع الشباب الفلورنسي. المقالات حول لغتنا، هي إجابة لأحد نصوص «دانتي»، حيث أعيد اكتشافها حديثاً، دعم فيها أنّ اللغة المبتذلة الشائعة في إيطاليا لم تكن هي التوسكانا (toscan) ولا يمكن أن تكون. لم يكن هذا البيان محتملاً من قِبَل



جون لوي فورنال ▲

الفلورنسيين، فقد كانوا يعتقدون أنّ اللغة الوحيدة المشتركة الممكنة هي لغتهم، وهي ذاتها التي استخدمها دانتي. ادّعى البعض أنّ النص مزيَّف، ومع أنّ «مكيافيلي» لا يشكّك في نسبة هذا النصّ، لكنّه يدافع عن تفوُّق التوسكان.

عمدت، في هذه السيرة الذاتية إلى اقتباس أكبر قدر من كلمات «مكيافيلي»...

- لأنّها كلماته، بالضبط، بدا لنا أنّه من الضروري أن نجعل «مكيافيلي» يُسمَع مرّة أخرى، جعل لغته «ترنّ»، أن نفعل ذلك باللغة الفرنسية. «مكيافيلي» هو رجل سريع في كلّ شيء، ولغته تشبهه، فهي تذهب سريعاً، بشكل مباشر، إلى الهدف. اخترع، أيضاً، عبارات، منها «الحقيقة الفعلية للشيء»، و«المبدأ المدني»، مع قدرة لا مثيل لها على تكثيف الكلمات من أجل التعبير عن أفكاره. كتب «جاك غوهوري - Jacques Gohory»، أحد أوائل مترجميه الفرنسيين، في إصدار 1571، من «الأمير»، أنّ «مكيافيلي» كان الأوّل الذي وضع اللغة الطبيعية وشروط الدولة معاً؛ من هنا جاءت هذه اللغة الجديدة التي لم يُسمع بها من قبل، والتي تعبِّر عن معرفة، تجد مصدرها المزدوج في قراءته للقدماء، وفي تجربته السياسية،كما كتب هو نفسه.

بعض خيارات الترجمة، لديك، قد تكون مفاجئة...مثلاً: الدولة (état)، مكتوبة هكذا بدون حرف كبير في أوّلها، لماذا؟

- بحسب السياق، الكلمة تعني حكومة، نظام، إقليم، دولة... للمترجم، إذاً، إمكانية استخدام عدّة كلمات مختلفة، باللغة الفرنسية، للحفاظ على تعدُّد المعاني نفسه مثلما هي عليه في اللغة الإيطالية. هذا هو الخيار الذي قمنا به: ترجمنا (stato) بـ«état» بدون حرف كبير، لأن الدولة (Etat) كما نفهمها، اليوم، لا علاقة لها بما كان يعرفه «مكيافيلي».

لماذا عَنْوَنتم سيرتكم بـ«حياة في حروب - une vie en guerres»؟

- في رسالة 1526، كتب «مكيافيلي»: «بقدر ما أتذكَّر: إمّا قمنا بالحرب أو أُخبرنا عنها». هو يفكِّر في السياسة باسم ضرورة هي الحرب، حالة الحرب كحالة طارئة. لكنّنا لا نفكّر بالطريقة ذاتها، إن كان سبب وجود المجتمع السياسي، في حَدّ ذاته، هو تحدّي النزاعات، بداية حروب إيطاليا غيَّرت المعطيات. بالنسبة إليه، مؤسَّسات الجمهورية العجوز فشلت، ويجب إصلاحها، حتى لو كان ذلك يعني تقديم تنازلات. هذه نقطة أساسية، غالباً ما يتمّ نسيانها. «مكيافيلي» دفعه توتُّر أخلاقي: إنقاذ الجمهورية الفلورنسية بوصفها دولة، وبوصفها نظاماً. هذا المشروع، طوّره في مقالات (Discours) في «الأمير»، أيضاً. هذه النصوص هدفت، بدايةً، إلى طرح مشكلة جوهرية: ما الذي يجب فعله في حالة الأزمة، إن كانت الوسائل العادية غير كافية؟ قدّم، أيضاً، مسألة مكانة القوّة في السياسة، وطوّر فكرة أنّ الحرّية يمكن أن تنشأ من نزاعات معيّنة. أحد أكبر المستجدات المكيافيلية هي اعتبار أنّ التنازع يمكن أن يكون في أساس الحرّية الجمهورية.

لكن، هل يمكن أن تذهب التنازلات إلى حد العمل لدى «آل مديتشي»، وتفسير أفضل طريقة للحفاظ على سلطتهم؟

- «مكيافيلي» هو براغماتيّ أكثر ممّا نظنّه غالباً، فإن عرض خدماته على «آل مديتشي»، ليس من أجل المصلحة، فقط، بل من أجل مواصلة العمل أيضاً، وإصلاح الجمهورية التي لم يُقسم «آل مديتشي» على إلغائها بعد كلّ شيء، إن أمكن ذلك؛ لهذا لم يتردَّد في أن يقترح عليهم إعادة فتح المجلس الكبير، هذا الرمز الذي تَمَّ إلغاؤه في 1512، وسيعاد تأسيسه، فعلاً، في 1527، ما إن يُطرَد «آل مديتشي» مرّة أخرى، قبل أن يختفي، بشكلٍ نهائي، عند عودتهم عام 1530.

■ **حوار: كاترين غوليو □ ترجمة: عثمان عثمانية**

Jean-Louis Fournel, ''Machiavel est animé par une tension morale.''
Propos recueilli par Catherine Golliau.
Le point Hors-Série, pp.73-74.

مارسيلو سيمونتا:

لهجة مكيافيلي الحُرّة خارج دائرة المألوف

في هذه المقابلة، يتحدَّث «مارسيلو سيمونتا»، المؤرِّخ المختصّ في النهضة الإيطالية، عن مراسلاتِ «مكيافيلي» الموصوفة بالثريّة، والجادّة والعميقة والسّاخرة والفاحشة، باعتبارها مصدراً ثميناً للمعلومات حول الرّجلِ وعصره. أصدر «مارسيلَو سيمونتا» كتاب «لغز مونتفيلترو، حقيقة آل ميديشي - L'Enigme Montefeltro: La vérité sur les Médicis» (2018) و«الثعالب والأسود، آل ميديشي، مكيافيلي وخراب إيطاليا - Les renards et les lions. les médicis, machiavel et la ruine de l'Italie» (2019).

كاثرين جوليو: أنت أحد الذين يعملون، اليومَ، تحت إدارة «فرانسيسكو بوزي F. Bauzi»، في كتاب «رسائل عائلية» لـ«مكيافيلي»، بالإيطالية، والمتوقَّع صدوره سنة 2020، عن دار «ساليرنو - Salerno». فما عدد هذه الرسائلِ؟

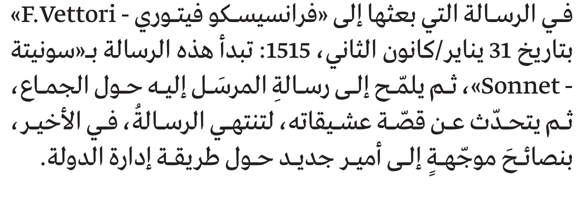
- **مارسيلو سيمونتا:** ستضمّ المجموعةُ 354 رسالةً، ونحو عشرين وثيقة: في الملحق 218 رسالة، يعودِ تاريخها إلى الفترةِ التي كان فيها «مكيافيلي» يعمل سكرتيراً في جمهورية «فلورنسا»، نحو نصف الرسائل، هو الذي كتبها.
أوّل طبعةٍ لهذه الرسائل، أنجزها «فرانكو غيتا - F.Gaeta» سنة 1961، وتحتوي 238 رسالةً. أمّا طبعة «ماريو مارتلي - M.Martelli»، سنة 197، فتحتوي 325 رسالةً. سنتعرّف، إذاً، إلى عيّنة واسعةٍ من مراسلات «مكيافيلي»، منسجمة مع التعليقاتِ المفصَّلة، للغاية.

هل يوجد اختلافٌ مهمّ بين الرسائل الموجّهة إلى الأصدقاء وتلك الموجّهة إلى الإدارة؟

- الرسائلُ التي كتبها إلى مستشارية القضاء التي تسمّى، بالإيطالية، «Le Legazioni E Commissarie» طُبعت ونُشرت في سبعة مجلّدات، بمواصفات دقيقة جدّاً، من وجهة نظر فيلولوجية، لكنّ قلّة الشروحات الكافية يمكن أنْ تجعل قراءةَ هذه الرسائل شاقّةً بالنسبة إلى القارئ غير المختصّ. وهو ليس حالُ الرسائل التي سننشرها، والتي تمَّت دراستُها من كلِّ جوانبها: النصّيةَ، والسياقيّة.
بعضُ الأقسام المشفّرة، وقع تفكيك رموزها للمرّة الأولى، وهي المهمّة التي أنجزتها أنا، لكنَّ التمييزَ بين قضايا خاصّةٍ وأخرى رسميّةٍ، في رسائلِ «مكيافيلي»، هو تمييزٌ شكليٌّ إلى حدّ ما؛ فهذه الرسائلُ متداخلة. لتنظر، على سبيل المثال، في الرسالة التي بعثها إلى «فرانسيسكو فيتوري - F.Vettori» بتاريخ 31 يناير/كانون الثاني، 1515: تبدأ هذه الرسالة بـ«سونيتة - Sonnet»، ثم يلمّح إلى رسالةِ المرسَل إليه حول الجماع، ثم يتحدّث عن قصّة عشيقاته، لتنتهي الرسالةُ، في الأخير، بنصائحَ موجّهةٍ إلى أمير جديد حول طريقة إدارة الدولة.

هل أتاح لك العملُ على هذه الطبعة، اكتشافَ وقائعَ جديدةٍ غير منشورة؟

- نعم. وهنا تكمن قيمة هذه البحوثِ. عندما نقرأ هذه الرسائلَ، سنتبيّن أنّ علاقات «مكيافيلي» بعائلة «آل ميديشي - les Médicis» كانت أكثرَ دقّة وتعقيداً ممّا لم نقدرْ على أنْ نضعَه موضع سؤالٍ، الآن.



على سبيل المثال، اكتشفنا، في تعليمة تُنسب، حتى الآن، خطأً، وفي مخطوطة لـ«مكيافيلي» أصليّة غير منشورة، موجودة، اليوم، في الفاتيكان، أنه في 1516 - وهي السنة التي أمضاها في الريف، في «سان أندرا - Sant'Andrea» - بحسب كُتّاب سيرته- تمّ تكليفُه، من قِبَل صديقه «باولو فيتوري»، أميرال أسطول البابا، بمتابعة العمليّاتِ البحرية في مواجهة قرصانٍ تركيٍّ اسمه «كوردأوغلو - Kurdoğlu». لا يمكن أنْ نجزم أنه ذهب إلى تونسَ، لكننا نعرفُ أنه كان في «نابولي» و«روما» للقاء الكاردينال «جول دي ميديشي - Jules de Médicis». كان ذلك قبل أربع سنواتٍ من تولّيه مهمّة كتابة «تاريخ فلورنسا - Les Histoires florentines» بطلبٍ من هذا الأسقفِ نفسه.

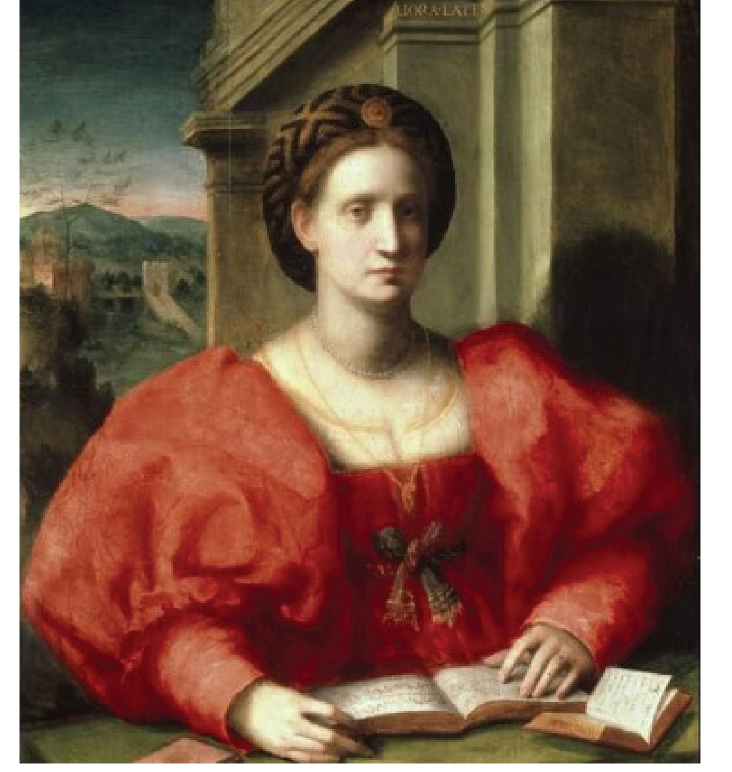
وماذا عن علاقاته بالنساء؟

- توجد رسالةٌ معروفة جدّاً من زوجته، «ماريتا Marietta»،





مارسيلو سيمونتا ▲



بربرا ساليتاتي ▲

تشتكي فيها غياباتِه الطويلة عن البيتِ. ولكنْ ليس لدينا رسائلُ موجّهة إلى عشيقاتٍ أو رسائلُ كتبتْها إليه عشيقاتُه.

وبفضل رسالةٍ من «فرانسيسكو فيتوري - F. Vettori» كتبت في 4 - 5 أغسطس/آب، 1526، نعلم أنّ عشيقتَه «بربرا ساليتاتي - Barbara Salutati» تملك نسخةً من مفتاحِ الرّمز المشفّر الذي كان يتقاسمه مع الأشخاصِ الأكثر نفوذاً. يمكن أنْ نستنتجَ أنّ علاقتَه الغراميّة صارت، إلى حَدّ ما، علاقةً سياسيّةً؛ وهو أمرٌ، في ما يتعلّق به، لا يثير الاستغرابَ حقّاً.

في كتابك السابق «الثعالبُ والأسود»، الذي يحكي ملحمة «آل ميديشي»، سلّطتَ الضوءَ على العلاقات الدقيقة جدّاً بين «فليب ستروزي - Filippo Strozzi» و«مكيافيلي». فهل ثمّة مراسلات بينه وبين «آل ميديشي»؟

- نعم، طبعاً. كان «فيليب ستروزي - F.Strozzi» صِهْرَ «لوران الثاني - Laurent II» دي ميديشي، والرجلَ الأكثر ثراءً في فلورنسا. أنْ تكون قريباً من «مكيافيلي» الذي، بعد نكبة 1512، اعْتبر الرجل الأكثر فقراً وسوءَ حظّ، هو أمرٌ مثير للدهشة. أليس كذلك؟ لكنْ من المحتمل أنَّ «ستروزي» الذي دفع للسكرتير السابق للمستشارية، مقابلَ كتابه «الأمير»، في مايو/أيار، 1515، هو الذي شجّعه في مشروعه لاستمالة بيت «آل ميديشي».

لقد تدخّل للترفيع في أجر «مكيافيلي» على كتاب «تاريخ فلورنسا»، وهو- أيضاً- الذي نشر «الأمير»، أوّل مرّةٍ، سنة 1532 عن دار «بلادو - Blado» في «روما».

بأيّ شيءٍ تفيدنا هذه الرسائلُ، حول معنى الصداقة عند «مكيافيلي»؟

- لم يكن «مكيافيلي» يعبّر بطريقةٍ مباشرة، لأصدقائه، عمّا يشعر به. رغم ذلك، تشهد هذه الرسائل عن علاقاتٍ قويّة بينهم، وعن تواطؤٍ ذكوريٍّ حقيقيّ. ومع ذلك، هم يثقون في مشاعرهم إزاء النساء.

في رسالة، بتاريخ 31 مايو/أيار، 1523، صرَّحَ له «فيليب ستروزي»، الذي كان في «روما»، في خصوص «بربرا ساليتاتي» قائلاً: «لقد أرسلتْ إليَّ هذه المرأة، ولكنّي لم أقدر أنْ ألمسَها لأنها زوجتُك».

ما الذي يميّز أسلوبَه؟

- كانت لهجتُه الحرّةُ استثنائيّةً. وكان أسلوبُ رسائلِه متنوّعاً جدّاً. كان



LE PRINCE DE NICOLAS MACHIAVEL, CITOIEN ET SECRETAIRE DE FLORENCE. Traduit & Commenté par A. N. AMELOT, Sieur de la Houssaie.

A AMSTERDAM, Chez HENRY WETSTEIN. 1684.

يناوبُ بين الجاذبية والصّرامةِ، والسّخريةِ والدعابة، بل الفحش، أيضاً. لقد كان يُظهر نفسَه أكثر تحرّراً من أغلبِ كتّاب عصره، بلْ من الكتّاب الأكثر حداثةً واستفزازاً.

في رسالة إلى «فرانسيسكو غيسارديني - Francesco Guicciardini» أبرز أصدقائه وأهمِّهم، مؤرّخةً في 17 مايو/أيار، 1521، نجده لا يتردّد في أنْ يقولَ: «في الواقع، منذ وقتٍ طويل، أنا لا أقول ما أفكّر فيه، ولا أفكّر في مَا أقولُ. وإذا قلتُ الحقيقةَ، أحياناً، فإنّي أخفيها بين عددٍ من الأكاذيبِ التي من الصعبِ اكتشافُها».

بالنسبة إلى شخصٍ، تقوم لديه الفلسفة السياسية (باعترافه الشخصي) على البحث عن «الحقيقة العمليّة الفعّالة» هو أمرٌ متناقض، لكنّ مكيافيلي لا يرى ذلك تناقضاً واضحاً.

■ حوار: كاثرين غوليو □ ترجمة : رضا الأبيض

المصدر:
le Point، فبراير - مارس 2020، ص: 38 - 39.

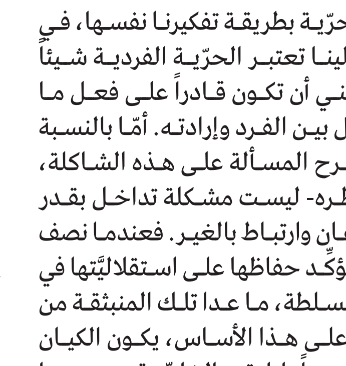
كوينتين سكينر:

كان لمكيافيلي تصوُّر جمهوريّ لمفهوم الحرِّيّة

ينظر المؤرِّخ البريطاني «كوينتين سكينر - Quentin Skinner» إلى «مكيافيلي - Machiavelli» بوصفه فيلسوفاً للحرِّيّة، مسكوناً بالبحث عن الصالح العامّ، وذلك بفضل القانون، وكذلك بدعم المواطنين؛ بل بتضحيتهم في سبيل ذلك. و«كوينتين سكينر» أستاذ كرسي «باربر بومون - Barber Beaumont» للعلوم الإنسانية في جامعة لندن، من مؤلّفاته العديدة: في الحرّية قبل الليبرالية (2016) - حول مكيافيلي (2001) - الحقيقة والمؤرّخ (2012).

ماذا تعني الحرّية، بالنسبة إلى «مكيافيلي»؟

- لا يفكّر «مكيافيلي» في الحرّية بطريقة تفكيرنا نفسها، في الوقت الراهن؛ فبالنسبة إلينا تعتبر الحرّية الفردية شيئاً أساسياً؛ فأن تكون حرّاً يعني أن تكون قادراً على فعل ما تريد، بدون وجود أيّ تداخل بين الفرد وإرادته. أمّا بالنسبة إلى «مكيافيلي»، فهو لا يطرح المسألة على هذه الشاكلة، لأن المشكلة- من وجهة نظره- ليست مشكلة تداخل بقدر ما هي مشكلة خضوع وإذعان وارتباط بالغير. فعندما نصف مدينة ما بأنها حرّة، نحن نؤكّد حفاظها على استقلاليّتها في مواجهة أيّ نوع من أنواع السلطة، ما عدا تلك المنبثقة من المجتمع، في حدّ ذاته. وعلى هذا الأساس، يكون الكيان السياسي حرّاً إذا كان محكوماً بإرادته الخاصّة؛ وهو ما يفرض الاستقلالية الحكومية. وبناءً على هذا التصوُّر، تكون المستعمرات بمنزلة أماكن للعبيد. ومن هنا، نخلص إلى أن «بارادايم» (أو أنموذج) الحرّية لا يتلخّص في أن تقول، مثلاً، إنك قادر على مغادرة غرفة ما، عندما تشاء أنت ذلك، بل في أن تكون مستقلّاً؛ وهو ما يعني قدرتك على فرض قوانينك الخاصّة. ينسحب هذا الأمر على الحرّية الفرديّة، كما يصدق على الحرّية الجماعيّة.



ولكن، لماذا تحظى هذه الحرّية بكلّ هذا القدر من الأهمِّيّة؟

- لأنها ضمان الرخاء والرفاهية؛ فكما قال «مكيافيلي»، في كتابه «خطابات حول العقد الأول من تيتوس ليفيوس- Discours sur la décade de Tite -Live» (وهو الكتاب الذي بدأه قبل كتابه الشهير «الأمير- Le Prince»، غير أنه لم يُنشر إلّا في سنة 1531؛ أي بعد وفاته بأربع سنوات): «تُثبت التجربة أن الشعوب لم يسبق لها أن نمَّت ثرواتها، وازداد نفوذها إلّا تحت لواء حكومة حرّة». ويسوق، في معرض تبريره لفكرته، مثالَين اثنَين: يتعلّق الأوّل بـ«أثينا» التي بلغت أوج تقدّمها في أقلّ من قرن، بعد سقوط أبناء الطاغية «بيسيسترات - Pisistrate» سنة 547 قبل الميلاد. في حين، يرتبط المثال الثاني بـ«روما» التي أصبحت أمّة عظيمة سنة 509 قبل الميلاد. كان هذا كافياً، بالنسبة إلى «مكيافيلي»، ليقتنع بأنه ما إن يُستعبَد شعب حرّ، حتى تتوقّف مسيرة ازدهاره، وغالباً ما يسقط في الانحطاط.



هل ترتبط الحرّية، بالنسبة إلى «مكيافيلي»، بشكلٍ تلازمي، بمفهوم الجمهورية؟

- يعتبر «مكيافيلي» أن نظام الحكم هو أفضل ضامن للمصلحة العامّة؛ لذلك كتب، في بداية الكتاب الثاني من خطابات (المذكورة أعلاه): «تستمدّ الدولة سلطتها من المصلحة العامّة، لا من المصلحة الخاصّة...». لقد كان لديه تصوُّر جمهوريّ لمفهوم الحرِّيّة.

وماذا عن حرّية المواطن؟

- يكمن الواجب الأسمى للمواطن في الحفاظ على الدولة، التي بدونها ستسود الفوضى المطلقة؛ لذلك يُمَوْقع «مكيافيلي» المصلحة العامّة فوق كلٍّ من المصلحة الخاصّة، والاعتبارات الأخلاقية الاعتيادية. وبالنظر إلى أن الدول تعيش حالة دائمة من التنافس فيما بينها، فلا مفرّ من الدخول في صراعات؛ قصدَ الحفاظ على وجود المجتمع واستمراريّته؛ كيف لا، والدولة- بحكم القانون- هي الضامن الأسمى للحرّية الفردية؟ وعلى هذا الأساس، حتى وإن كان الفرد يرغب في الاستئثار بالحرّية لذاته، فليس بيده سوى بذل الغالي والنفيس في سبيل أمن دولته. ففي جمهورية مستقلّة، من واجبك أن تكون مواطناً نشطاً ومندمجاً، وإلّا ستجد نفسك تحت رحمة



كوينتين سكينر ▲

آخر سيلزمك باحترام القانون. وبالنسبة إلى «مكيافيلي»، كان هذا الآخر هو أسرة «ميديتشي - Médicis» أو محتلّ ما...

يقول «مكيافيلي»: «لا يمكن، البتّة، لمن يتّصف بالعقلانية والحكمة، أن يدين شخصاً استعمل وسيلة تخالف القواعد الاعتيادية بهدف قيادة مَلَكِيَّة، أو تأسيس جمهورية». من هذا المنطلق، تكون الغاية مبرِّرة للوسيلة بالنسبة إلى الحكومات، فماذا عن المواطن البسيط؟ هل تصدُق هذه المقولة عليه، أيضاً؟

- لا مِراء في أن كلّ سياسة تبتكر أخلاقها الخاصّة؛ لذلك لا يتعلَّق الأمر، نهائيّاً، باقتراف الشرّ أو فعل الخير، بل بإيجاد ما يسمح للدولة بأن تكون سيّدة نفسها، وأن تحيا في ظلّ قوانينها الخاصّة. على العموم، إن كنت حاكماً، فعليك أن تتعلَّم ألّا تكون خيِّراً؛ لذلك لا ينبغي الوفاء بوعد ما إلّا في حدود الممكن، شريطة ألا تشكّل خطراً على أمن الدولة؛ من هنا نعود إلى تأكيد فكرة أن حريّة الدولة تكمن في استقلاليَّتها، فهنا فضيلتها الأساس. وبالعودة إلى سؤالك، من البديهي أن يصدق كلّ ما ذكرناه على المواطن البسيط الذي- كما يقول «مكيافيلي»-: «لا ينبغي أن يهتمّ، في سعيه لتحقيق أهدافه، بأيّ اعتبار، كيفما كان نوعه؛ عدل أو ظلم، إنسانية أو وحشية، عار أو مجد... إن أهمّ ما يجب أن يضعه، نصب عينيه، هو ضمان بقائه على قيد الحياة، وحرّيته»؛ وهما جزءان لا يتجزّآن- بطبيعة الحال- حسب «مكيافيلي»، دائماً- من المصلحة الجماعية. ويضيف: «على كلّ مواطن أن يكون متأهّباً لخدمة مصالح الوطن، عوض التفكير في مصالحه ومصالح ذريَّته، فقط». وهكذا، لا يمكن ضمان الحرّية إلّا إذا كان جميع أفراد المجتمع أفراداً فاضلين، حتى وإن كان ذلك على حساب المبادئ الفردية...

بهذا المعنى، لن يكون «مكيافيلي» ليبراليّاً؟

- لم تظهر الليبرالية، بوصفها فلسفة سياسية، إلّا في القرن الثامن عشر، بيد أننا إن كنّا نفهمها باعتبارها تحديداً لسلطات الدولة، ثم للقانون، لصالح الحرّية الفردية، فالجواب هو: نعم. لم يكن «مكيافيلي» ليبراليّاً. فبالنسبة إليه، سواء أتعلَّق الأمر بمَلَكِيَّة أم تعلَّق بجمهورية، تكون الحكومةُ حكومةً صالحة وفاعلة، إذا كانت قادرة على سَنِّ قوانين تضمن بقاء النظام، وتحارب الفساد باعتباره مسبِّباً لانهيار الدول، ومؤدّياً إلى العبودية.

هل يمكن أن نعتبر «مكيافيلي»، إذاً، ديموقراطياً؟

-لا خلاف في أنه يهتمّ بالديموقراطية في إطار الجمهورية، غير أنه يتحرَّز من طغيان الأغلبية؛ لذلك كان «مكيافيلي» مقتنعاً بأن الحلّ الأمثل (لتجاوز جبروت الأغلبية) يتجسَّد في تبنّي دستور يُشَرِّع لمجلسَيْن على قدم المساواة: أحدهما يمثِّل الفقراء، والآخر يمثِّل الأغنياء. ومن مهامّ كلّ مجلس أن يراقب عمل المجلس الآخر، حتى لا يسقط أحدهما في التجبُّر والطغيان. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف، يُشرِّع هذان المجلسان قوانينَ، ويصوِّتان عليها بإجماع كامل أعضائهما، بغاية تجنُّب الحروب الأهلية، والثورات الشعبية، والطغيان، لهذا كتب «مكيافيلي» ما مفاده أن «جُمَاع القوانين الضامنة للحرّية هي نتاج لما يعاكسها». على العموم، تُعتبر أفكار «مكيافيلي» هذه، القائمة على امتداح التقسيم، بمنزلة تصوُّر راديكاليّ يقطع الصلة مع التصوُّر الإِنْسِي لمجتمع مُوَحَّد، ومتفائل للغاية.

وماذا عن الدِّين؟ هل يمكن أن نعتبره مصدراً للفضيلة؟

- يولي «مكيافيلي» للممارسات الدِّينية أهمِّيّةً كبيرة، لأنه يعتبرها صانعة لأمجاد الجمهوريات؛ لذلك يعتبر احتقار التديُّن من أكبر الإشارات على فساد دولة ما، وقُرب هلاكها. لكنه، بالرغم من ذلك، يرى أن التشجيع على إطالة النظر في السماء، عوض مباشرة العمل على الأرض، كارثة بكلّ ما في الكلمة من دلالات.

■ **حوار: كاترين غوليو □ ترجمة: نبيل موميد**

المصدر:
Entretien, Quentin Skinner, «Une idée républicaine de la liberté», Le Point, Hors -série, p: 69-70.



▲ Portrait de Nicolas Machiavel par Santi di Tito (1536-1603)

مواقفنا بين الضرورة والحرّيّة:

المكيافيلية الجديدة بوصفها سرديّة ثقافيّة

أصبحت المكيافيلية -مثلها في ذلك مثل «الماركسية» و«اللينينيّة» و«الفرويدية» وغيرها من تيّارات سياسيّة وسوسيولوجيّة- مذهباً منفصلاً عن مكيافيلي ذاته، وأسلوب حياة تمّ توظيفه في سياقات سياسيّة وثقافيّة وأدبيّة لاحقة. وهنا يحقّ لنا بوصفنا عرباً ينتمي أغلبنا إلى دول العالم الثالث أن نتساءل في إطار توصيف علاقة الحكّام بالمحكومين: هل نحن نحيا في زمن المكيافيلية الجديدة التي ظهرت تجلّياتها في الحَراك السياسي العربيّ في السنوات الأخيرة؟

- 1 -

بات من الشائع في أدبيّات الخطاب السياسيّ والفلسفيّ المُعاصِر، وكذلك في مصطلحات التحليل النفسي، القول إن «المكيافيلية -Machiavellianism» هي القدرة على توظيف أساليب المُكر والخداع في تحقيق الكفاءة السياسيّة أو في ممارسات السلوك السياسيّ والإداري العامّ؛ وذلك إلى درجة أنْ غدت الكلمة ذاتها مصطلحاً فلسفيّاً ونفسيّاً يعبّر عن نزعة أيديولوجية يمكن تلخيصها في ما عُرِف لاحقاً باسم المبدأ المكيافيلي أو «القناع المكيافيلي Machiavellian Mask». ولذا، سوف يستخدم بعض علماء نفس الشخصيّة كلمة «مكيافيلي» لوصف الشخص الذي ينزع إلى أن يكون انتهازياً وغير عاطفي البتّة، بحيث يكون قادراً على فصل ذاته عن مفهوم الفضيلة أو منظومة القيم والأخلاق بدلالاتها التقليديّة. ومن ثَمَّ يكون «الميكافيللي» شخصاً قادراً على خداع الآخرين والتلاعب بهم وقت ما يشاء أو حسب ما تقتضي الحاجة أو الضرورة في موقفٍ بعينه. من هنا، أرى بوجاهة النظر إلى «المكيافيلية» - في سياقنا الثّقافيّ العربيّ الراهن الذي تتصاعد فيه النزعات المادية والخواء الروحي وإعلاء قيم الفرديّة والأنويّة- لا بوصفها مصطلحاً ذا حمولة سياسيّة وأيديولوجيّة ونفسيّة فحسب، بل باعتبارها سرديّة أيديولوجيّة أو سرديّة ثقافيّة. وأقصد بالسرديّة المكيافيلية هنا حزمة الأفكار والمفاهيم السوسيوثقافيّة التي طرحها مِكيافيللي ابن القرن السادس عشر في كتبه كلّها، لا في كتاب (الأمير) فحسب، التي لا تنفصل عن مجموعة الخطابات والنقاشات المحتدمة التي دارت حول الكتاب منذ ذيوعه الأوّل في زمكانه التاريخي حتى وقتنا الراهن، بما في ذلك مجموعة النقود والخطابات الفكريّة المضادّة التي وُجِّهَت إليه، فضلاً عن الأعمال الأدبيّة المسرحية والقصصية العربيّة وغير العربيّة التي استلهمته وتمثّلته بطرائق وتمثيلات متعدِّدة.

- 2 -

لقد تمَّ اختزال السرديّة المكيافيلية في بعض العبارات «المترحّلة»، على طريقة إدوارد سعيد؛ من قبيل: «الغاية تُبرِّرُ الوسيلة» أو «الضرورات تبيح المحظورات» أو غيرهما من عبارات جوّالة تؤكّد على ضرورة استجابة الفرد، أو خضوعه، في المجتمعات الرأسمالية المعولمة لغواية نسق المصلحة الخاصّة التي هي مصلحة مرتبطة بمجال السُّلطة غالباً (على غِرار مجال المعرفة حسب فهم «يورجن هابرماس J. Habermas»)، وهي مصلحة رغبويّة ونفعية بالضرورة تتصادم مع نسق الجماعة

المتعايشة أو المصلحة الوطنية أو حتى المصلحة القومية للأمّة (أو الأمم) التي باتت سرديّاتها تعاني الكثير من ممارسات التفكيك والإمبريالية أو تواجه على الأقلّ سلسلة من نزعات الاستشراق المُوجَّه (كما يقول إدوارد سعيد وهومي بابا على سبيل المثال لا الحصر). إذا كانت السرديّة المكيافيلية تنتسب في مرجعيّاتها المُتعدِّدة إلى الدبلوماسي والكاتب الإيطالي «نيكولا مكيافيلي Niccolò Machiavelli (1469- 1527)» الذي عاش في عصر النهضة الإيطالية، وصاغ أفكاره عن هذا المذهب في كتاب صغير الحجم معروف لدى قُرَّاء العربيّة باسم كتاب «الأمير The Prince»، فإنها قد أصبحت -مثلها في ذلك مثل «الماركسية» و«اللينينيّة» و«الفرويدية» وغيرها من تيّارات سياسيّة وسوسيولوجيّة- مذهباً منفصلاً عن مكيافيلي ذاته، وأسلوب حياة تمّ توظيفه في سياقات سياسيّة وثقافيّة وأدبيّة لاحقة. وهنا يحقّ لنا بوصفنا عرباً ينتمي أغلبنا إلى دول العالم الثالث أن نتساءل في إطار توصيف علاقة الحكّام بالمحكومين: هل نحن نحيا في زمن المكيافيلية الجديدة التي ظهرت تجليّاتها في الحَراك السياسيّ العربيّ في السنوات الأخيرة؟

بعيداً عن الخوض في تفصيلات كتاب (الأمير)، ممّا قد يُعنَى به كثيراً باحثو العلوم السياسيّة وعلوم الاجتماع والإدارة، يمكن الاكتفاء في مجال مثل هذه المقاربة الثقافيّة بمجرَّد اقتباس قصير من الإهداء الذي صدّر به مكيافيلي كتابه مُخاطِباً صديقه «لورنزو» الذي لم تكن عائلة مكيافيلي العريقة على وفاق مع عائلته من «المديشيين» الذين أقاموا حكماً استبدادياً نجح في الحفاظ على الأنظمة الجمهورية القديمة، كما استطاعوا من خلاله السيطرة على زمام الأمور المضطربة في إيطاليا القرن السادس عشر. لكنّ ما يلفتني في هذا مثل الاقتباس دلالته الواضحة والمباشرة على وعي مكيافيلي السياسيّ الباكر الماكر بضرورة تبادل الأدوار بين الراعي والرعيّة أو الحاكم والمحكوم كلّما اقتضت الضرورة البراجماتية ذلك، حيث يقول:

«إلى لورنزو؛ الابن العظيم لبيرو دي ميديشي. (...) رغم أنني أعدّ هذا العمل مما لا يلفت انتباهكم فإنني واثق كلّ الثقة من عطف سموّكم وقبولكم إيّاه. ولعلّه أفضل هدية يمكنني تقديمها لكم؛ إذ يمكّنكم من التعرُّف في وقتٍ قصير على كلّ ما اكتسبتُه طوال حياتي، وما تحمّلته في سبيله من صعوبات ومخاطر. لقد كتبتُ هذا الكتاب بأسلوب بسيطٍ ومباشرٍ، ولذا أرجو أن يكون مقبولاً لديكم، لا لأسلوبه ولكن لأهمِّية الموضوع الذي يطرحه. كما أنني لا أتفقُ مع مَنْ يرون أنه من غير اللائق أن يتجرَّأ رجل بسيط من عامّة الشعب مثلي على مناقشة أو انتقاد الأمراء. فمُصوِّرو المناظر الطبيعيّة ينزلون بأنفسهم إلى الوديان ليتمكَّنوا من رسم الجبال والأماكن المرتفعة، ثم إنهم يصعدون إلى أماكن مرتفعة حتى يتمكّنوا من رؤية السهول والوديان. وبالمثل، فلكي تفهم طبيعة شعبك، يحتاج المرء أن يكون أميراً، ولكي تفهم طبيعة الأمراء يحتاج المرء أن يكون واحداً من الرعيّة» (The Prince, by Niccolo Machiavelli).

ينطلق كتاب «الأمير» من إدراك مؤلِّفه الحادّ تضارب المصالح الدائم بين العامّة والحكّام، فيلجأ إلى بلاغة الخطاب السياسيّ المُؤسِّس على تبرير ممارسات الحاكم (الطاغية)، ولو على طريقة «المُستبِدّ العادل» (بحمولة المصطلح المتداول في أدبيّات الثقافة العربيّة الراهنة)؛ الأمر الذي جعل الكثير من مقولات الكتاب وأفكاره محلّ نقاش وجدال محتدم منذ ظهوره في القرن السادس عشر، لا بالنسبة إلى المختصّين بعلم السياسة أو الإدارة فحسب، بل بالنسبة إلى الطامحين الآخذين بأسباب الارتقاء في سلّم الطبقات الاجتماعية المنشود. ومن اللافت للنظر أيضاً نشوء عدد من المرويّات اللاحقة التي تنسب إلى كتاب (الأمير)، على وجه الخصوص، الفضل كلّ الفضل في رسم ملامح دقيقة لصورة الحاكم المستبِدّ (الطاغوت) الذي سوف يعثر القارئ العربيّ له على «وصفة» دقيقة تناسب ميوله الشرّيرة ونوازعه الاستبداديّة، لا على طريقة عبدالرحمن الكواكبي (1855 - 1902) -في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»- الذي كان ينظر إلى الاستبداد من منظورٍ اجتماعيّ وأخلاقيّ في المقام الأوّل، ولكن من منظور سياسيّ وإداريّ محض يُراعي خصوصيات الدول والممالك الإيطالية؛ إذ يقدِّم المُؤلِّف (أو الراوي Narrator) سلسلة من النصائح المجرّبة للأمراء والحكّام (وهم المرويّ عليهم Naratee في الكتاب) حول أنواع الممالك الوراثية والمختلطة، وكيفيات التوسُّع والحصول على ممالك جديدة، والأنواع المختلفة للجُنْديّة والمرتزقة، وواجبات الأمير نحو القوّات المسلّحة، وكيف يجمع الأمراء بين اللين والشدّة، أو السخاء والشحّ، وكيف يصونون عهودهم، أو يتجنَّبون الاحتقار والكراهية، وكيف ينالون الشهرة، أو يتجنَّبون المُتملِّقين المُتزلِّفين. من بين هذه المرويّات مثلاً ما يتردَّد حول اختيار موسوليني (الأمير) موضوعاً لرسالته للدكتوراه، أو حرص أدولف هتلر على وضعه على مقربة من سريره؛ ليقرأ وِرْداً من أوراده كلّ يوم، والأمر نفسه ينطبق على لينين وستالين وآخرين.

- 3 -

استطاعت أفكار (الأمير) ومقولاته تجاوز حدود الزمان والمكان، فالتقطها الفيلسوف والمُفكِّر السياسيّ «توماس هوبز Thomas Hobbes (1588- 1679)» فكتب كتابه الأشهر (اللفياثان: الأصول الطبيعيّة والسياسيّة لسلطة الدولة) الذي صار واحداً من أشهر الكتب في موضوعه بعد «أمير» مكيافيلي. ولم يكن هدف هوبز في كتابه النظر في أحوال السُّلطة والحكم في إنجلترا وفرنسا في القرن السابع عشر، بل كان يريد دراسة أفضل السبل لتأسيس الدولة والشرعية على أساس فلسفي متين. ولذا، تطرّق هوبز في استعاراته الواصفة لسلطة الحاكم المطلقة؛ فأطلق عليه اللفياثان (أي التِّنّين أو الوحش الأسطوري حسب الوصف التوراتي الأثير). وإذا كان مكيافيلي قد جعل من أميره الميديشي وحشاً أو تِنّيناً تخافه الرعيّة لبطشه ودهائه وغلظته فإن هوبز قد أطلق هذا الوحش الأسطوري من عرينه أو قُمْقُمه، بعد أن دَجَّجه بكلّ الأسلحة السياسيّة والقانونية التي تُخضِع كلّ شيء لإرادة الحاكم الأوحد (مثل الراوي كُلّي المعرفة وكُلّي الوجود) الذي تتَّسم دولته (أو مرويّته) بالفكر الشمولي المطلق.

للسردية المكيافيلية حضورٌ لافتٌ في النصوص الأدبيّة؛ إذ ذهب الأدباء والمسرحيّون والروائيّون إلى بناء شبكات تناصّية متعدِّدة على هذه الثيمة. وعلى سبيل المثال لا الحصر استلهمها وليم شكسبير وجبرا إبراهيم جبرا ونجيب محفوظ وإميل حبيبي وعبدالرحمن منيف وآخرين بطرائق سردية شتّى. ففي «تاجر البندقية»، على سبيل المثال، كان اليهودي «شيلوك» أنموذجاً على الشخص النفعي الذي يطبّق المبدأ المكيافيلي حرفيّاً حتى إنه لا يتورَّع عن أن يتضمَّن العقد بينه وبين أنطونيو الذي اقترض منه ثلاثة آلاف من الجنيهات أن يقطع رطلاً من لحمه ما لم يُسدِّد إليه دَيْنه في أجلٍ معلوم. والأمر نفسه نجده بصورةٍ أخرى في رواية «القاهرة 30» لنجيب محفوظ الذي جعل من شخصية محجوب عبد الدايم تمثيلاً ثقافيّاً دالّاً على قيم النفعية البراجماتية الشرسة التي تجعل المرء يبيع عِرضه وكرامته ووطنيّته في سبيل الصعود الاجتماعيّ والإداريّ، حتى إنه لا يتورَّع عن بيع نفسه في سبيل رضا النظام الفاسد؛ فجاءت الرواية كلّها تمثيلاً على الانهيار المبكّر للوطنيّة المصريّة التي كانت ممثَّلة في حزب الوفد الذي بدا هشّاً فاقداً لشرعيته الشعبيّة وهويّته السياسيّة النضاليّة بعد معاهدة 36 وحادثة 4 فبراير/شباط.

- 4 -

ثمّة تمثيلات سرديّة عربيّة أحدث تقدّم ما يمكن وصفه بـ«المكيافيلية الجديدة» التي تدفع الإنسان العربيّ المُعاصِر إلى المتاجرة بكلّ شيء حتى ذاته وهويّته ووطنه. منها على سبيل المثال رواية (السمسار)



لعمرو كمال حمودة (الصادرة عن دار الثقافة الجديدة، 2016) التي تسعى إلى تفكيك خطابات السُّلطة بتعبير ميشيل فوكو؛ سلطة الجنس أو المال أو النفوذ السياسيّ، وبوصفها خطابات قادرة على إنتاج مُركّب فساد رأسماليّ يتأسّس حول مبدأ «المقايضة»، بمرجعيته المكيافيلية الجديدة؛ الأمر الذي أسهم في تهديد بعض السرديّات الكبرى، كالمواطنة أو «الهويّة» أو «الأبوة»، أو غيرها من السرديّات التي أطلق عليها بندكت أندرسن اسم «الجماعات المُتخيَّلة». يُحيل عنوان رواية حمودة إلى قيم التشيؤ أو قيم التبادل، فضلاً عن ابتذال هذه المفردة الاستهلاكية التي تشير كِنائياً إلى تعمُّد توجيه السُّلطة السياسيّة في مصر لدفّة المجتمع نحو سياسة الاستهلاك والمقايضة منذ حقبة الانفتاح في السبعينيات. في هذه الرواية، سوف يحضر «السمسار» بوصفه أوّلاً المُعادِل الثقافي للمكيافيلي الجديد الذي يختلف عن صورة محجوب عبد الدايم لدى نجيب محفوظ الذي كان مجرَّد موظف حكومي بسيط، وبوصفه ثانياً مُعادِلاً رمزياً لشخصيّة روائية ذات حضور مرجعي تاريخيّ ذات ثقل سياسيٍّ كبير تحمل شذرات ذاتية حقيقيّة مختلطة من مسيرة حياتَيْ حسين سالم وصفوت الشريف معاً. وهي شخصيّة تتحرَّك في فضاء سرديّ يتناول ما يُقارب الخمسين عاماً من تاريخ مصر المُعاصِر حتى زمن الكتابة تقريباً.

لبطل الرواية «منتصر فهمي عبد السلام» نصيبٌ وافرٌ من اسمه. فهو الساعي دوماً إلى النصر حتى ولو على سبيل تأسيس منظومة كبرى للفساد، الفاهم جيّداً لقواعد لعبة المقايضة والسمسرة، الذي يؤول به الحال إلى وضعية الاستسلام والتطبيع مع العدو الإسرائيليّ على حساب كلّ شيء. وهو شخصيّة أسهم في تأسيسها عاملان متضافران؛ هما الحرمان والموت، وهما معاً ما شكّلا مفتاح هذه الشخصيّة المكيافيلية بالغة الشراهة، المُتعطشة لكلّ سبل الثراء حَدّ التغوُّل. تبدو بنية هذه الرواية بنية أفقية، ممتدة للأمام، حيث يستدعي الراوي من خلالها تاريخ أسرته الشخصيّة وتاريخه هو الذاتي المرتبط بمجتمع القرية التي وفد منها قبل انتقاله إلى عالم مصر الجديدة، بعلاقاته المُتعدِّدة، وبشبكة عريضة من الشخصيّات؛ من بينها زوجته لمياء الشربيني، وسيلفيا المصرية ذات الأصول اليهودية التي ترتبط علاقته بها ارتباط وجهي العملة ببعضهما البعض؛ حتى عندما أُجبرت على ترك مصر هي وأبوها والاندماج في بنية المجتمع الإسرائيليّ كانت بمثابة سمسار موازٍ لوضعية السمسار المصريّ في إسرائيل.

تمتلك رواية (السمسار) غوايتها الخاصّة بالأشياء التي راح منتصر، أو «مونتي»، يبالغ في اهتمامه بها، في جميع محطّات حياته؛ أقصد منها تحديداً إلى عالم الملابس والبرفانات والساعات وأسماء دور السينما وماركات السجائر الفخمة وألوان الأطعمة والأشربة الفاخرة. باختصار، كان منتصر شخصاً يتحرّك بين أقطاب الثالوث الشهويّ (الرغَبيّ والرغبويّ) بجدارة، حيث المال والجنس والسُّلطة السياسيّة. كما استطاع بتركيبته الشخصيّة المُتسلِّقة توظيف غواية المال والجنس والمناصب الإدارية العليا من أجل تأطير مشروعه القائم على مبدأ المكيافيلية الجديدة «المقايضة بكلّ شيء حتى الوطن»، حيث أصبح يمتلك ترسانة من المهارات والإمكانات والخبرات جعلته قادراً على تحويل التراب إلى ذهب، ولو بالمعنى المُتداول في الحياة اليوميّة المصريّة. ■ **محمد الشحات**

نبيل سليمان:

الجوائز لا تقيس تحوُّلات الكتابة الروائيّة

يواظب الروائي والناقد السوري نبيل سليمان على الإقامة في عالم الرواية، وتخصيب هذه الإقامة بالحفر عميقاً في ضروب المعرفة الإنسانية. مؤسّس «دار الحوار» السورية للنشر، ناقد متابع لتحوّلات التاريخ وانهيار أحلام الإنسان ومصائره في مشهد مكرور شرع في تشخيصه منذ صدور روايته الأولى «ينداح الطوفان» 1970، وصولاً إلى عمله الروائي الأخير «تاريخ العيون المطفأة» 2019، مروراً بإنتاج سردي متجدِّد وتجريبي أغنى مدوّنة السرد العربيّة...

في روايتك الأخيرة «تاريخ العيون المطفأة»، التي يمتزج فيها الحبّ بالسياسة ونقد السلطة، ويحضر فضاء المدينة كفضاء متخيَّل. ما الذي يميِّز خصوصية هذا الفضاء؟ وهل هذه الرواية تشخيص سردي مضاعف لأزمة واقعنا العربي؟

- تنوَّعت مدن رواياتي، فتنوَّعت فضاءاتها، وإن يكن الريف حضر، بقوّة، في روايتي الأولى «ينداح الطوفان»، وفي رباعية «مدارات الشرق»، بخاصّة. في هذه الرباعية، كان تطوُّر المدينة شاغلاً كبيراً خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، وبخاصّة في دمشق، وبدرجة أدنى في حلب، وحمص، واللاذقية، والسويداء، بل من المدن ما عُنِيَت «مدارات الشرق» بنشأته، مثل القامشلي. وإلى خارج سورية، انداح فضاء الرباعية إلى حيفا وبغداد والقاهرة وباريس... ولعلّ ما ميَّز هذا الفضاء المترامي، وما جعل للمدينة خصوصيَّتها في هذه الرباعية، هو أن عنايتي لم تنصرف إلى الجغرافيا أو الأكزوتيكا أو- على الأقلّ- لم تنصرف إليهما، فقط، بل انصرفت- أوّلاً وآخراً- إلى روح المدينة العمرانية، والتاريخية، والبشرية. وهذا ما حرصت على أن يتوفَّر، دوماً، للمدينة في مختلف رواياتي. فمن اللاذقية، التي عشت فيها مراهقتي، هأنذا أتكلَّم كأن هذه المراهقة انتهت (والعياذ بالله من مراهقة السبعين)، ثم أقمت فيها منذ 1978، وكما جاءت في رواية «ينداح الطوفان» أو في رواية «مدائن الأرجوان»، إلى تلمسان الجزائرية في رواية «دلعون» والتي عرفتها فقط في يوم واحد بلَيْله ونهاره، أقول: في اللاذقية كما في تلمسان، في العيش المديد كما في اللحظات/ الساعات/ الأيّام الخاطفة، ما همّني إلّا روائح المدينة، إلّا العاشقات والعاشقين فيها، بل قل: إلّا العشق، إلّا الغناء، إلّا أطفال الشوارع، إلّا القمع السافر أو الموارب، إلّا المقابر التليدة والمقابر الطريفة، إلّا مثل هذا الذي أحسب أنه يميِّز مدينة عن مدينة، أو يجعل لمدينة خصوصيَّتها.

أمّا التحدي الأكبر، فلعلَّه كان في أن أوفِّر هذا التميُّز وهذه الخصوصية للمدينة المتخيَّلة التي لا تعيّنها الرواية، كما هو الأمر في رواية «السجن» ورواية «سمر الليالي» ورواية «تاريخ العيون المطفأة». هنا، مضت الكتابة الروائية إلى جبلّة جغرافية وبشرية وتاريخية أخرى، كانت وما كانت، كائنة وليست بكائنة، و- ربَّما- ستكون، بل لن تكون. وفي كلّ ذلك، يلعب التخييل كما يشاء، فإذا بالمدينة الروائية تلّوح لبيروت أو للرقّة، لهانوفر أو للحسكة، ودوماً تلوّح لأكثر من مدينة، تمتح من أكثر من مدينة، فتغدو مدينة كثيرة وهي واحدة، مدينةً جمعاً وهي مفرد.

أمّا تتمّة السؤال عمّا إن كانت «تاريخ العيون المطفأة» تشخيصاً سردياً مضاعفاً لأزمة واقعنا العربي، فغاية ما أدَّعيه أن هذه الرواية حاولت أن تساهم في هذا التشخيص، حاولت أن يكون لها اقتراحها الخاصّ لهذا التشخيص.

أين تقع هذه الرواية ضمن إحداثيات المشروع الروائي لنبيل سليمان؟

- ربّما، تكون لحظةً جديدة في هذا المشروع، أو مفصلاً؟ منعطفاً؟ لاأستطيع أن أحدِّد الآن، ولا أرغب في ذلك، فالتحديد متروك لما آمل أن أستطيع كتابته بعد هذه الرواية. الأمر متروك للمستقبل.

يتميَّز واقع المجتمعات العربية بعنف أحداثه وحركيَّتها، فهل ترى أن العمل الروائي يكتسب فرادته من هذا المرجع الحيّ، أم من عناصر وسجلّات أخرى؟

- لا يمكن للمرجع أن يوفِّر الفرادة الروائية تلقائياً؛ يتعلَّق الأمر بمقدار ما يسع الكاتب(ة) أن يوفّر من هذه الفرادة، وهذا لا يقلِّل من أهمِّية





نبيل سليمان ▲

المرجع، أو من ضرورته.

في العقد الماضي، بلغت انفجارات المجتمعات العربية ما لم يكن يخطر في بال أكثر الناس تشاؤماً. في هذا العقد الثاني من القرن العشرين، بلغ عهر الأنظمة وفسادها وتغوّلها مدًى أقصى، ومثله بلغ العنف الأعمى، سواء أكان متجلبباً بمرجعية دينية معيَّنة أم كان مرتبطاً صريحاً، وبدرجة عميل بامتياز، بالأسياد الإقليميِّين والدوليِّين. ورغم أزمة النشر وأزمة التوزيع وأزمة القراءة، صدرت، في هذه الفترة، آلاف الروايات والمجموعات الشعرية، لكن ما توفّرت له الفرادة، حتى بدرجة وسط، لا يبلغ عشر الإصدارات، في أحسن الأحوال؛ فلماذا؟ كما هو السؤال مركّب، أو معقّد، الجواب أكثر تركيباً وأكبر تعقيداً، ومنه أن الفرادة تقتضي، فيما تقتضي، أن يساهم النصّ في تفكيك المرجع الحيّ، الواقع الأغرب من الخيال. والفرادة تقتضي، بالقدر نفسه، وفي الآن نفسه، المغامرة في إبداع أشكال جديدة، أو الإبداع في الأشكال المتداولة. وبما أنني لا أملك (وصفة) طبيَّة للفرادة، فسأكتفي بهذا القليل/ الكثير الذي تعنيه الفرادة، وأترك الباقي لجذوة الإبداع، ولذوي الخبرة.

سبق لـ«هومي بابا» أن شدَّد على أن المقاومة تُدخل الجِدّة إلى العالم. إلى أي حدّ استطاعت الرواية العربية أن تلعب دور المقاومة، وأن تساعد على التخفيف من تمهزل جماليّات عالمنا الجديد؟

- هذا العالم، الذي تُدخل المقاومةُ إليه الجِدّة، هو عالمنا، العالم ما بعد الكولونيالي، كما حدَّد «هومي بابا»، وكذلك إدوار سعيد، وجاياتري سبيفاك، في تنظيراتهم لما بعد الكولونيالية. ثمّة من يذهب إلى أن المقاومة، بإطلاق، ما كانت يوماً إلّا قرينة الجدّة، لكن الأهمّ هو: (كيف) تُدخل المقاومة الجِدّةَ إلى العالم؟ ألا تُدخل بعض أنماط المقاومة السائدة القدامةَ إلى العالم؟ والأهمّ- ما دمنا بصدد «هومي بابا»- هو كيفية تطوير المقاومة في الفرجات التي تكون فيها على السلطة أن تمحو إمكانية المقاومة، وهذا ما عُنِي به «هومي بابا» عنايته بالهجنة على حساب الثقافة الوطنية.

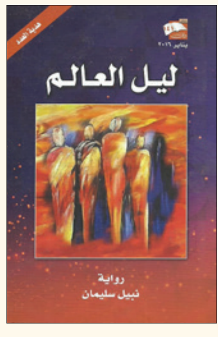
أين الرواية العربية من هذا كلّه؟ أليس هذا بجوهر السؤال؟

- لقد أقبلت الرواية العربية، وبخاصّة في غُررها، سواء في العقد المنصرم أو في عقودها الطويلة، على (فرجات) الصراع بين السلطة فيما قبل الاستقلالات، وبخاصّة فيما بعدها، فأضاءت عتمات الفرجات، وحفرت فيها. وشهدت الحداثة الروائية العربية، بخاصّة، كيف يكون التفاعل المخصّب بين الهجنة والثقافة الوطنية، دون تقديم الأولى على التالية، وهذا ما يشير إليه الحضور المطّرد للهامش الاجتماعي، والهامش الثقافي في الرواية العربية، مثله مثل التهجين اللغوي، وتعدُّد (الرطانات) والألسن.

نعت النقَّاد الرواية بنعوت عدّة، منها (النوع الحاجب)، و(ديوان العصر)، وحظيت بمكانة خاصّة عالمياً، ومنها ما حقّقت انتشاراً عالمياً. هل هناك أفق تلامسه الروايات العالمية، ولا تلامسه الروايات المشدودة إلى الخصوصيّات المحلّيّة؟

- كلّما نادى المنادي بعالمية الرواية، أسرعت إلى السؤال عمّا يعنيه. هل العالمية هي الرواية الأوروبية أم الأميركية اللاتينية أم اليابانية؟ هل العالمية هي الرواية التي تُترجم إلى لغة عالمية، كالإنجليزية أو الألمانية؟، ولماذا لا أقول: كالعبرية، ما دام للترجمة إلى لغة بعينها، من الحمولة السياسية مالها؟















ربّما يبدِّد السؤال، أو يميّع السؤال، مثل هذا الذي أتحوَّط به لمناداة المنادي بالعالمية. وأرجو ألّا أضاعف التمييع والتبديد إن قلت: لماذا لا نعكس سؤالك، فيصير: هل هناك أفق تلامسه الروايات المشدودة إلى المحلّيّة، ولا تلامسه الروايات العالمية؟ ألا يعني لعالمية الرواية شيئاً، أن تُكتَب رواية غير عالمية عن مدينة الرقّة السورية، عندما كانت، بالأمس القريب، عاصمة للخلافة الإسلامية، كما فعلت روايات لشهلا العجيلي أو لمحمود حسن جاسم أو نبيل سليمان، حتى لو لم تترجم إلى لغة، ولم يحكم لها أو عليها (الآخر) العالمي بالعالمية؟ بين ما يوصف بالرواية العالمية، تجد ما لم تلامسه الرواية العربية إلّا عابراً، وعلى هَوْن، مثل روايات الجريمة أو الديستوبيا أو الخيال العلمي، فهل هذا قصور ينضاف إلى ما للرواية العربية من قصور عن العالمية؟ وبعد كلّ ما تقدَّم، أصدح، دوماً، بالدعوة إلى ترجمة ما تزخر به خزانة الرواية العربية من بدائع، ليس، فقط، لكي نزهو بالعالمية التي كثيراً ما تكون جوفاء، بل لكي ترفد روايتنا خزانة الرواية في العالم.

ما رأيكم في بعض الشعراء الذين تحوّلوا من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية؟ بماذا تفسِّرون هذا الانتقال؟

- قلّة قليلة من الشعراء، أولئك الذين وقعوا في غواية السرد، فأبدعوا في الرواية، مثل الذي تحقَّق لهم في الشعر، أو أفضل منه ومن هؤلاء: عباس بيضون، وعبده وازن، وحسن نجمي، وسليم بركات، ومحمد الأشعري، وأمجد ناصر، وميسون صقر...

من جهتي، أغبط الذين تتعدَّد مواهبهم، و- من ثَمّ- حقول إبداعهم. ميسون صقر، مثلاً، فنَّانة تشكيلية بامتياز. جبرا إبراهيم جبرا شاعر وناقد وروائي، أسعد محمَّد علي موسيقار وروائي وناقد. وفي تاريخ الرواية، كما في تاريخ غيرها من الإبداعات، كانت لكاتبتها أو لكاتبها منجزات أخرى في السيناريو أو المسرح أو الإخراج السينمائي أو النقد الأدبي أو القصّة القصيرة... وسرّ ذلك الأكبر في تعدُّد الإمكانات، وفي الطاقة الإبداعية الخلّاقة. أمّا الغثّ- وهو كثير- فسرُّه في ركوب موجة الرواية، و/ أو الاستسهال والغرور والعجز عن التميّز في حقل معيَّن.

إلى أين تسير الرواية أمام الوسائط الجديدة، وانتشار تسميات كالرواية المترابطة، والرواية الرقمية والرواية التفاعلية...؟

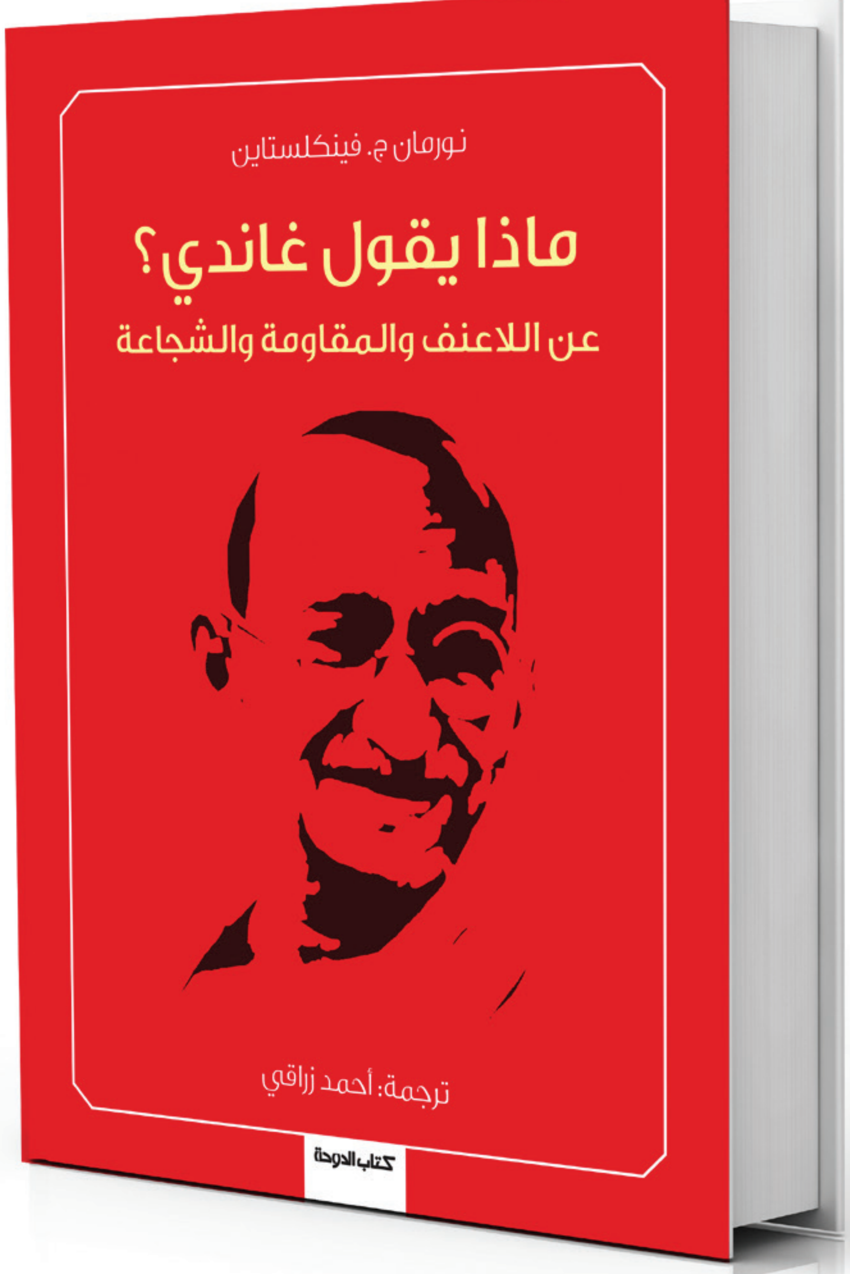
- في الحمأة الإلكترونية، وعُقَد الانبهار التكنولوجي، أخذ ينتشر الحديث الذي جلّه لغط وأقلّه جِدّ، حول نهاية الرواية الورقية (الكتاب الورقي)، وقيامة أفنان من الرواية بمشيئة التكنولوجيا، فلا تعود كتابتها مفردة، ولا قراءتها.

كلّ مصادرة ضلالة، ولذلك أرفضها، ومن هنا، في الساحة متَّسع لكلّ لون وكلّ تجربة، ومن ذلك الرواية التفاعلية، والوصلات التي يتولّاها القرّاء/ الكتَّاب، ونشوة اللعب الكومبيوتري الذي يتهدّده انقطاع الكهرباء في بلاد مثل بلادنا (سورية ولبنان واليمن والعراق وليبيا وفلسطين... ألا يكفي؟)، و- من ثَمّ- توقُّف أو اختلاط الرواية الرقمية أو الرواية الترابطية... وأكرّر السؤال للذين تطيشهم الحمأة الإلكترونية، ويجزمون بأن مستقبل الرواية هو، فقط، برقمنتها وتفاعليَّتها وترابطيَّتها، سألت مراراً، وأكرر السؤال: كم بلغ، خلال ربع قرن، عدد الكتّاب الذين يحاولون (صنع) هذه الرواية في الولايات المتَّحدة أو في اليابان أو في أوروبا؟

من المؤكد أن هذا الواقع الجديد، عالمياً، قبل أن يكون عربياً، له فعله الروائي الذي تحدّه وتبخّسه الحمأة الإلكترونية التي تنضاف إلى ما يعوّق مستقبل الرواية العربية، ويعقّده، كما يفعل ما هو رائج من الغثاثة والجهالة والاستسهال وأشراك الجوائز والفوضى...

هل يمكن قياس سقف تحوّلات الكتابة الروائية بما يتوَّج من أعمال في الجوائز المكرّسة لهذا الفنّ؟

- لا، لا يمكن قياس تحوّلات الكتابة الروائية، لا في سقفها ولا في أرضها، بما تتوجّه جائزة «بوكر» العربية، أو «كاتارا»، أو «الشيخ زايد»... مثلاً. وها هي الجوائز العالمية أمامنا، ليس ابتداءً بـ«نوبل» ولا انتهاءً بـ«غونكور»، لم تكرّس مقياساً للتحوّلات، وإن كانت ضرب أمثولات، وندر أن توفَّر مثل جدّيّتها لجائزة عربية. ■ **حوار: عبد العزيز بنار**


كتاب الدوحة
نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

مو يان..

بعد لعنة «نوبل»!

ثمانية أعوام انقضت على فوز الكاتب الصيني «مو يان» بجائزة «نوبل» في الأدب، وعشرة أعوام مرَّت على نشر روايته الأخيرة «الضفدع». صرَّح البعض بأن «مو يان» لا يستطيع التخلّص من «لعنة نوبل»، رغم ما أكَّد عليه الرئيس السابق للجنة تحكيم جائزة «نوبل» «إسمبارك» قائلاً: «أنا على يقين تامّ بأن «مو يان»، بعد حصوله على جائزة نوبل، سيبدع أعمالاً أدبيّة عظيمة، فهو كاتب يمتلك قوَّة، لا أحد يمكن أن يقف في وجهها».
ما حدث، منذ أيّام، قد يكون ردّاً على هؤلاء المشكّكين في قدرته. فبعد ثمانية أعوام منقضيّة، أصدر «مو يان» مجموعته القصصية «نضج متأخِّر».
بهذه المناسبة، أجرى «مو يان»، والكاتب «لي جينغ تزه»، نائب رئيس اتِّحاد الكُتّاب الصينيين، والكاتب «بي فيّ يو»، الحائز على جائزة «ماو دون» الأدبيّة، ومقدِّمة البرامج التلفزيونية السيِّدة «وانغ نينغ» حواراً أدبياً عبر البثّ المباشر، عشيّة الواحد والثلاثين من تموز/ يوليو الماضي. وقد ظهر «مو يان» وهو يرتدي قميصاً يعود تاريخه إلى ثلاثين عاماً، وقال إن قصص المجموعة، يعود تاريخها إلى أكثر من ثلاثين عاماً، والشخصيات نماذج لزملاء الدراسة القدامى في المرحلة الابتدائية. وخلال أكثر من خمسين عاماً ، كبرت هذه الشخصيات، رويداً رويداً، وكبر معهم «مو يان»، ولم يتوقَّفوا، طيلة هذه الأعوام، عن التقدُّم في العمر والنضج، أو -بالأحرى- النضج المتأخِّر.

«نضج متأخِّر» كلمة تحمل في طيّاتها المديح

وانغ نينغ: ما معنى «نضج متأخِّر»؟

- مو يان: النضج المتأخِّر هو الرغبة في مواصلة التفوُّق على نفسي، وعدم تعجُّل بلوغ مرحلة النضج المبكِّر، كي تدوم مسيرتي الإبداعية وحياتي الأدبيّة فترة أطول. والنضج المتأخِّر، داخل هذه المجموعة القصصية، ينطوي على معنًى مغاير. في الماضي، اعتدنا نعت هؤلاء من محدودي الذكاء بأنهم من ذوي «النضج المتأخِّر»، وهو ما يشبه نعتهم، بطريقة مباشرة، بأنهم «حمقى». قد يبدو البعض وكأنهم حمقى، لكن، في حقيقة الأمر، هم ليسوا بحمقى، وربَّما تنقضي عقودٌ كثيرةٌ حتى يحين الوقت، وتظهر مواهبهم على الساحة، يبزغ نجمهم في سماء الحياة، فجأةً، وفي بعض الظروف الاجتماعية غير الطبيعية، تُدفن العديد من المواهب، ولا يتوافر مكان، ولا تسنح الفرصة للكشف عنها. ومع تقدُّم المجتمع، بات الناس يحظون بحرّيّة أكبر، وصار المجتمع قادراً على منح هؤلاء الموهوبين فرصاً لعرض مواهبهم، ثم قدَّم هؤلاء الذين كانوا يظهرون على أنهم أشخاصٌ عاديّون، آنذاك، أعمالاً كثيرة. «نضج متأخِّر»، كلمة تحمل في طيّاتها المديح؛ فهي تمثِّل روح الابتكار، وتجسِّد شكل التغيير، دون الوقوف بلا حراك، وعدم إحراز التقدُّم، قبل الآوان.

الكاتب لا يمتلك، دائماً، الحرّيّة للكتابة عمّا يموج داخله؛ فقد رغبت، من قبل، في الكتابة عن موضوعات مثل الفلك والخيال العلمي والخرافات، لكنها تعذَّرت أن تتجسَّد على الورق. والكثير من شخصيات «نضج متأخِّر» هم أصدقائي، حتى أنهم مثل أشقّائي. ويبدو أنني، من خلال هذا الجانب الإنساني، قد نجحت في التعبير عن مشاعري المكنونة طيلة ثمانية أعوام.

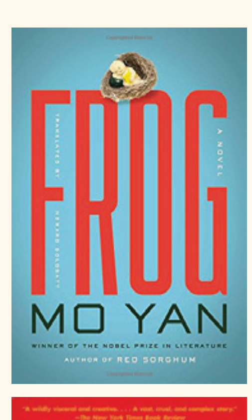
المواجهة بين مو يان و«مو يان»

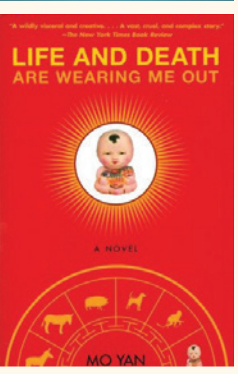
كتب «مو يان» عن ذاته في قصصه، ولم يخجل من أن يفتح قلبه إلى القرّاء، ويطلعهم على حياته بعد فوزه بجائزة «نوبل». يكتشف القارئ، عبر القصص، أن «مو يان» عاد إلى مسقط رأسه («قاومي»، في «دونغ بي»، - بعد فوزه بجائزة «نوبل»، واكتشف أن بلدته، بين عشية وضحاها، غدت معلَماً سياحياً شهيراً. ظهر فيلم ومسلسل تليفزيوني بعنوان «الذرة الرفيعة الحمراء» مقتبَساً من روايته التي تحمل الاسم نفسه، وظهرت نسخ مقلَّدة من «قطّاع الطرق»، ومقاطعة «يامن»، حتى البيوت الخمسة المتهالكة في منزله صارت محلّ دعاية ومنطقة جذب سياحي. لكن؛ هل كلّ القضايا التي تناولتها القصص تعبِّر عن وجهة نظر «مو يان» الخاصّة، أم تعبِّر عن وجهة نظر «مو يان» في تلك الفترة؟ وكيف يرى «مو يان» ذاته داخل قصصه؟

- **لي جينغ تزه:** أكثر ما مسَّ شغاف قلبي هو تناول المجموعة لشخصية رجل يدعى «مو يان». جسَّدت القصص الكثير من الشخصيات، وسردت



مو يان▲





العديد من الحكايات، لكن، في النهاية، تصبح جميعها حكايات شخص يدعى «مو يان»؛ فكان هناك «مو يان» في كلّ قصّة. يتطلّع «مو يان»، في القصص، إلى «مو يان» الجالس هنا في البثّ المباشر، كلّ منهما يتطلّع إلى الآخر؛ واحدٌ على الورق، والآخر في الحياة الواقعية. وفي هذه اللحظة الراهنة، وعلى الرغم من كونه كاتباً قد مضى من بوّابة التاريخ، ووضعه القرّاء في منزلة سامية، إلى حَدّ ما، هو عندما يمارس نشاطه -بوصفه كاتباً- يستطيع القارئ رؤية الصعوبات والتخبُّطات التي يواجهها وسط زخم التجربة الحياتية المعقَّدة، ويستشعر كلّ الآلام والمعاناة التي يحملها هذا العالم. لم يكن كلّ شيء شائعاً في أعمال «مو يان» السابقة، لكنني أرى أن القارئ الذي طالع أعماله جيّداً، سيتسنّى له أن يستشعرالمكانة المتميِّزة لهذا العمل بين سلسلة أعماله السابقة، وفي الوقت ذاته يشعر أن «مو يان» داخل الكتاب، يشكِّل صورةً طبق الأصل - إلى حَدّ ما- من «مو يان»، الجالس، هنا، أمامنا.

- مو يان: الكاتب «مو يان» جزءٌ لا يتجزّأ من شخصية «مو يان» داخل العمل. والسبب الذي جعلني أجرؤ على استعارة اسمي في نسج القصص، هو استعدادي لقبول كافّة الأمور التي تقع خلال الأحداث، فيستطيع القارئ قراءتها من مختلف الجوانب وشتّى الزوايا، وكما قال، للتوّ، لي جينغ تزه: أنا في مواجهة مع شخصية «مو يان» داخل القصص؛ فأنا أراه وهو يراني. وفي بعض الأحيان، لم أستطع كبح جماحه خلال السرد القصصي؛ ربّما لأنني لا أقوى على القيام بهذه الأفعال في الواقع، لكن هو يفعلها خلال الأحداث، والأفعال التي يأبى فعلها، ربّما، أفعلها أنا، على نحو كثير، على أرض الواقع. وهذا الفارق بيني وبين شخصية «مو يان» المزدوجة؛ شخصية من لحم ودم، وشخصية على الورق، هو مُجَرّد تجسيد أدبي، لكنه في غاية التعقيد. الأمر أشبه بالعلاقة بين المرآة وظلّها، بين شخص وظلّه...

تحمل شخصية «مو يان» نكهات مختلفة؛ في بداية الثمانينات كنت أراقب تفاصيل الحياة من منظور المثقّفين العائدين إلى مسقط رأسهم، ورحت أسير وفق هذا النهج حتى ما يقرب من أربعين عاماً. لكن، مع تحوُّلات الزمن وتقلُّبات الدهر، اختلفت رؤيتي للحياة ولمَواطن المشكلات عمّا كانت عليه قبل ثلاثين عاماً، وتبدَّلت، أيضاً، عمّا كانت عليه قبل عشرة أعوام أو حتى قبل ثمانية أعوام، فقد تقدّمت في العمر، واختلفت رؤيتي للأشياء، وصار تفكيري معقَّداً عن ذي قبل. في الماضي، كنت كاتباً، فحسب، أو -بالأحرى- كاتباً ذائع الصيت، ولأنني حصلت على «جائزة» «نوبل» في عام 2012، أضفَت الجائزة تعقيداً آخر إلى هويّة الكاتب، وعندما تعود هذه الشخصية المعَقَّدة، اليوم، إلى مسقط رأسها، سيكون جميع الأشخاص الذين أقابلهم، والأشياء التي ألقاها أكثر ثراءً ممّا مضى. لا شكّ في أن منظور العودة إلى مسقط الرأس منظور قديم. لكن، لأن الأشخاص قد تغيَّروا، والوقت قد تبدَّل، والحكايات قد اختلفت، ثمّة معنى جديد سيحمله هذا المنظور.

قصص واقعية تنطوي على شيء من المبالغة

- مو يان: القصص واقعية مع بعض المبالغات المضافة إلى الأحداث. إحدى مهارات الكاتب أن يجعل من المسرح الصغير ساحةً كبيرةً، ويحيل الشجرة المديدة إلى غابة كثيفة، ومن توافهِ الأشياء ينسج رواية طويلة. الشخصيات، في القصص، يمكن أن تجد نماذجها الأصلية، لكن من المؤكَّد أنها ليست هي ذاتها. من الأقوال المأثورة للأديب «لوشون»: «النماذج البشرية متشابهة، ولا يوجد أنموذج خاصّ يختلف عن بقية النماذج، فعادةً لديهم أفواه في تشجيانغ، ووجوه في بكين، وثياب في شانشي؛ في النهاية، هو أنموذج من أجزاء مجمَّعة»؛ من ثَمَّ تتجسَّد الكثير من شخصيات العمل الأدبي، بعد أن يضيف الكاتب إليها من خياله الخصب ويمنحها من فيض مشاعره».

بي فيّ يو: شخصيات «مو يان»، في القصص، واقعية للغاية، واستخدامه لاسم «مو يان» أمر في غاية الطرافة، فضلاً على أن الشخصيات، دائماً، تحمل اسم «مو يان»، وهذا سيجعل القارئ يستشعر، على الفور، الحسّ الفكاهي العالي لأسلوب «مو يان».

وعلى الرغم من أن الشخصيات هي نتاج من المبالغة والتضخيم، يرى «مو يان» أنه: إذا تمكَّن القارئ، من خلال الشخصيات، رؤية أشخاص

يعيشون حوله أو رؤية ذاته داخل الأحداث، فسيشعر الكاتب، حينها، باستحسان كبير. فتأثُّر القارئ، والقلق الذي ينبت في أغواره على مصير الأبطال، برهان ساطع على أنه قد رأى ذاته بين صفحات الكتاب.

«راهب عجوز» و«شخص يمتلك قلبَيْن وأربعة بطون وثماني كُلًى»

لي جينغ تزه: يمتلك «مو يان» «قوّة راهب عجوز». ما زلت أذكر قراءتي الأولى لـ «الذرة الرفيعة الحمراء»، و«الصبيّ سارق الفجل». كان شعور القراءة غريباً: «راحت الكلمات تتدفّق أمام عينيّ، وتكثّفت المشاهد الطبيعية، وقد احتجبت عن عيني بصورة لا مثيل لها من قبل، وحينما انكشفت حُجب الرؤية، رأيت أشياء مبهرة كادت تغشى بصري». صورة العالم ليست واضحة بالقدر الكافي، وثمّة أشياء مبهمة لا يمكن استيعابها، وينبغي أن يكون كلّ ما نراه في صورة جليّة. أمّا بالنسبة إلى الكاتب، فإن لكلّ عصر غايته. أتذكّر القول المأثور: «...ما قلَّ ودلّ»، ففي النهاية، فطن الراهب العجوز إلى أن الكلمات الشائعة قادرة على توضيح الأمور بشكل أفضل.

بي فيّ يو: «يمتلك (مو يان) قلبَيْن وأربعة بطون وثماني كُلًى». من الناحية الفيزيولوجية، هذا أمر غير واقعي، لكن من خلال أعمال «مو يان» تشعر، حقّاً، بأن هناك الكثير من الأعضاء البشرية تمنحك الطاقة. «الفم الأخضر والشفاه القرمزية»، و«مصباح وصافرة»، عملان معياريّان لـ«مو يان»، وهما عملان قويّان يشبهان لوحات رسم زيتية، بينما بقيّة القصص موجزة، وتميل إلى البساطة والإيجاز والوصف المختصر، وتعتمد على خطوط سردية عريضة. وفيما قبل، لم يكن «مو يان» يعهد إلى استخدام الخطوط العريضة في أعماله؛ بل كانت تتّسم بأنها تراكمات لكتل سردية مزخرفة، واستخدام«مو يان» للخطوط العريضة، في القصص، ما هو إلّا تجسيد لـ«مو يان» جديد، فَرَّ هارباً من «مو يان» القديم، وهذا، في حَدّ ذاته، حدث جلل.



«لعنة نوبل»

- مو يان: «لعنة نوبل»، حقيقة لا يمكن إنكارها، والكثير من الأدباء، بعد حصولهم على «نوبل»، لم يحالفهم الحظّ ليبدعوا تُحَفاً فنِّيّة أخرى، لكن هناك مَنْ واصل مسيرته الإبداعية، وقَدَّم أعمالاً عظيمة، منهم، على سبيل الذكر، «ماركيز»، فبعد فوزه بجائزة «نوبل» قدَّم لنا روايته «الحبّ في زمن الكوليرا» التي تفوَّق بها على ذاته. لكن، بالنسبة إليَّ، إذا كنت سأقدر على تحطيم لعنة «نوبل»، فلا يمكن الحكم الآن. على أيّة حال، أنا لا أتوقّف عن بذل الجهد، ورغم انقطاعي، طيلة الأعوام الثمانية الفائتة، عن نشر أعمال جديدة، قلمي لم يتوقَّف عن الكتابة، وكان الوقت الذي استغرقته في التحضير لهذا العمل أطول بكثير من كتابته.

وانغ نينغ: عملك الجديد ليس رواية، بل مجموعة قصصية، فهل كتابة القصّة القصيرة والرواية القصيرة أمر يسير على الكاتب؟

- مو يان: لطالما كنت في حيرة من هذا الأمر. يعتقد الكثير من النقّاد والقرّاء أن الكاتب يستطيع أن يثبت موهبته، ويرسّخ أقدامه على الساحة الأدبيّة من خلال الرواية الطويلة، لكن، في حقيقة الأمر، هناك الكثير من الكُتّاب الكلاسيكيِّين لم يكتبوا سوى القصص القصيرة والروايات القصيرة، منهم لوشون، وتشن سونغ ون، وموباسان، وتشيخوف، وغيرهم، وهذا لم يؤثّر في إسهاماتهم الأدبيّة. والأجناس الأدبيّة الثلاثة لا يمكن أن يحلّ واحدٌ منها محلّ الآخر، كما لا يمكن الاستغناء عن واحد منها. وأتمنّى كتابة رواية طويلة في السنوات الآتية.

أسئلة الجمهور

السؤال الأول: هل يمكن أن ترشّح لنا ما طالعته، مؤخَّراً، من كتب، وما شاهدته من أفلام؟

- مو يان: خلال العامَيْن الفائتَيْن، عكفت على قراءة الكثير من السجلّات المحلِّيّة، مثل الموادّ الثّقافيّة، والموادّ التاريخية التي جمعتها من عشرات المقاطعات المجاورة لبلدتي؛ لأنها تتضمَّن ذكريات لتجارب حياتية، للعديد من الأشخاص، حول الأحداث التاريخية، جعلتني أشعر وكأنني عدت إلى هذه الحقبة الزمنية، ومن ثمّ ذهبت، خلال الشهرَيْن الماضيَيْن، إلى «قاو مي» (مسقط رأسي)، وتشوتشنغ، وجياوتشو، وبينغدو، ولايتشو، وتشينغتشو، وويفانغ، وتشانغيي، وآنتشيو، وغيرها من البلدات الأخرى. وفي العام الماضي، ذهبت إلى بنغلاي، ولونغكو، وموبينغ، وروشان، وشبه جزيرة جياو دونغ، وغيرها من الأماكن. رحت أجمع التاريخ المحلّي، وزرت المتاحف الوطنيّة والمواقع الأثرية. بهذه الطريقة، تسنّى لي تصوُّر المشاهد الطبيعية للنصوص، والتوغُّل في تاريخ الأمكنة، وإذا ما نويت كتابة عمل تاريخي يتحتَّم عليَّ تكرار مثل هذه الزيارات.

لي جينغ تزه: هذا أمر مثير للاهتمام؛ لأنني أهوى جمع الموادّ التاريخية. والآن، صارت خزانة كتبي عامرةً؛ فمن خلال القراءات التاريخية تستطيع قراءة عمق التاريخ، وتلمُّس الثراء الفكري والتغيُّرات اللامتناهية، وترى أشياء طريفة وغريبة لا تُعَدّ ولا تحصى. أشيد بما قام به السيِّد «مو يان»، فهو عمل كبير وجهد مضنٍ، ونتطلّع أن يكتب عملاً تاريخياً ضخماً يتناول شبه جزيرة «جياو دونغ».

السؤال الثاني: أرغب في أن أصبح كاتباً من كُتّاب الإنترنت، لكن والديّ يعارضان بشدّة؛ لأنهما يعتقدان أن كُتّاب الإنترنت لا يتحصَّلون على دخول ثابتة، فهل واجهتك صعوبات في بداية مشوارك؟ وهل دعمتك عائلتك؟ وكيف تغلّبت على هذه الصعوبات؟

- مو يان: لَطالما عارضت تصنيف أدب الإنترنت على أنه أدب، واعتبرت



الأدب الورقي هو الأدب الجادّ، وأدب الإنترنت هو أدب شعبي، ويُعَدّ هذا تصنيفاً غير دقيق. فأدب الإنترنت ما هو إلّا نقلٌ أدبي أو طريقة مبتكرة في الكتابة، بسبب التقدُّم المذهل في التكنولوجيا، وبلوغها مراحل متقدّمة. وينبغي أن يتَّبِع أدب الإنترنت المعايير الأساسية للأدب؛ ولأنه أدب يُنشَر على الإنترنت، فغير مسموح له ألّا يطبق القواعد الأدبيّة. احذف كلمة «إنترنت»، وانظر: هل يصعب، حينها، فعل الكتابة؟ وهل ما يُنشَر على شبكة الإنترنت لا يمكن أن ينشر ورقيّاً؟ الأمران يمكن لهما التحقُّق في آن واحد.

وفيما يتعلَّق بالصعوبات، كلَّما طالت رحلتك الإبداعية، زادت الصعوبات. أنا أكتب منذ أكثر من أربعين عاماً، وما أواجهه، في الوقت الحالي، من صعوبات، يفوق ما واجهته في مطلع الثمانينات، حينما كنت أكتب ما يحلو لي، دون أن أضع في اعتباري القارئ أو انطباعاته. كنت، حينها، أكتب بحرِّيّة تامّة، أمّا الآن فقد حُجِّمت تلك الحرّيّة، وكُبِح ذلك الانطلاق. ومن خلال تعمُّقي في الأدب، تعرَّفت إلى أساليب فنّيّة لكثير من الكُتّاب، وكان ينبغي ألّا أكرِّر الأساليب نفسها، كما أن أعمالي تزداد مع مضيّ الوقت، وأهمّ ما أسعى إليه هو عدم تكرار ما قدَّمته، وهذا أمر في غاية الصعوبة؛ مثل شخص اعتاد نمط حياة معيَّن، وفجأةً تغيَّر هذا النمط الحياتي، وفي النهاية يشعر أنه من الأفضل العودة إلى الدرب القديم. أتذكر مقولة خطّاط عجوز: «حينما يتقدَّم بك العمر، ستبحث عيوبُ سنوات الشباب الأخضر عنك، وتعود إليك مرّة أخرى». تظنّ أنك تجاوزت كلّ العيوب، لكن، عندما تكبر، تعود إليك من جديد؛ و- من ثَمَّ- كلَّما طالت رحلتك الإبداعية، واجهتك المزيد من الصعوبات، لذلك تَغلَّبْ، قدرَ ما تستطيع، على المتاعب والصعوبات وأنت شابّ!

السؤال الثالث: هل تتقبَّل القول إن فائدة الأدب تكمن في أنه عديم الجدوى؟

- مو يان: العلم يختلف، تمام الاختلاف، عن الأدب، فالتطوُّر العلمي يمكن أن يخلق أنماطاً حياتية، وأخرى إنتاجية، جديدة، ويمكن أن يغيّر حياة البشر بأسرها، لكن التغيُّرات التي يحدثها الأدب ضئيلة بالمقارنة مع التغيُّرات العلمية. في الماضي، لم يكن هناك علاج لمرض الملاريا، لكن الطبيبة «تو يو يو» وجدت الحلّ باكتشافها لمادّة «الأرتميسنين»، بينما الأدب لا يلعب هذا الدور في حياة الإنسانية؛ و- من ثَمَّ- يبدو أنه لا طائل منه، أو -بمعنى آخر- قد تكون فائدته غير مجدية.

السؤال الرابع: صارت كلمة «الحاضر» صعبة، للغاية، بالنسبة إلى الكثيرين، لأن اللحظة الراهنة متأزّمة، ونواجه، الآن، مواقف وظروفاً مختلفة، وكلّ شخص يختلف وضعه، وتختلف ظروفه عن الآخر، وأرجو أن يسدي كلٌ من الكُتّاب الثلاثة الحاضرين النصيحة للجميع؛ ما الطريقة المثلى لمواجهة أنفسنا؟ وما الطريقة المثلى لمواجهة العالم؟... هل يمكن أن تمنحونا مصدر إلهام لتنوير عقولنا؟

- مو يان: كلّ التاريخ كان، من قبل، حاضراً، وكلّ ما هو حاضر، الآن، سيصير تاريخاً، وربَّما نعتبر التاريخ حاضراً، والحاضر تاريخاً. لكن، عندما تدرك أن كلّ ما تعيشه، الآن، سيستحيل مع مُضيّ الوقت، إلى تاريخ مسطور، فستتيقَّن من أن كلّ أفعالك عليها أن تترك أثراً وراءها، وعلى عاتقك تقع مسؤولية ما. التاريخ يعادل اللحظة الراهنة، ويمكن أن نتعلَّم من الماضي، ونستخلص الدروس، ونكتسب الخبرات من الحاضر الذي نعيشه.

لي جينغ تزه: يتعيَّن علينا أن نعيش الحاضر، على أكمل وجه. وعند الحديث عن معنى المستقبل ومعنى التاريخ، علينا، في النهاية، أن نتقابل ونصل إلى نقطة تلاقٍ مع الحاضر. لا يمكن أن يتحمَّل الفرد مسؤولية حاضره، ولا المستقبلَ المنتظر أو التاريخ المنقضي. فأنت لست مسؤولاً عن الحاضر؛ لذلك عش حاضرك، وعش اليوم، على أكمل وجه.

- بي فيّ يو: قبل الجائحة، كنت أستلقي، مساءً، في الفراش، حتى أغفو. أمّا بعدها، فصرت أجلس بعض الوقت قبل أن أستلقي في الفراش. لم أكن أشرب الماء قبيل النوم، بل أدخّن على الفور أو أطالع كتاباً، أمّا الآن فلا أشرب الماء، ولا أدخِّن، ولا حتى أطالع كتاباً. فقط، أجلس قليلاً كي أتيقَّن من أنني ما زلت على قيد الحياة، ولم أكن أفعل هذا من قبل. هكذا، أحسّ أنني شخصٌ يحالفه الكثير من الحظّ السعيد؛ لأنني، في النهاية، فررت من هذا اليوم، وفي الليل أغطّ في النوم، وفي الغد يومٌ جديدٌ في انتظاري. وفكرتي عن الحاضر تتجسَّد في ألّا أطلق العنان لخيالي السارح في قاعة الدرس، وأشعر بالحياة التي أعيشها.. أشعر بها أكثر من أيّ وقت مضى. □ **ترجمة: ميرا أحمد**

المصدر:

http://www.zuojiawang.com/xinwenkuaibao/42630.html

تسان شيوي:

معظم الكُتّاب هم من النوع «الأناني المتميِّز»

«تسان شيوي»: اسمها الأصلي «دنغ شياو هوا»، ولدت في 30 مايو، عام 1953، في «تشانغشا» في «هونان». بدأت في نشر أعمالها الأدبية، عام 1985، وانضمّت إلى اتحاد الكُتّاب الصينيِّين عام 1988. من أعمالها: «غرفة فوق التلّ»، و«سحب هائمة قديمة»، و«شارع التوابل»، و«شارع الطمي الأصفر»، وغيرها من الأعمال. تُعَدّ رواية «الأطبّاء الحفاة» أحدث إصداراتها الأدبيّة.

قُبَيْل الإعلان عن جائزة «نوبل في الأدب»، كانت الكاتبة الصينية «تسان شيوي» ضمن قائمة احتمالات جائزة «نوبل للأدب» لعام 2019، والتي نشرها موقع «Nicerodds»، حتى أنها شغلت المرتبة الثالثة في واحدة من المرّات (تتغيَّر قائمة الاحتمالات يوميّاً)، وفي الوقت نفسه، إن أعداداً كبيرة من القرّاء المحلِّيّين يفتقرون إلى معرفة «تسان شيوي»، وثمّة الكثيرون يملؤهم الفضول بشأنها، «فصارت عبارة: «من تكون تسان شيوي؟» هي الأكثر بحثاً، لمدّة من الوقت. تبدو «تسان شيوي» واثقة من نفسها إلى الحدّ الذي يمكن معه أن يقال إنها متغطرسة بلا حدود. وبالطبع، هي غالباً ما تغيب عن التصنيفات الأدبية الكبرى؛ إذ إنها لم تفُزْ بأيّة جائزة أدبية محلِّيّة، على الإطلاق. وباعتبارها كاتبة مهمّة قد دخلت تاريخ الأدب الصيني المعاصر، فقد حملت لواء حقبة من الأدب الطليعي بحماسة بالغة، لذا يمكن القول إن «تسان شيوي» وحيدة، فهي تقف بمفردها، فيما يتعلَّق بالأفكار الأدبية، والعلاقات الاجتماعية، وغيرها من الأمور.

نشرت «تسان شيوي»، البالغة من العمر 66 عاماً، أحدث رواياتها «الأطبّاء الحفاة» في مارس، وكان عنوان الرواية الأصلي «مهنة على وشك الاختفاء»، وتحكي عن الأطبّاء الحفاة في القرية.

انتهزنا هذه الفرصة لإجراء مقابلة خاصّة مع «تسان شيوي».

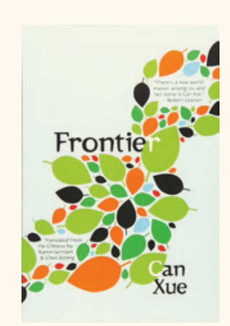
أخبار بكّين: ذكرتِ، في مقابلات سابقة، أن علاقاتك بأفراد الوسط الأدبي، في السنوات الأخيرة، هشّة للغاية، فهل كان هذا هو الحال منذ ظهورك الأوَّل، أم لأنك تشعرين بالضيق وعدم الارتياح ممّا يسمّى «الوسط الأدبي»؟

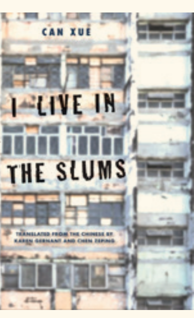
- تسان شيوي: عندما بدأت الكتابة، كان لديَّ بعض الأصدقاء من الوسط الأدبي في «هونان»، منهم «خه لي وي»، ومازلت أعتقد أنه صديقي حتى اليوم، فقد ساعدني كثيراً في مجال الأدب. لكني، لاحقاً، ونظراً لأن مشروعي الإبداعي كان كبيراً جدّاً، وكان الوقت يداهمني، اضطررت لقطع اتِّصالي بالجميع، بما في ذلك أفراد عائلتي. صرت، تقريباً، وحيدة منعزلة.

* أيّ من الكُتاب تربطكِ به علاقة جيِّدة؟ وبالنسبة إلى أعمال الكتّاب الصينيين في السنوات الأخيرة، أيّ من هذه الأعمال قد أدهشك؟

- أنا مستقرّة، الآن، في مقاطعة «يونان»، وعلاقتي بالوسط الأدبي شبه مقطوعة، فلا علاقة لي إلّا بعائلة «ما يوان» في «شيشوانغباننا»، لأنني معجبة -بشدّة- بأسلوب حياته؛ لما ينطوي عليه من نمط فنّي. وفي «كونمينغ»، أنتمي إلى كبار الكُتّاب «المتعاقدين» مع معهد أدب دايي الخاصّ، وعلاقتي بعميد المعهد الكاتب «تشين بنغ»، والكاتب والمحرِّر «ما كه» وطيدة إلى حَدّ كبير، حيث نتناقش معاً في الأدب، من وقت إلى آخر.

أشارك، كلّ عام، في بعض الفاعليّات الأدبيّة الأجنبية، ويكون ذلك لتوسيع دائرة نفوذي، بشكل أساسي. لديَّ، تقريباً، عشرة من الأصدقاء الأجانب، منهم كُتّاب، ومترجمون، ونقّاد، وناشرون وخبراء أدبيون. وجميعهم يعتبرون تكريس نفسي لهذا النوع من الأدب التجريبي، واعتباره مسعاي طوال حياتي، أمراً غريباً، لكنه حقيقي في واقع الأمر. لقد قرأت، كذلك، الأدب المحلّي المعاصر، ولم أجد رواية تجريبية تلتمع، إثر قراءتها، عيناي. ولكن من المحتمل جدّاً أن توجد تلك الرواية «المبهرة» قريباً. لديَّ ذلك الحدس، وآمل أن يسير الكُتّاب الشباب في ذلك الدرب.





تسان شيوي▲

لقد انتقدت عودة كُتّاب الطليعة المعاصرين إلى التقاليد. لكن، ما هي المشكلَة الرئيسة في العودة إلى التقاليد، في رأيك؟ أتعتقدين أن الأدب التقليدي الصيني لا يمكن أن يتوافق والتجريبية الحديثة؟

- لقد قلت ذلك عدّة مرّات. أنا لا أعتقد أن ثمّة ما يسمّى «الطليعة» الآن، فتصنيفي لإبداعي الأدبي يوضع في بوتقة «الكتابة التجريبية الجديدة»، وهذا النوع من الكتابة تنضوي تحته رواياتي، وأطروحاتي في النقد الأدبي، وفلسفتي. بطبيعة الحال، يمكن أن يقال إنني من «الطليعة»، ولكن ذلك بمفاهيم الثمانينيات. من الصعب جدّاً كتابة هذا النوع من الروايات التجريبية التي أكتبها، فلا يمكن للأشخاص العاديِّين مواصلة هذا الأمر إلى النهاية، فهي تتطلَّب شخصية فريدة للغاية، وموهبة لا حدود لها. إن التراث الثّقافي مهمّ أيضاً. لقد تشتَّت ما يسمّى بطليعة الرواية الصينية، ويكمن السبب، في ذلك، في الافتقار إلى الشخصية الفريدة، علاوةً على هيمنة الثّقافة التقليدية عليهم، وهناك -بالتأكيد- بعض الأعمال الجيِّدة في حقبة الثمانينيات.

لا أمل لديك في الوسط الأدبي الصيني، كما تصرِّحين، ولكن، من ناحية أخرى، تزايدت شعبية الأدب الصيني عالميّاً، وخاصّة بعد فوز «مويان» بجائزة «نوبل». ما رأيك في ذلك؟

- تزداد شعبية الأدب الصيني في العالم؛ نظراً لقلّة الأعمال الجيِّدة، فعليّاً، في العالم، علاوةً على ضعف الإبداع، وسيادة القوى التقليدية. يمكنك أن تلقي نظرة على الأوساط الأدبيّة في الخارج، لتدرك الأمر. فجائزة «نوبل» في الأدب، لا تعدو كونها جائزة أدبية تعتمد -بالأساس- على الأعمال الشعبية، فمعايير الجودة الخاصّة بالجائزة متدنِّية.

ما الصورة التي تتخيَّلين أن يكون عليها الأدب الصيني، مستقبَلاً؟

- إن المستقبل الذي أتصوَّره غير قابل للتحقُّق في فترة زمنية قصيرة، لكنه بعيد. قد يكون في غضون ثلاثين إلى خمسين عاماً، وهذا التقسيم لا يعني أننا لسنا بحاجة، اليوم، إلى الاجتهاد بهذا الصدد. يمكن القول إننا الروّاد، وقد قيل في الخارج، مرّات عديدة، إنني الرائدة في هذا المنحى.

يبدو أن أنموذج الكاتب الذي يدرس الفلسفة قليل جدّاً في تاريخ الأدب العالمي، فعادةً ما يكتب المتخصِّصون في الفلسفة، الروايات، في أوقات فراغهم، وثمّة بعض النماذج في هذا الصدد. متى بدأ اهتمامك بالفلسفة؟

- أرغب في أن أفعل أشياءَ لم يُقدِم عليها أحدٌ قبلي. لقد قرأت كتاب «رأس المال» بتوجيه من أبي، وأنا في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري. وهذا النوع من القراءة يُعَدّ تدريباً أساسياً جيِّداً في الفلسفة، وقد أفادني طوال حياتي. والآن، تكمِّل بعض كتاباتي الأدبية، والفلسفية، بعضَها الآخر.



ثمّة قول يُنسَب إليكِ، فحواه أن الأدب يُعَدّ رحلة استكشافية في الفلسفة. في هذا السياق، هناك من يعتقد بقدرة الأدب على تقديم صورة للعالم، لم تقدِّمها الفلسفة خلال هذه الحقبة، بل بمقدور الأدب أن يقف في خلفيّة المشهد، بالفعل. ما رأيك في ذلك؟

- أعتقد أن الفلسفة الكلاسيكية الغربية الحاليّة تحتاج إلى تغييرات كثيرة، فقد أُوصِدت السبل كافّةً، في وجه العقلانية والمادّية البحتة. بينما وجدت مخرجاً في وقت مبكّر جداً، من خلال الأدب الكلاسيكي الغربي، فاتِّباع هذا المسار الأدبي، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، يمكن أن يُخرِج البشرية من المعضلة التي تواجهها الفلسفة الكلاسيكية الغربية اليوم، وكذلك يفتح آفاقاً جديدة للفلسفة في الوقت الراهن. لقد ناقشت هذه الفكرة مع أخي «دنغ شياو مانغ» (أستاذ الفلسفة)، ونشرنا حوارَيْن مكثَّفَيْن في هذا الصدد، من خلال دار نشر «شانغهاي للأدب والفن»)، وقد دعم، بشدّة، ابتكاري هذا في الفلسفة.
وترتكز وجهة نظري الفلسفية تلك على التراث الصيني العميق، وهذا لا يعني أنني قد بحثت كثيراً في الثقافة التقليدية الصينية، بل يمكن القول إنني -باعتباري فنّانة أصيلة المنشأ، علاوةً على أنني قد هضمت الثقافة الغربية- أدرك جيّداً نقاط القوّة، ونقاط الضعف في ثقافتنا، ولديَّ حِسّ قويّ بها، لذلك أتمتَّع بهذه الرؤية العميقة اليوم، وكذلك الزاوية التي يصعب على الآخرين الرؤية من خلالها. ونظراً لأن أدبي والأدب الكلاسيكي الغربي قد توافقا فيما يتعلّق بالقواعد النهائية للفلسفة، أعتقد أن مثل هذه الأدبيات و(الفنون) الأكثر تقدُّماً، يجب أن يطلق عليها اسم الطليعة الاستكشافية نحو الفلسفة.

يبدو أن رواية «الأطبّاء الحفاة» لا تستند إلى خلفية زمنية واضحة. هل هذا مقصود؟

- كلّ رواياتي لا تعكس الحياة المرتبطة بقشرة «الزمن»، فما أصفه هو التجربة الجسدية، والروحية العميقة للإنسان، في ظلال الزمن. ويمكن القول إنها جميعاً تمثِّل وصفاً للسعي صوب الحرِّيّة على المستوى الفلسفي؛ فغالباً ما أختبر الأشخاص بوضعهم تحت ظروف قاسية، لمعرفة نوع الأداء الحرّ الذي يمكنهم الإتيان به. وبالطبع، لتنفيذ إبداعي التجريبي هذا، لابدَّ أن يكون لديَّ تراكم حياتيّ عميق، وحساسية شديدة حيال الحياة الدنيوية، ونوع من السيطرة الداخلية القويّة. فقط، عندما تتحقَّق هذه الظروف، يمكن للحياة اليومية أن تستحيل عملاً يتمازج فيه الفنّ والفلسفة.

إذا أراد القرّاء الحصول على بعض التفاصيل التاريخية المتعلِّقة بـ(الأطبّاء الحفاة)، من خلال هذه الرواية، هل تعتقدين أنهم سيصابون بخيبة الأمل بعد قراءتها؟؛ أعني أن هذه الرواية ليست واقعية، ولا أعرف ما إذا كان نسيجها يضمّ تجربتك الشخصية بوصفك طبيبة حافية في مقتبل عمرك، أم لا.

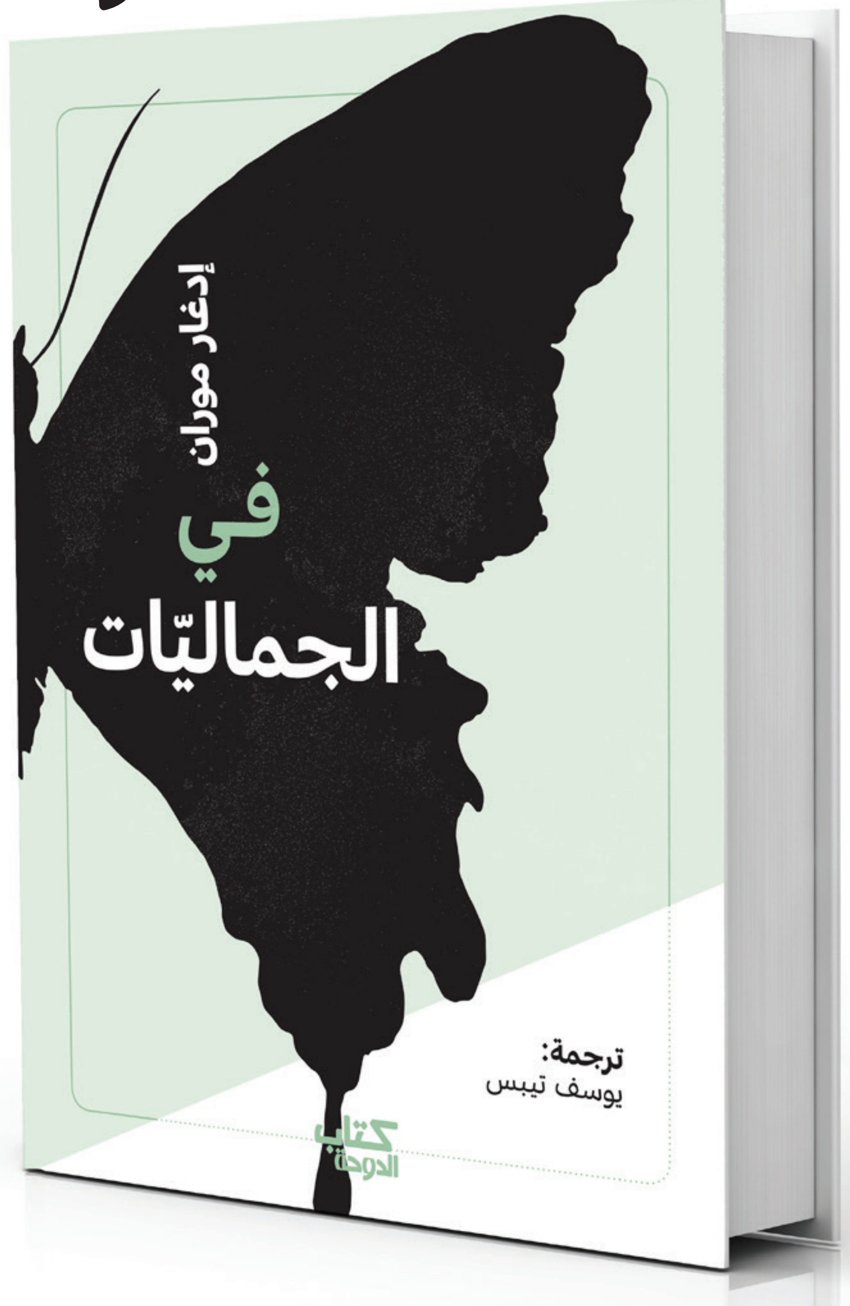
- إن تجربتي الشخصية في الحياة تمثِّل، بالطبع، ركيزة الرواية. لكنني قلت، في وقت سابق، إن محور وصفي يتمثَّل في التجربة العميقة للروح والجسد البشريَّين، كما يمكن القول إنني قد ارتقيت بالحياة الدنيوية، وأضفيت عليها بعداً فلسفياً، وآخر فنِّياً صِرفَيْن، بينما تُعَدّ تجربتي في الحياة حقيقة، وإلّا كيف أمكنني كتابتها؟ لقد كانت مُثلي العليا، في فترة شبابي، وهمية وغير حقيقية، بينما تبقى عاطفة المرء الروحية، والجسدية حقيقية (على الرغم من تدنّي المستوى، والافتقار إلى الاستبطان، آنذاك).
إن كاتباً لم يختبر شغف المثالية في شبابه، سيكون من العسير عليه ابتداعه. فالقراءة من منظور الأدب الواقعي، ستدفع -بالطبع- إلى الاصطدام بجدار، ولكن هذا لايعني أن العمل منفصل عن الواقع، بل -على العكس- يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً، حيث يصف جوهر الواقع، علاوةً على المُثُل العليا للطبيعة البشرية.

بينما كنت أقرأ الرواية، انتبهت إلى نوعية الوظائف التي يضطلع بها (الأطبّاء الحفاة) في مجتمع القرية. يبدو أن (الأطبّاء الحفاة) مثل «يي ساو»، التي لا يقتصر دورها على علاج المرضى، بل ترعى المسنِّين، كذلك. هم أطبّاء لهم أدوار روحية في المجتمع الريفي...

- إن حديثنا عن (الأطبّاء الحفاة)، من منظوري الإبداعي، سيشعرك بأن ذلك هو الصواب، فعصرنا الحالي في أمسّ الحاجة إلى مثل هؤلاء (الأطبّاء الحفاة) الذين وصفتهم في روايتي؛ فهم أبناء الطبيعة المتميِّزون، وهم الروّاد والمبدعون للمثل العليا في الطبيعة، وجميعهم يتمتَّعون بجانب من الروحانية...
فأنا أعلق آمالي على الشباب، متمنِّية أن يشكِّلوا مثل هذا المجتمع، ليضطلع كلّ منهم بمهامّ العصر الجليلة، وهذا أمر صعب، بالطبع؛ فالقيام به يتطلَّب شخصية مستقلّة، تماماً، وصلابة لا تُقهَر، وهذا هو أكثر ما يفتقر إليه كُتّابنا، اليوم. أعتقد أن معظم الكُتاب هم من النوع «الأناني المتميِّز» والذي تحدَّث عنه السيِّد «تشيان لي تشيون»، وتلك هي الاستنتاجات التي توصَّلت إليها من ملاحظاتي، خلال وقت طويل.

■ **حوار: تشن خه شي □ ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

المصدر:
صحيفة «أخبار بكين الأسبوعية»، 10-10-2019.


كتاب الدوحة
إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



هاربر لي▲

حوار نادر مع هاربر لي:

تطلَّعوا إلى الأفضل، ولا تتوقَّعوا شيئاً

«هاربر لي» (1926 - 2016): اسمها الكامل «نيللي هاربر لي»، كاتبة أميركية فازت بجائزة «بوليتزر» عن فئة الرواية، كما نالت وسام الحرِّيّة الرئاسي عام 2007، لإسهاماتها في مجال الأدب. عملت «لي» موظَّفة في إحدى شركات الطيران، قبل تفرُّغها الكامل للكتابة. كتبت عدّة قصص قصيرة، بالإضافة إلى روايتَيْن: الأولى «قتل طائر مُحاكي»، والثانية «اذْهَبْ أَقِم الْحَارِسَ».
نُشرت روايتها «قتِلَ طائر مُحاكي» عام 1960، وبيعت منها أكثر من 40 مليون نسخة في جميع أنحاء العالم، ونالت ثناءً نقديّاً عظيماً، كما فازت بجائزة «بوليتزر» عام 1961. تتناول الرواية قضيّة التفرقة العنصرية التي كانت «لي» شاهدة عليها في طفولتها، في بلدتها «مونروفيل»، في ولاية «ألاباما».
أمّا روايتها الثانية «اذْهَبْ أَقِم الْحَارِسَ»، والتي نُشرت عام 2015، فيرى النقّاد أنها مُسَوَّدة لروايتها الأولى الشهيرة، وتدور أحداثها حول «سكاوت» ابنة «أتيكوس»، وعودتها إلى مسقط رأسها، والصراع بين قيمها المثالية والواقع المؤلم، والعلاقة المعقَّدة بين الأب والابنة.
أجرى هذا الحوار «روي نيوكوست» ونشره في كتابه «رؤى متباينة»، عام 1964. كانت «لي» ترفض المقابلات الصحافية؛ لذلك يُعتبر هذا الحوار مهمّاً، فهو من الحوارات النادرة التي أجرتها الكاتبة في حياتها.

في البداية، أودّ أن أعرف المزيد عن حياتك: ميلادك، ونشأتك، وتعليمك.

- لي: ولدت في مدينة صغيرة تسمّى «مونروفيل» في «ألاباما»، في الثامن والعشرين من شهر إبريل، عام 1926. التحقت هناك بالمدرسة الإعدادية في المدينة، ثم بالمدرسة الثانوية، ثم ذهبت إلى جامعة «ألاباما»، وهذا ما وصلت إليه في التعليم. ولم يكن به شيء غريب أو مميَّز، عدا مقاومتي لكلّ جهود الحكومة من أجل تعليمي. التحقت بكلِّيّة الحقوق، وهو الشيء الغريب الوحيد في تعليم رسميّ أميركي محدود. لم أتخرَّج في الجامعة، فقد تركتها قبل حصولي على الشهادة العلمية بفصل دراسيّ.

متى أوليتِ الكتابة اهتمامك؟

- لي: من الصعب تذكُّر ذلك؛ فقد كنت أكتب كلّما تشكَّلت الكلمات في ذهني. بالطبع، لم أكتب، قطّ، بغرض النشر، إلّا عندما بدأت العمل في «قتل طائر مُحاكي». ما قبل ذلك كان ضرباً لاواعياً من تعلُّم كيفية الكتابة، وتدريباً نفسيّاً على ذلك. إن الكتابة ليست مجرَّد تدوين كلمات؛ الكتابة هي عمليّة انضباط ذاتيّ، عليك تعلُّمها قبل أن تسمّي نفسك كاتباً. ثمّة أناس يكتبون، لكني أعتقد أنهم مختلفون، تماماً، عن أولئك الذين يتوجَّب عليهم الكتابة.
ما الفترة الزمنية التي استغرقتها كتابة «قتل طائر مُحاكي» ؟
- لي: أعتقد أني قضيت في كتابتها عامَيْن. أمّا الوقت الفعلي فكان ثلاثة أعوام، تقريباً، لكني -بسبب العديد من المشكلات العائلية،

والشخصية- كنت أتركها في فترات الانقطاع، ثم أعود إليها مجدَّداً؛ وعليه، تكون قد استغرقت عامين.

هل يمكنك الكشف عن جذور الرواية؟ كيف تشكَّلت في ذهنك؟ وكيف تطوَّرت؟

- لي: هذا أمر في غاية الصعوبة. بشكل ما، أعتقد أن «قتل طائر مُحاكي» كانت طبيعية بالنسبة إلي، على أيّة حال؛ طبيعية لكونها محاولتي الأولى، على الأقلّ. في بدايتها كانت تنمو، لكن الآليّات الفعلية للعمل ذاته كانت مختلفة، تماماً.
من الطبيعي أنك لا تجلس في «إلهام دافئ أبيض»، ولأنني أعرف أن سعادتي تكمن في الكتابة، واظبت على العمل فيها، ولأنني عرفت أنها ستكون روايتي الأولى، بغضّ النظر عن النتيجة.

كيف كان ردّ فعلك على النجاح الضخم الذي لاقته الرواية؟

- لي: لا أستطيع القول إنه كان مدهشاً. كان شعوراً مخدّراً؛ كأن يُضرَب المرء على رأسه فيغيب عن الوعي. لم أتوقَّع النجاح للرواية. لم أتوقَّع بيع الكتاب، أصلاً. كنت أتمنّى موتاً سريعاً ورحيماً على أيدي النقّاد، و- في الوقت ذاته- كنت أتمنّى أن تعجب أحدهم ويشجِّعني. لكني حصلت على تشجيع وثناء كبيرَيْن، وبشكل ما، كان هذا مخيفاً مثل الموت السريع الرحيم الذي توقّعته.

هل تكتبين رواية أخرى، في الوقت الحالي؟

- لي: أجل. وأنا أعمل فيها ببطء شديد. في الواقع، إن الكثيرين من الكتّاب لا يحبّون الكتابة، وأعتقد أن هذه هي شكواهم الرئيسية. إنهم يبغضون عملية الجلوس، ومحاولة تحويل الأفكار إلى جمل منطقية، إنهم يفعلونها مكرَهين.
أنا أحبّ الكتابة. أحياناً، أخشى أن أحبّها أكثر من اللازم؛ لأنني، حينما أنخرط في العمل، لا أريد الفكاك منه. لذا أمكث أياماً طوالاً في المنزل أو المكان الذي أوجَد فيه، ولا أخرج إلا لإحضار الورق والطعام، وهذا أمر غريب، فعوضاً عن كراهية الكتابة، أنا أحبُّها للغاية.

تحوَّلت «قتل طائر مُحاكي» إلى فيلم التزمَ بالرواية، إلى درجة كبيرة. كيف شعرتِ حيال ذلك؟

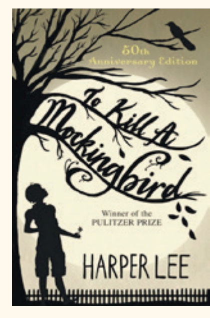
- لي: شعرت بالشيء ذاته. في الواقع، أنا ممتنّة لصنّاع الفيلم، فقد كانت تجربة غير عاديّة. أنا لست ناقدة سينمائية، والفيلم الوحيد الذي شاهدت صناعته هو «قتل طائر مُحاكي»، لكني شعرت أن موقع التصوير يسوده جوّ من المشاعر الطيّبة. ذهبت إليهم، وشاهدتهم وهم يصوّرون بعض المشاهد منه، ورأيت كيف يكنّون حبّاً، واحتراماً، للمادّة التي يعملون عليها، وقد سرَّني ذلك، وتأثَّرت به، وشعرت بالامتنان العميق. أعتقد أن المودّة والاحترام نفذتا إلى كلّ شخص شارك في صناعة الفيلم؛ من المنتج إلى المخرج إلى مصمِّم أماكن التصوير، ومن «جريجوري بيك» إلى الشخصيات المساعدة التي لعبت أصغر الأدوار.
لقد تأثرت بذلك؛ حتى أنني ساءلت بعض الناس عمّا إذا كانت تلك هي الطريقة التي يتمّ بها تصوير الأفلام، بشكل عامّ، فأجابوني: «هذا عندما نعمل في شيء يستحقّ الاحترام، فحسب». كانت تجربة فريدة. ورغم ذلك أعتقد أن الممثّلين يكنّون مشاعر خاصّة للمادّة المقدَّمة إليهم. وهم، بالتأكيد، لن يشعروا بالسعادة حيال شيء لا يحبّونه. جميع من ارتبط بتصوير «قتل طائر مُحاكي» كانوا محظوظين بسيناريو «هورتون فوت»، وأعتقد أن ذلك شكّل فارقاً عظيماً.

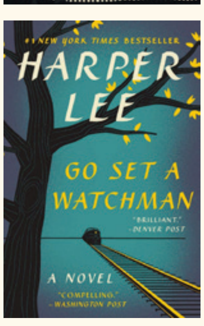
أظنّ أن اختيار الممثِّل «جريجوري بيك» كان خطوة أخرى موفَّقة.

- لي: أعتقد ذلك، أيضاً. «جريجوري» هو رجل نشيط، ومرح، ومحترم، وراقٍ. التقيت به وبزوجته وبمخرج الفيلم «بوب موليجان»، للمرّة الأولى، في منزلي في «ألاباما»، وقد جاءت زوجته لتزورني، وتزور الريف هناك. لم أر السيِّد «بيك» إلّا في الأفلام، وعندما رأيته في منزلي، تساءلت عمّا إذا كان مناسباً، تماماً، للدور. ورأيته، للمرّة الثانية، في «هوليوود»، عندما كانوا يجرون اختبارات الملابس للفيلم. ورأيته وهو يخرج من غرفة الملابس مرتدياً بذلة «أتيكوس»، وكان أكثر تحوُّل مدهش رأيته في حياتي. رأيت رجلاً في أواسط عمره يخرج، بدا أكبر سنّاً وممتلئاً عند المنتصف. لم يضعوا له مكياجاً، فقط كان يرتدي بذلة تابعة لموضة عام 1933، وصِدار، وساعة يد، ونظّارات. وما إن رأيته حتى علمت أن الأمور ستسير على ما يرام، لأنه كان «أتيكوس»، فعلاً.

دعينا ننتقل من «هوليوود» إلى مسقط رأسك في الريف. لماذا يحظى كُتَّاب الجنوب بالإسهام الأكبر في أدبنا الملموس والراسخ ؟

- لي: في البداية، يجب أن نعرف مَنْ هم الجنوبيون. إن أصولنا تعود إلى قبيلة «السِلت». معظمنا تعود أصولهم إلى أيرلندا أو اسكتلندا أو إنجلترا أو ويلز، وقد ترعرعنا في مجتمع زراعي، بالأساس، رغم أنه غدا، فيما بعد، مجتمعاً صناعياً.
أعتقد أننا من منطقة أنجبت رواة، تسري القصص في دمائهم. لم نكن نمتلك رفاهية الذهاب إلى المسرح، أو قاعات الرقص، أو السينما، عندما ظهرت تلك الأشياء. لكننا -ببساطة- قمنا بتسلية أنفسنا عن طريق تبادل الأحاديث، وهذا أمر شائع ومعروف، إن لم تكن قد عشت في مدينة جنوبية صغيرة، أو عرفتها. إن الناس، بطبيعتهم، ليسوا معقَّدين، كما أنهم ليسوا حكماء على كلّ حال، لكنهم متى قابلوك شرعوا في قصّ حكاية على مسامعك.
كما لاحظت شيئاً آخر عن الناس في مدينتي، مناقضاً -مثلاً- لسكّان المدن الصغيرة في «نيو إنجلاند»؛ هو أننا مرحون أكثر، فلسنا متحفِّظين، أو متجهِّمين، أو مقتضبين، فنحن معتادون على التكلُّم أكثر من العمل. بالطبع، نحن نعمل بجدّ، لكننا نفعل ذلك بطريقة مختلفة؛ نحن نعمل لكي لا نعمل. أيُّ وقت نبذله في العمل هو وقت ضائع، بشكل أو بآخر، لكن ينبغي عليك أن تفعله من أجل الصيد والنميمة. بدايةً، أفكِّر في كلّ خلفياتنا العِرقية، ثم غياب الأشياء التي يمكننا أن نفعلها ونراها، والأماكن التي يمكننا الذهاب إليها، والتي تعني أهمِّيّة تواصلنا الخاصّ. لم نستطع الذهاب إلى مشاهدة مسرحية، أو رؤية مباراة لفريق بيسبول كبير، عندما نريد ذلك. كنّا نسلِّي أنفسنا بأنفسنا. هكذا كانت طفولتي: لو ذهبت إلى مشاهدة فيلم مرّة كلّ شهر، لكان ذلك أمراً جيّداً بالنسبة إليّ، ولكلّ الأطفال في سنّي. كان علينا أن نبتكر ألعابنا الخاصّة من أجل التسلية. لم نمتلك مالاً كثيراً، وكانت النتيجة أننا عشنا في خيالنا الخاصّ، معظم الوقت. اخترعنا أشياء؛ فقد كنّا قراء، وكنّا ننقل أيّ شيء نراه في صفحات الكتب، إلى الفناء، ونقوم بتمثيله. لقد لعبنا دور طرازان، وعشنا في منزل مبنيّ على الشجر، وعثرنا على عالم، بأكمله، في فروع الأشجار.
ومن الطبيعي أن يفرز هذا النمط من الحياة كُتَّاباً أكثر. في حياة المدن الصغيرة، وفي الحياة الريفية، تعرف جيرانك. لا تعرف كلّ شيء عنهم، فحسب، بل تعرف -كذلك- كلّ شيء عنهم، منذ بداية مجيئهم إلى الريف.
لا أعرف إن كان هناك تفسير فعليّ لوجودنا، بأعداد كبيرة، في مجال الكتابة، والطريقة التي نكتب بها خلاف ما ذكرته. أعتقد أن ذلك يعود إلى مزيج من تراثنا، وكيفية قضاء الوقت في مدينتي.
بالطبع، الجنوب الذي أتحدَّث عنه بات شيئاً من الماضي، فقد أصبحنا مجتمعاً صناعيّاً، نبتعد عن المدن الصغيرة، وبدأنا في التمركز في المدن الكبيرة، لكن إبعاد المدن الصغيرة عن الجنوب سيأخذ وقتاً طويلاً؛ لأننا -ببساطة- منطقة (رواة)؛ فمنذ ميلادنا والقصص تُحكى لنا،





هاربر لي▲

ويُتوقَّع منّا أن نحكي قصصنا الخاصّة، بدورنا، في المحادثات. بالتأكيد، لا ندير حوارات أدبية، لكن لدينا حوارات عن جيراننا؛ بعضها حقيقي، وبعضها مُختلَق قليلاً، لكنها تلتقي في أنها كلّها تحكي قصصاً.

كيف تأقلمتِ مع العيش في «نيويورك»؟

- لي: في الواقع، أنا لا أعيش هنا. أزور «نيويورك» حوالي شهرين، كلّ عام. أستمتع بالمسارح والأفلام والحفلات، كما أن لديَّ العديد من الأصدقاء هنا، لكني، باستمرار، أعود إلى مسقط رأسي.

ما الذي يثير إعجابكِ، واستياءكِ -أيضاً- في الكتابة الأميركية، اليوم، و-ربَّما- المسرح الأميركي، كذلك؟

- لي: أعتقد أن أكثر شيء أستنكره في الكتابة الأميركية، ولاسيّما في المسرح الأميركي، هو افتقاره للحِرَفية. وأقصد، هنا، افتقاره إلى للحبّ المطلق للُّغة، وافتقاره إلى تحويل فكرة جيّدة إلى فكرة رائعة. إن إبداع عمل فنّي يتطلَّب وقتاً وصبراً وجهداً، وقلَّة من الناس يبدون استعدادهم للمضيّ قُدُماً في هذا الطريق إلى آخره.

أرى قدراً كبيراً من الإهمال، وأشمئزّ منه، وأفترض أن موقفي هذا ينبع من كوني أستشعر في نفسي ميلاً نحو هذا الإهمال؛ أن أرضى بشيء ليس بجيِّد. إنني أرى أنه من السهل على كُتَّاب اليوم الشعور بالرضا عمّا يكتبونه، وهذا أمر محزن.

ليس هناك بديل عن حبّ اللّغة؛ عن جمال عبارة إنجليزية، وليس هناك بديل عن الكفاح، ولو كان الكفاح مطلوباً، لِجَعْل عبارة إنجليزية جميلة كما ينبغي أن تكون.

أمّا بالنسبة إلى ما أراه جيّداً في الكتابة، فأظّن أن لدينا، الآن، نهضة في مجال الرواية، والتي أصبحت مزدهرة بفضل الكُتّاب الأميركيّين، الذين وسَّعوا نطاقها.

حوّل كُتّابنا («فوكنر»، على سبيل المثال)، الرواية إلى شيء، كان «توماس وولف» يحاول فعله. (كانا معاصرَيْن، ولكن «فوكنر» هو من قام بهذه المهمّة). كانت رؤية نحو آفاق رحبة، نحو توظيف الرواية لاستيعاب شيء أكثر اتِّساعاً ممّا فعله أصدقاؤنا الإنجليز، وأعتقد أن هذا شيء أورثه لنا «فوكنر»، و«وولف»، وربَّما «ثيودور درايسر».

أمسى «درايسر» كاتباً منسيّاً، تقريباً، لكنك لو تأمَّلت أعماله فستدرك ما كان يحاول تحقيقه من خلال الرواية، وأرى أنه لم يوفَّق لأنه فرض قيوده الخاصّة.

كلّ هذا ورثناه نحن -الكُتّاب- اليوم. لم نحارب من أجله، أو نجاهد للحصول عليه، نحن نمتلك هذا التراث الأدبي الرائع، وأقصد بـ«نحن» الكُتّاب الذين عاصرتهم.

على الأرجح، ليس هناك، في البلاد، الآن، كاتب أفضل من «ترومان كابوتي»، فهو يطوِّر نفسه طيلة الوقت. العمل التالي لـ«كابوتي» ليس رواية، بل تحقيقاً صحافيّاً طويلاً[1]، سيضفي على أعماله بُعداً أعمق. أعتقد أن «كابوتي» هو أعظم مبدع لدينا.

بالطبع، هناك «ماري مكارثي». ربَّما لا تعجبك أعمالها، لكنها تعرف كيف تكتب وتؤلِّف رواية، وهناك -أيضاً- «جون شيفر»، ورواياته فائقة الجودة، كما أن هناك «فلانري اوكنر».

لا يمكننا أن ننسى «جون أبدايك»، صاحب الموهبة الرائعة، حتى أن بإمكانه خلق شخصيات إنسانية حيّة. وهو -في الوقت ذاته- يكنّ احتراماً بالغاً للُّغة التي مكَّنته من التعبير. وأعتقد أن الكاتب «بيتر دي فرايز» هو «إيفلين ووه» عصرنا، وذلك أكبر ثناء له؛ لأن «ووه» هو عميد الأسلوب الأدبي.



إن هـؤلاء الكُتّـاب العِظـام، يبدعـون شـيئاً جديـداً وبديعـاً وقويّـاً: إنهـم يسـبرون أغـوار الشـخصيات، بطـرق لـم تحـدث مـن قبـل، فـلا يتقيَّـدون بالأنمـاط القديمـة التـي تلقي بالشخصيات في الحبكة، بل إن الشـخصيات تخلـق حبكتهـا الخاصّـة، وتحـدِّد مسـار الروايـة.

ما النصائح التي تحبِّين إسداءها للشباب الموهوبين الذين يبغون احتراف مجال الكتابة؟

- لـي: نصيحتـي الأولـى هي: تطلَّعوا إلى الأفضل، ولا تتوقَّعوا شيئاً، فحينها لـن تصابـوا بخيبـة أمـل. عليكـم أن تفهمـوا دوافعكم نحـو الكتابـة. لا يجدر بكـم أن تكتبـوا «مـن أجـل» شـيء مـا؛ فـلا ينبغي أن تكتبوا بآمـال معقودة علـى مكافـأة أو جائـزة. يخيفنـي شـباب اليـوم، لاسـيّما طلبـة الجامعـات؛ يريـدون أن يصيـروا كُتّابـاً، ومسـلكهم هـو: «سـأقوم بكتابـة عمـل، ولأننـي أكتبـه، سـيكون عظيمـاً، وسيُنشـر، ويجعلنـي شـهيراً». أقـول لهـم: مـن يكتبـون بغـرض انتظـار مكافـأة أو مكسـب مالـي أو شـهرة، لا يعرفـون مـا يفعلـون. إنهـم فـي فئـة مَـنْ يكتبـون، لكنهـم ليسـوا كُتّابـاً.

الكتابـة -ببسـاطة- أمـر يجـب أن تفعلـه. إنهـا كالفضيلة من ناحيـة أنهـا، في حَـدّ ذاتهـا، مكافـأة. الكتابـة أنانيـة ومتناقضـة فـي طبيعتهـا، فأنـت تكتـب مـن أجـل شـخص واحـد، يجـب عليـك إرضـاؤه. لا أصـدّق مقولـة «كلّا، لا أكتـب لنفسـي، بـل أكتـب للنـاس». هـذا هـراء؛ لأن الكاتـب الماهـر يكتـب مـن أجـل إرضـاء نفسـه. إنـه لا يكتـب مـن أجـل التواصـل مـع الآخريـن، بل مـن أجـل التواصـل مـع نفسـه. إن الكتابـة عمليّـة مسـتمرّة ومتواصلـة مـن استكشـاف الـذات؛ عمليـة طـرد شـياطين التبـرُّم والسـخط مـن ذات الكاتـب. بالطبـع، يعتمـد الكاتـب علـى العالـم المحيـط بـه للحصـول علـى مادّتـه. إنـه يراقبـه وهـو منعجـن بـه، مـن الداخـل، و-فـي الوقـت ذاتـه- عليـه أن يبتعـد، ويتأمّلـه مـن الخـارج.

ربّمـا يكـون كلامـي غيـر مفهـوم.. لكـن الكتابـة هـي النـوع الفنّـي الوحيـد الـذي لا يمكنـك أن تمارسـه من أجـل إرضـاء القرّاء. الفنّانـون والموسـيقيون والممثِّلـون يمارسـون أعمالهـم مـن أجـل جمهـور، لكنـي أرى أن الكاتـب يكتـب لنفسـه، والاتِّجـاه القائـل: «سـأكتب وأصيـر عظيمـاً لأنـي أكتـب» هـو اتِّجـاه يخـدع بـه معظـم الشـباب أنفسـهم.

كذلـك، ثمّـة شـيء آخـر يخدعـون بـه أنفسـهم؛ هـو الدراسـة والالتحـاق بكلّيّـات مـن أجـل أن يصبحـوا كُتّابـاً. أعزائـي الشـباب، الكتابـة هـي أمـر لـن تتعلَّمـوه، قَـطّ، فـي الجامعـة أو المدرسـة. إنهـا شـيء داخلكـم، وإن لـم تكـن موجـودة، فلـن يسـتطيع شـيء آخـر أن يزرعهـا. ولكـن، إذا كنتـم جادّيـن بخصـوص الكتابـة، ولـو شـعرتم بضـرورة الكتابـة، أقتـرح عليكـم أن تتبعـوا النصيحـة التـي أسـداها «جـون كيبـل» إلـى صديـق سـأله كيـف يسـترجع إيمانـه: «عـن طريـق العيـش بشـكل تقـيّ».

ما انطباعاتك حول المجالَيْن المتداخلَيْن للنقد والمراجعة؟

- لـي: أعتقد أننـا لا نمتلـك نقـداً أدبيّـاً بالمعنـى المتعـارف عليـه بيـن نقّـاد إنجلتـرا، علـى سـبيل المثـال، بـل لدينـا الكثيـر مـن مراجعـي الكتـب، وقلّـة مـن النقّـاد هـم الذيـن يكتبـون بثبـات. يخطـر فـي بالـي، الآن، ثلاثـة نقّـاد، وهـذا أمـر سـيِّئ.

وهـؤلاء عليهـم أن يعملـوا علـى قَـدَم وسـاق؛ فيقـرؤوا العديـد مـن الكتـب، أسـبوعياً، وبعـد ذلـك عليهـم كتابـة شـيء مـا. مثـل نقّادنـا فـي المسـرح، عليهـم أن يسـرعوا مـن أجـل التسـليم فـي الموعـد المحـدَّد، وهـذا من أكثر الأمـور المدمِّـرة، ومـن أكثـر الأشـياء إثـارةً للإحبـاط والتثبـط.

انظـر إلـى الأمـر بهـذه الطريقـة: كاتب قضى سـنوات في كتابة عمل يسـتحقّ أكثـر مـن ثنـاء متعجِّـل، ولكـن هـذا هـو كلّ مـا ينالـه. والمثير للسـخرية أن كتابـة قصّـة سـيِّئة تسـاوي كتابـة قصّـة جيِّـدة مـن حيـث الصعوبـة، ولكـن، اليـوم، تصـدر الكثيـر مـن الروايـات الجيِّـدة والتـي تختفـي سـريعاً؛ فهـي إمّـا أن يتـمّ تجاهلهـا بسـرعة، أو مدحهـا بسـرعة.

فـي الواقـع، ليـس لدينـا إرث نقـديّ (هـا نحـن نعـود، مجـدَّداً، إلـى مسـألة الإرث). ومـا زاد الأمـر سـوءاً وسـائل الإعـلام؛ التلفزيـون والإذاعـة، التـي تسـيطر علـى الوقـت، بمجهـود أقـلّ مـن مجهـود محاولـة إبداعيـة كاملـة. فأصبحـت القـراءة تقتصـر علـى إلقـاء نظـرة عامّـة سـريعة علـى أكثـر الكتـب مبيعـاً، بينمـا يسـرع الراكـب للّحـاق بقطـاره.

أعتقـد أن الجمهـور الأميركـي هـو أسـوأ جمهـور، فـي العالـم، مطَّلـع علـى أدبـه الخـاصّ. لدينـا مجـلّات قليلـة، تتـمّ مقارنتهـا بالمجـلّات الإنجليزيـة، مثـل (The Spectator)، و(The Economist)، لكـن الكتـب، فـي إنجلتـرا، تُنشـر برويّـة وتمهُّـل؛ لـذا تنـال حكمـاً أفضـل. بشـكل عـامّ، النقـد الأميركـي فـي حالـة سـيِّئة للغايـة، وأعتقـد أنـه سـيكون، دومـاً، كذلـك.

ما هي أهدافك في الكتابة؟

- لـي: أهدافـي محـدودة للغايـة: أريـد أن أبـذل كلّ مـا بوسـعي، بالموهبـة التـي منحنـي إيّاهـا الله. أتمنّـى أن تتحسّـن كلّ روايـة أكتبهـا، للأفضـل. لكنـي أودّ أن أفعـل أمـراً، لـم أتحـدَّث عنـه كثيـراً مـن قبـل، لأنـه شـأن شـخصيّ: أودّ أن أتـرك سـجلّاً عـن الحيـاة التـي وُجِـدت فـي عالـم صغيـر للغايـة. أتمنـى أن أكتـب عنهـا فـي عـدّة روايـات، أن أدوِّن تاريـخ شـيء سـيذهب هبـاءً بسـرعة: إنهـا حيـاة الجنـوب. أودّ أن أكتـب عـن حيـاة الجنـوب ومدنـه الصغيـرة ذات الطبقـة المتوسِّـطة.

كمـا تعلـم، مـازال الجنـوب مؤلَّفـاً مـن آلاف المـدن الصغيـرة. هنـاك نمـط اجتماعـي محـدَّد، للغايـة، فـي هـذه المـدن، وهـو يثيـر دهشـتي. وأظـنّ أنـه نمـط اجتماعـي خصـب. أتمنّـى -ببسـاطة- أن أدوِّن كلّ مـا أعرفـه عنـه؛ لأننـي أعتقـد أن هنـاك شـيئاً مـا عالميّـاً فـي هـذا العالـم الصغيـر؛ شـيئاً جديـراً بالاحتـرام، ويسـتحقّ أن يُحكـى عنـه، ويُرثـى عنـد زوالـه.

بمعنى آخر: أتمنّى أن أكون «جين أوستن» جنوب «ألاباما».

تقديم وترجمة: ■ رفيدة جمال ثابت

الهوامش:

1- تقصد كتاب «بـدم بـارد» الـذي نُشِـر بعد عامَيْن مـن هـذا الحـوار. ساعدت «لـي» الكاتب «كابوتـي» فـي التقاريـر التـي وردت فـي الكتاب.

صدر في

كتاب الدوحة

ظِلّ الذَّاكِرة

حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

كتاب الدوحة



فايز صُيّاغ:

رحيل كاتب ومثقَّف عربيّ موسوعيّ

ما يحفظ للثقافة العربية حضورَها وحيويَّتها، في الوقت الراهن، ثلَّةٌ قليلةٌ من المبدعين والمثقَّفين، الذين يتوزَّعون على حواضر العالم العربية وأطرافه، واصلت، خلال العقود القليلة الماضية، العملَ الثقافي من العيار الثقيل، العميق والسابر، والقادر على وصل ثقافتنا بما تنتجه الثقافات الأخرى في العالم، من إبداع، وفنون، ونظرية، ونقد وتحليل، وعمل بحثيّ. والصديق الراحل، الشاعر والباحث والمترجم الكبير فايز صُيّاغ (1942 - 2020) كان واحداً من هذه الثلَّة التي سيمكث عملها في الأرض، وينفع الناس. وقد خسرت الثقافة العربية، برحيله، واحداً من أعلامها النابهين، النشطين الذين لم يكفّوا عن العمل وإثراء المكتبة العربية بالأعمال الكبيرة ممّا أنتجته الثقافة الإنسانية في حقول الأدب وعلم الاجتماع والفلسفة والفنون.



فخري صالح

كان فايز، المولود في مدينة الكرك الأردنية، من النخبة العربية التي تلقَّت تعليماً عالياً رفيع المستوى في أرقى الجامعات العربية، والجامعات الأجنبية، وتكوَّنت، ثقافياً ومعرفياً، في حاضنة قومية تقدمية جعلتها طليعةً ثقافيةً تجدل هذا الوعي القومي العربي بالمعرفة الإنسانية الرفيعة.

تخرَّج (صيّاغ) في الجامعة الأميركية في بيروت، دارساً علم الاجتماع، والأدبَيْن: العربي، والإنجليزي، كما نال درجة الدكتوراه في علم الاجتماع الصناعي من جامعة «تورنتو»، في كندا. كلُّ ذلك أهَّلَه ليكون واحداً من الطليعة الثقافية في الأردن والعالم العربي، إذ كان شاعراً متميِّزاً في ستّينيات القرن الماضي، وناشطاً ثقافياً، وشريكاً في تأسيس مشاريع ومجلّات ثقافية، كانت جزءاً أساسياً من تطوُّر الحركَتَيْن: الأدبية، والثقافية، في الأردن والعالم العربي.

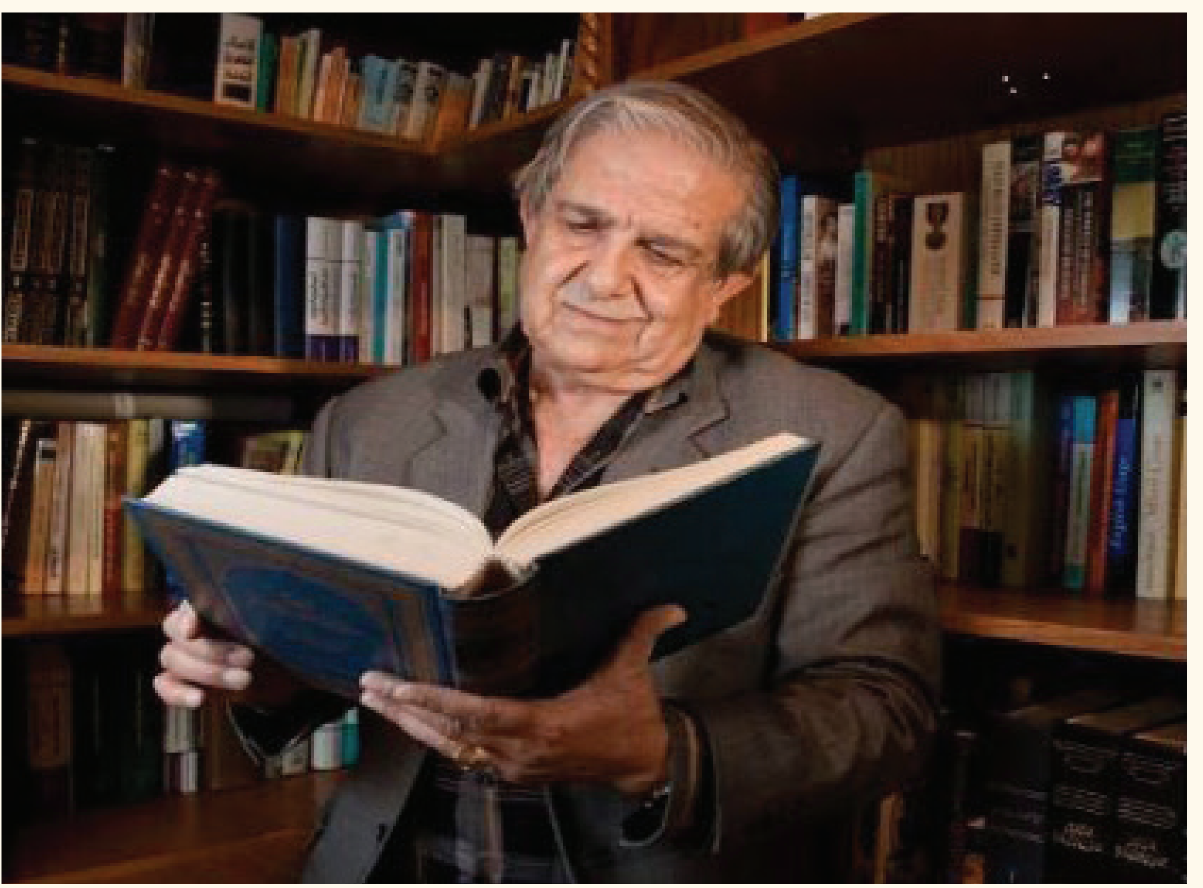
لقد بدأ فايز نشر قصائده في مجلّة «الأفق الجديد» المقدسية، التي تأسَّست في بداية ستينيّات القرن الماضي (1961 - 1966)، وتشكَّلت، على صفحاتها، الحركة الثقافية الأردنية، وكذلك الفلسطينية، بعد أن أصبحت الضفّة الغربية من نهر الأردن جزءاً من المملكة الأردنية الهاشمية. وكان الكاتب الراحل واحداً من الأسماء التي أثرت تلك الحركة الأدبية والثقافية التي مثَّلها كتابٌ وأدباء من أبناء الضفَّتَيْن: الغربية، والشرقية لنهر الأردن. وعندما بدأ مشروع مجلّة «الأفق الجديد» يترنَّح؛ لمصاعب مالية في الأساس، ساهم (صيّاغ) في تأسيس مجلّة «أفكار» الأردنية، عام 1966. وما زالت هذه المجلّة الشهرية تصدر حتى هذه اللحظة، عن وزارة الثقافة الأردنية. وقد أصدر فايز مجموعته الشعرية الأولى «كلمات على الرمل» (1975)، وأتبعها بمجموعة «الحبّ، مثلاً، وقصائد أخرى» (1988)؛ وهما تضمّان قصائده التي نشرها على صفحات مجلّتَيْ «شعر»، و«الآداب» اللبنانيَّتَيْن، ومجلّتَيْ «الأفق الجديد» و«أفكار» الأردنيَّتَيْن.

ما أودّ التشديد عليه، في سياق الحديث عن بدايات فايز صيّاغ، وتكوينه التعليمي وتكوينه الثقافي، واهتماماته الأدبية، والثقافية، والمعرفية المتعدِّدة، والطابع الموسوعي لعمله، هو أن الرجل قد تشكَّل، معرفيّاً وثقافياً وأيديولوجياً، في فترة صعود المشروع القومي العربي الذي رافقته تيّارات وميول صاخبة متعطِّشة للمعرفة، في الثقافة العربية. وقد كانت الحدود بين المعارف والتخصُّصات، في هذه المرحلة، مفتوحة، ومتواشجة، يؤثِّر بعضها في بعض، بحيث تغني الترجمة التجاربَ الشعرية، كما تفتح دراسةُ علم الاجتماع الوعيَ على العلاقات المركَّبة التي تتطوَّر فيها المجتمعات العربية بعد رحيل الاستعمار ونشوء الدولة الوطنية. ولا شكَّ في أن فايز صيّاغ كان جزءاً من النخب الثقافية العربية التي تشكَّلت خبراتها في الدراسة والعمل والكتابة والحراك الثقافي، في سياق عربي واسع وممتّد، فهو درس في الأردن ولبنان، كما عمل في الأردن وقطر، وأسهم في تأسيس مجلّة «الدوحة» في نسختها الأولى، قبل أن تصبح واحدة من المجلّات العربية الكبيرة في سبعينيات القرن الماضي. كما أنه واصل الاهتمام بأحوال العالم العربي، من خلال البحث السوسيولوجي، وكتابة وتحرير تقارير









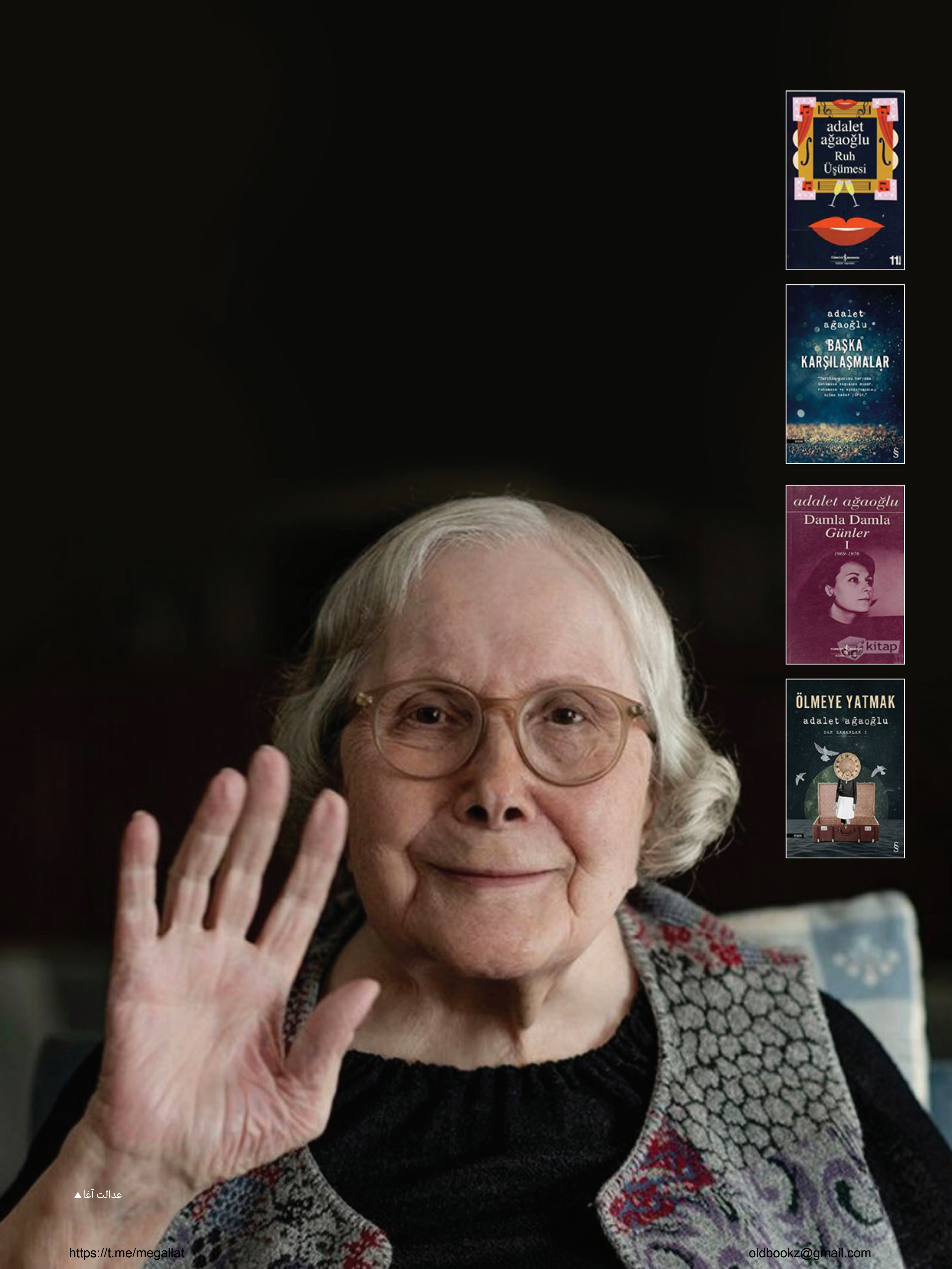
فايز صَيّاغ▲

«التنمية الإنسانية» و«المعرفة العربية» التي تصدرها الأمم المتَّحدة، على مدار سنوات.

لكن الإسهام الأكبر لفايز صيّاغ يتمثَّل في ما قام به من جهد جبّار في حقل الترجمة، فإلى جانب عدد من الأعمال التي ترجمها، خلال السنوات القليلة الماضية، لكُتّاب عالمِّيين كبار، منهم الكينيّ «نغوغي واثيونغو»، والبريطانيّ اليابانيّ، حائز «نوبل» للآداب، سنة 2017، وكازو إيشيغورو. قام بترجمة أعمال موسوعية كبرى في علم الاجتماع والتاريخ، مثرياً المعرفة العربية في المجالَيْن؛ ما يخلِّد اسمه واحداً من كبار المترجمين العرب في القرنين العشرين، والحادي والعشرين.

وإذا كان الكتابان الأخيران، اللذان صدرا عن دار نشر جامعة «حمد بن خليفة»، في قطر؛ «مولد حائك الأحلام» لواثيونغو، و«لا تدعني أرحل أبداً» لإيشيغورو، يعيدان فايز صيّاغ إلى اهتماماته الأدبية الأولى، فإن الكتب التي ترجمها لأنتوني غِدِنز (مواليد 1938)، وإريك هوبزباوم (1917 - 2012)، وإيمانويل فالِرشتاين (1930 - 2019)، تمثِّل أوج عطائه الترجمي، وإسهامه في علمَي الاجتماع والتاريخ. وهو، في ترجمته لكتاب عالم الاجتماع البريطاني الشهير أنتوني غيدنز «علم الاجتماع»، الذي يُعدُّ واحداً من المراجع النظرية الأساسية في علم الاجتماع الحديث، لم يكتفِ بالترجمة وصكِّ المصطلحات وتوليدها ممّا هو غير متداول في العربية، بل أضاف صفحات شارحة وأمثلة عربية تساعد القارئ والراغب في التبحُّر في هذا العلم، بحالات عربية تشبك المعرفة التي يقدِّمها «غيدنز» بمعارف أخرى، عربية وغير عربية، وهذا عمل ينتمي إلى ميراث الترجمة العريق وشروحات الفلاسفة والعلماء العرب القدماء على العلوم والفلسفة الإغريقيّين، حيث لا يكتفي المترجم بالنقل، بل يقوم بتوسيع الفكرة وضرب الأمثلة وتقريب المعرفة من القارئ العربي. إنه عمل إنسيكلوبيدي، بامتياز، لمثقَّف كبير يتمتَّع بالأمانة العلمية والمعرفة الواسعة، والخبرة، في الوقت نفسه.

يضاف إلى المرجع السابق، في علم الاجتماع، الموسوعةُ التاريخية الضخمة التي وضعها المؤرِّخ الماركسي البريطاني الشهير «إريك هوبزباوم» حول العالم الحديث، فهو في «عصر الثورة» يعرض للتحوُّلات الأوروبية بين عامَيْ 1798 و 1848، أمّا في «عصر رأس المال 1848 - 1875»، فيواصل تحليله الثاقب لصعود الرأسمالية الصناعية، وترسُّخ الثقافة البرجوازية، وفي «عصر الإمبراطورية 1875 - 1914» يحلِّل «هوبزباوم» صعود الهيمنة الإمبريالية الغربية، وتعاظمها، واكتساحها جميع بقاع المعمورة. أمّا في «عصر التطرُّفات»، الذي أنهى به فايز صيّاغ ترجمته لعمل «هوبزباوم» الموسوعي، فإن المؤرِّخ البريطاني يضع له عنواناً فرعيّاً «القرن العشرون الوجيز 1914 - 1991»، ويحلِّل فيه أحداث العالم بين نشوب الحرب العالمية الأولى، وينهيه بانهيار الاتِّحاد السوفييتي عام 1991. واللافت، في ترجمة صيّاغ لهذه الموسوعة الضخمة، أنه طلب من «هوبزباوم» كتابة تصدير خاصّ للطبعة العربية، للجزء الخاصّ بـ«عصر الإمبراطورية»، وكذلك بـ«عصر التطرُّفات»، حيث كتب المؤرِّخ البريطاني مقدِّمة ضافية، تناول فيها تداعيات القرن العشرين وتأثيراتها في العالمَيْن: العربي، والإسلامي، فضلاً عن مقابلة مطوَّلة، أجرتها معه مجلّة «New Left Review»، تتناول أحداث العقد الأوَّل من القرن الحادي والعشرين. ويمثِّل هذا الجهد الضخم، في الترجمة والشرح والإضافة وابتكار المصطلحات، درساً عمليّاً لكلّ من يريد احتراف الترجمة في العالم العربي، حيث تتحوّل الترجمة إلى عمل إبداعي ومعرفي، وإضافة معرفية إلى العمل الأصل. وهذا ما فعله مترجم كبير مثل فايز صيّاغ، خسرنا، برحيله، الكثير الكثير، لأن رغبته في مراكمة إنجازه الترجمي، والثقافي، ظلَّت حارّة فوّارة إلى آخر لحظة في حياته.


adalet ağaoğlu
Ruh Üşümesi
adalet ağaoğlu
BAŞKA KARŞILAŞMALAR
adalet ağaoğlu
Damla Damla Günler
I
1969-1976
kitap
ÖLMEYE YATMAK
adalet ağaoğlu

عدالت آغا▲

عدالت آغا أوغلو

الأدب التركي يفقد زهرة خياله!

«سأرقد للموت. لو أن هناك أبدية.. أريد أن أكون الأبدية». هكذا، قالت الكاتبة المسرحية والروائية التركية «عدالت آغا أوغلو»، والتي رحلت عن عالمنا، في تموز الماضي، عن عمر يناهز التسعين عاماً، بعد مسيرة حافلة بالمعارك في ميادين الأدب والسياسة، لتصبح قنديل التنوير والتحضُّر لمجتمعها كما وصفها وزير الثّقافة التركي في نعيه لها.

تُعَدّ «عدالت آغا أوغلو» أحد أبرز رواد الواقعية الاجتماعية في الأدب التركي المعاصر، وهي من الرعيل الأوّل لمثقّفي الجمهورية، تمتّعت كتاباتها بحسّ ساخر وعبثي، وهي أستاذة اللعب بتيّار الوعي وتنويعات المونولوج الشخصي في الرواية. تنهض كتاباتها على آثار التغيُّرات الاجتماعية، والثّقافيّة التي تركتها السياسة على المجتمع التركي، وتوابع الحداثة، ونموّ الفردية، والشعور بالاغتراب، ورصد القيم المتحلِّلة في الطبقة البرجوازية البارزة، إثر التغييرات الجذرية في عصر الجمهورية. أدخلت أشكالاً جديدة على الرواية التركية، فهي -كما أوضحت- قد سئمت من الرواية الكلاسيكية، واستطاعت استخدام اللّغة التركية، بشكل جعلها تنجح في استعادة بعض الألفاظ والمصطلحات، لينعكس انتشارها في اللّغة اليومية.

وُلِدت «عدالت آغا أوغلو» في 23 أكتوبر، عام 1923، لأبٍ يعمل في تجارة الأقمشة. انتقلت مع أسرتها إلى قلب مدينة أنقرة، فحظيت بفرصة التسجيل في مدرسةٍ إعدادية بالعاصمة، ومع تقدُّمها الدراسي ظهرت موهبتها الشعرية، لأوّل مرّة، في الثانوية، لكن سرعان ما جذبها المسرح، فاتَّجهت إلى الكتابة المسرحية، وظهرت أعمالها النقدية ودواوينها الشعرية، منذ أن كانت في الثالثة والعشرين من العمر.

درست الأدب الفرنسي في جامعة أنقرة، والتحقت للعمل في قطاع الإذاعة والتلفزيون التركي فور تخرُّجها عام 1950، محرِّرة نصوصٍ مسرحية، حتى وصلت إلى رئاسة القطاع، وظلَّت تعمل به حتى دفعهًا توغُّل يد الدولة العميقة، في ظلّ الحكم العسكري في شؤون ما يبثه راديو TRT، للاستقالة، عام 1970.

ساهمت، مع مجموعة من أصدقائها، في تأسيس أوّل مسرح خاصّ، عام 1961م، باسم «ميدان»، لتصبح هذه أوّل خطوة على طريق تحرير القطاع المسرحي من قبضة الدولة. عُرِضت أعمالها على مسارح الدولة، حتى منعت وزارة الثّقافة التركية، تحت الحكم العسكري، عرضَ مسرحيَّتها «الصدع الذي بالسقف» عام 1965م. اتَّجهت للكتابة بأسماء مستعارة منها: ريموس تلادا، وباركر كوينك. في عام 1973، نشرت روايتها الأولى «الرقود للموت»، التي ناقشت، خلالها، التغيُّرات التي طرأت على المجتمع التركي من بعد رحيل «أتاتورك»، عام 1938.

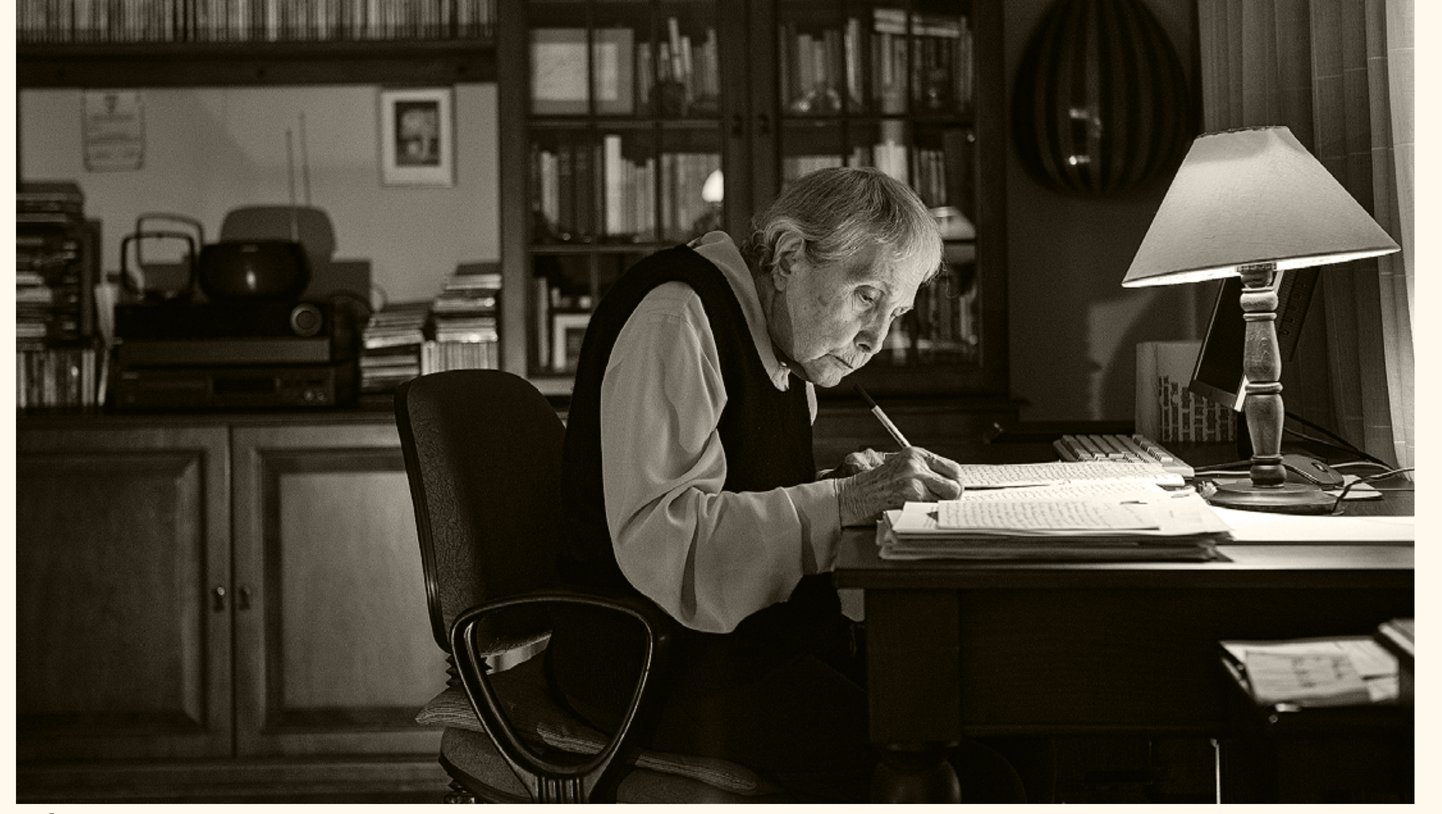
في عام 1976، أصدرت رواية «زهرة خيالي الرقيقة» والتي تصدَّرت المبيعات في تركيا طوال أربع سنوات، حتى صادرتها السلطات التركية عام 1981، ووجَّهت لها تهمة إهانة القوّات العسكرية، وظلّت محلّ مداولة حتى تمَّت تبرئتها عام 1983م. تزايدت شهرة الرواية، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي عام 1992، بعنوان «المرسيدس الصفراء» من إنتاج تركيا وألمانيا وسويسرا وفرنسا.

أعوام الموت

في عام 1975، فقدت أخاها في حادث مأساوي، وفي العام التالي يرحل والدها، وفي عام 1977 يسقط أخوها الأصغر مهزوماً بالسرطان، فتمرّ بفترة عصيبة، انعكس أثرها على قصص مجموعتها «الصوت الأوَّل للصمت». انتقلت، بعدها، للعيش في اسطنبول، عام 1984. وتوقَّفت عشرين عاماً عن كتابة المسرح، حتى عادت، عام 1991، بمسرحية «بعيد جدّاً، قريب جدّاً». وحصلت عنها على جائزة «إش بنك» الكبرى.

في تموز 1996، تعرَّضت لحادث سيّارة ألقت بها في البحر، في أثناء مشيها على الساحل، لترقد عامين وأكثر في المستشفى، تتعافى من عودتها من الموت، كما علَّقت في يوميَّاتها: «كانت أيَّاماً عصيبة، كأنها زلزال مدمِّر، قاتلت فيها وحدي. كانت كالحياة تحت الأنقاض. لقد رأيت جنازتي! وعدتُ مرّة أخرى، بفضل محبِيَّ وقرّائي وأطبّائي. وفي ذلك الحين، عرفتُ أن الكاتب لا يستطيع كتابة ألمه، ولا يأسه الخاصّ. فقط، يستطيع كتابة آلام الآخرين».

أتمَّت مجموعتها القصصية «طرق النجاة» كما أوضحت في لقاء تليفزيوني، بشكل يدوي، على سرير المستشفى، ثم أرسلتها بالفاكس إلى دار النشر. تقول «عدالت آغا أوغلو» في هذا اللقاء: «كنت على وشك الاستسلام للموت، وعرفت معنى العبودية والبطالة، ولكن ما دفعني لهزيمة الموت هو معرفة العاملين بالمستشفى بأعمالي، وقراءتهم لها، وتأثّرهم بها. حينها، استيقظت بداخلي، مرّة أخرى، المسؤولية الاجتماعية، وصمَّمت على أن أعود إلى الكتابة، مرّة أخرى، من أجل المجتمع». وقد كتب لها الشاعر التركي المعروف «جان يوجل»، أنذاك: «أنتِ أجمل حادثة حدثت لتركيا».



عدالت آغا▲

لم تنفصل حياة «عدالت آغا أوغلو» الأدبية عن السياسية، فقد سئلت، في لقاء تلفزيوني، عن علاقة ترشُّحها للبرلمان عام 1999، بكونها أديبة، فأجابت أن الأدب سياسة، والسياسة تنعكس على كلّ شيء في حياتنا، وأن كلّ رواياتها مستلهمة من المجتمع وأحداثه السياسية. قُدِّمت ثلاث مرّات للمحاكمة بسبب أعمالها، ومرّة بسبب ترجمتها لمسرحية لفيلسوف الوجودية الأكبر «جان بول سارتر».

ساهمت «عدالت»، عام 1986، في تأسيس جمعية حقوق الإنسان في تركيا، لكنها، في يوليو، عام 2005، تقدَّمت باستقالتها قائلة إن المؤسّسة بدأت تتَّخذ مواقف قومية متطرِّفة وعنصرية.

كانت تتوخّى التوسُّط في مواقفها، وكم جلب لها ذلك السخط؛ فقد تَمَّ انتقادها لحصولها على جائزة رئيس الجمهورية للأدب، وعلى موافقتها على تغيير الدستور عام 2010م، إلى درجة أنها تعرَّضت للرمي بالبيض من إحدى الجماعات الطلّابية. وقالت في لقاء تليفزيوني: «أنا مواطنة تركية، وإن لم أذهب لدعوة رئيس الجمهورية، فلأمزق بطاقة هويَّتي، إذاً».

تقول، أيضاً: «لولا قرار «أتاتورك» بحبس كلّ من لا يرسل بناته إلى المدرسة؛ ما كنتُ تعلَّمتُ، وأصبحتُ كاتبة. لكن التغيير الجذري بدون بنية تحتية، هو شيء خطير، فقرار تغيير الحروف من العثمانية إلى اللاتينية جعل مثقّفي الأمس جَهَلة! تخيَّل أن تكون مثقّفاً، وفي اليوم التالي لا تستطيع القراءة، حتى اسمك لا تعرف كيف تكتبه!».

سئلت عن نصيحة تقدِّمها للكُتّاب المبتدئين، فأوصتهم بكتابة اليوميّات؛ ليس لأنها ستساعد في تطوُّر أسلوبهم، فحسب، بل لأنها شيء نابع من الكاتب، ويخصّه وحده، وليس كالرواية أو المسرحية، إذ يمكن للدولة التدخُّل وتغيير شيء فيهما. كما أوصتهم باستخدام اللّغة التركية بشكل صحيح، والحفاظ على رصانتها بعيداً عن مدخلات الكلمات الأجنبية المستحدثة، فقالت: «إن الحزن يولِّد الإبداع. كلُّنا حزانى في الأصل، ولكن من يسائل نفسه ويدرك المغزى هو القادر على الإبداع، ولو كنت سعيدة؛ ما كنت كتبت».

في عام 2010، تبرَّعت بكلّ أرشيفها ومكتبتها لجامعة «بوغازتشي»، وتَمَّ تسمية المشروع باسمها، وصار مفتوحاً للجميع، به جوائزها، ومكتبها، وأدوات الكتابة، وأصبح متحفاً بعد ذلك.

عام 2018، حصلت على الدكتوراة من جامعة «بوغازتشي»، الجامعة الأولى والأهمّ في تركيا، عن إسهاماتها خلال 70 عاماً في الأدب والفكر والتنوير.

استمرَّ زواجها بالمهندس «حليم»، 64 عاماً: «هذا الزواج نجح لأننا هدمنا معنى منظومة الزواج، فقرَّرنا ألّا ننجب حتى لا يكون الطفل عقبة في طريق حرِّيَّتنا. «حليم»، أَحَبَّ كتاباتي قبل أن يحبَّني، وكنت أوقِّع له أوّل نسخة من كلّ عمل. لقد وقَّعت له على إحدى الروايات 27 مرّة!».

تقول الكاتبة عن آخر عمل صدر لها، في 2018، عن عمر 89 سنة: «الآن، أصبحت الكتابة سمّاً أكبر من السيجارة، حتى أنني تركت التدخين بسهولة، ولم أستطع ترك الكتابة! منذ عامين، لا أخرج من البيت، ولكنني لم أستطع التوقُّف عن الكتابة. الحاجة إلى الكتابة مثل حاجتي إلى الماء».

وفي موضع آخر، تقول: «كتبت هذه المجموعة القصصية برغم تقدُّم السنّ والألم من أجل «حليم»، الذي أحبَّني كاتبةً، ويجب ان أظلّ كاتبة. سقطتُ ثلاث مرّات وأنا أحاول المشي، وكان «حليم» يساعدني على المشي، فأقول له: لن أمشي خوفاً من السقوط، وهكذا، وضعت اسم المجموعة القصصية. الخوف من السقوط ليس مادّيّاً، فقط، فأنا أخاف،أيضاً، من السقوط المعنوي».

في 2018، بعد صدور مجموعتها القصصية الأخيرة، مات زوجها المهندس «حليم آغا أوغلو». وفي مقابلة لها مع مجلَّة «اسطنبول لايف»، في أوائل 2020، وقبل هجوم وباء «كورونا» على العالم، قالت: «انقطعت عن الكتابة وعن كلّ شيء بعد موت «حليم». لقد أصبحت نصفاً، سئمت من نفسي، أنتظر متسائلةً: لماذا لم يأتِ الموت حتى الآن!».

توفِّيت الكاتبة التركية «عدالت آغا أوغلو» في 14 يوليو، 2020، بعد رقودها ثلاثة أيام في العناية المركَّزة، بسبب خلل متعدِّد في وظائف الجسم، وخرجت جنازتها من جامعة «بوغازتشي»، في «اسطنبول»، إلى مسقط رأسها «أنقرة». ورثاها وزير الصحّة التركي على حسابه الرسمي في «تويتر»: «ذبلت زهرة خيالنا الرقيقة».

كما كتب المؤرّخ التركي «ألبير أورتايلي» مقالاً، ينعي فيه الكاتبة، في جريدة «حرّيّت»، قائلاً: «كانت الأطول عمراً بين كتّاب الأدب الحديث، متَّقدة الذهن، تكتب وتناقش دائماً، لقد فقدَ الأدب التركي «عدالت أغا أوغلو»، ولكنني على يقين من أن أعمالها لن تُنسى». في حين صرَّح الكاتب المعروف «أحمد أوميت»: «اليوم، عرجت إلى الأبدية، واحدة من أعمدة الأدب. لقد كانت كاتبة عملاقة، أنارت لنا الطريق. ستبقى حيّة بحبِّنا، وبأعمالها، وبقرّائها». ■ **سمية الكومي**

كتاب الدوحة

الأدب والتحليل النفسي

حسن المودن

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 142 - أغسطس 2019

كتب أمازون
شكاوى ومواجهات

أفضل مئة رواية
حرَجُ الاختيار

أفينيون (73)
أوجاع المهاجرين

من الشعر البرازيلي
جمرة الحداثة

روحُ التعدُّد

حوارات
بيتر بروك، بيير ميشون، إدغار موران، رشيد بوشارب، سمير الفيل

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine



ثلاث نوافذ

أحمد المرزوقي

نافذة الطفولة، أو نافذة الإغاثة

كانت نافذة صغيرة بلا دفَّتَيْن.. هي -بالأحرى- كوّة متوسِّطة مربَّعة جُعِلت في سور ترابيّ لتطلّ على الخارج من داخل حجرة علوية، كنّا نسمّيها «الغريفة».

كان عُلُوّها على الأرض يُقَدَّر بمترين ونصف تقريباً، أو -قُلْ- ثلاثة، وكانت لا تسمح بالتسلُّل عبرها، إلّا لطفل نحيف في عمر العاشرة.

كانت هذه النافذة أو «الطاقة»، كما كنّا نسمّيها، باللهجة الجبلية، تمثِّل -بالنسبة إليَّ وإلى أخي عبد اللطيف، الذي كان يكبرني بسنتين- نافذة إغاثة نستعملها في الحالات القصوى، عندما كنّا نغرق في النوم العميق، فنتخلَّف عن «الجامع»، ويترتَّب عن ذلك اقتحام المكان علينا من طرف عمّنا سي لحسن، الرجل القويّ البنية، المهاب الجانب، الذي لم يكن يتسامح معنا في أمر حفظ القرآن الكريم.

كان والدي (رحمه الله) يشتغل في ثلاث وظائف إدارية متوازية، ولم يكن له -بسبب ذلك- فائض من الوقت لكي يقوم بتتبُّع مسارنا في الكُتّاب والمدرسة، فعهد بهذه المهمّة إلى عمّي الذي كان منزله لصيقاً بمنزلنا. وقد كان عمّنا الأكبر هذا، ظاهرة طبيعية، من حيث القوّة الجسمانية، ومثلاً لا يحتذى، من حيث الشدّة والصرامة والجنوح الفطري للعنف. وكان سكّان القرية، على بكرة أبيهم، يدينون له بالخوف قبل الاحترام، وكيف لا، وهو المحارب القديم الذي أبلى البلاء الحسن في حرب الريف المجيدة، بجوار المجاهد العظيم محمد عبد الكريم الخطّابي، كما كان حافظاً للقرآن الكريم، وبنّاءً محترفاً، ونجّاراً متميزاً، وفلّاحاً لا يشَقّ له غبار في مجال الفلاحة؟ علاوةً على ذلك -بالرغم من تقدُّمه في العمر- كانت تكفي صفعة مدويّة من يسراه الضخمة، أو نطحة هائلة من رأسه الحديدي لإقناع تارك الصلاة كي يرجع إلى صلاته، أو الممتنع عن الزكاة لتأدية زكاته...

فكنّا كلَّما تأخَّرنا وقت الفجر، ولو لحظة وجيزة، عن موعد الذهاب إلى «الجامع»، انتصبنا مذعورين على وقع خطواته الثقيلة وصوته الجهوري الغاضب وهو يهتف باسمَيْنا، واندفعنا نحو نويفذة الإغاثة بسرعة البرق، نتسلَّل منها تسلُّل الفئران الواجفة إلى جحورها الآمنة. وبما أنني كنت نحيف البنية خفيف الحركة، كنت أنفذ من «الطاقة» نفذ الحنش إلى غاره، إلّا أن أخي الذي كان مكتنزاً شيئاً ما، كان يجد نوعاً من المشقّة في ذلك. فكنّا كلَّما نجّانا الله من حصّة معتبرة من الصفع والركل، رجعنا، في وقت الرخاء، إلى نافذة خلاصنا، وطبَعْنا على حافَّتها قبلة شكر وامتنان.

إلّا أن المحذور وقع، ذات مرّة...

ذلك أن عمَّنا الهائج داهمنا، ذات صباح، ونحن نغطّ في سبات عميق، فاستيقظنا على صوته الهادر فزعَيْن مذعورَيْن، فاندفعت -كعادتي- إلى النويفذة المحبوبة، وتسلَّلت منها بسرعة، ضاعَفَها الخوف والهلع، وسقطتُ على الأرض وأنا لا أكاد أصدِّق أني نجوت، ولمّا جاء دور أخي، أفلح -بمشقّة- في إخراج نصفه العلوي، بيد أن نصفه السفلي ظلّ عالقاً، فوقع في الفخّ بسبب وزنه الذي كان قد ازداد ازدياداً ملحوظاً، فوجدها عمّي فرصة سانحة، وقد وجد مؤخّرة ابن أخيه العزيز مهيَّأةً للضرب تهييئاً محكماً، فانهال عليها خبطاً من الداخل، بكلتا قبضتَيْه القويَّتَيْن، بينما أخي يصرخ توجُّعاً، بكلتا رئتيه، من الخارج...

مرَّت أربعون سنة ونيِّف على تلك الحادثة، ولمّا قرّرت، ذات يوم، هدم منزلنا العتيق في البادية لبناء منزل جديد مكانه، وقفت طويلاً تحت تلك النويفذة العجيبة، وحين رفعت إليها نظري، استحضرت ذكريات عديدة، فابتسمت ابتسامة مثقلة بالحنين، وقد خُيِّل إليَّ أني

أسمع صوت أخي وهو يخترق قرابة نصف قرن من الزمن، ليصرخ ملء حنجرته: «والعداو أعمي الحبيب... عمري مانعاود...هاذي والتوبة»...

نافذة المراهقة

نحن في نهاية آخر سنة من عقد الخمسينات، في غفساي، قريتي الجبلية المحبوبة التي تعاند الإدارة المغربية، اليوم، عناداً جبلياً مستميتاً لتسميتها بالمدينة، وما هي بالمدينة.

الناس لا زالوا سكارى بمجيء الحرّيّة والاستقلال، والبعض منهم ما فتئ، عند حلول الليل، يصعد التلّ ليحملق -ببلاهة- في محيّا القمر؛ بحثاً عن السلطان محمَّد الخامس وهو يمتطي صهوة جواده المُطَهم... في الشارع الرئيسي اليتيم المسمّى بـ«الكراج»، نسبةً إلى المرآب الذي يؤوي حافلة الغزاوي التي تؤمِّن الربط بين القرية ومدينة فاس، يربض على حافّة الطريق المبلَّط، بجوار شجرة أوكاليبتوس ضخمة، بيت ترابيّ كبير ناصع البياض، مسقَّف بالقشّ والدوم، على شاكلة كلّ دور القرية، وقتذاك.

في الجدار الخارجي لهذا البيت، الذي كان صاحبه يُحسَب على فئة الميسورين، بسبب انشغاله بالتجارة، انفتحت على الشارع، مباشرةً نافذة متوسِّطة الحجم بدفَّتَيْن مصبوغتَيْن بـالأزرق الفاقع.

كانت هذه النافذة، في الفترة التي تلي صلاة العصر، مباشرةً، تنقلب إلى قِبلة تيمِّم شطرها شلةٌ كبيرة من المراهقين الحالمين المتيَّمين، الذين كنت واحداً منهم.

كنا نجلس تحت ظلال شجرة الأوكالبتوس بنفر يزيد على العشرة، قبالة النافذة، وننتظر، بشوق حارق، ولهفة متأججة، ساعةَ انفتاحها... كنا نترقَّب إطلالة الشمس وهي في عزّ بهائها، وطلوع البدر وهو في صولة جماله. ننتظر الشروق بقلب مشوق، وعلى قيثارة قلوبنا المحترقة كان الحبّ الطفولي البريء يعزف ترانيم هيام وأنغام غرام كانت تدغدغ فينا الأحاسيس، وتُسكر المشاعر إلى حَدّ العربدة.

كان اسمها نعيمة. وردة فوّاحة في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، أتت من قاع قيعان فاس، كما يقول المتعصِّبون لهذه المدينة الخالدة. قَدِمت لزيارة خالتها المتزوِّجة من التاجر المعروف، وصحبت معها ناراً حارقة أضرمتها في أدغال قلوبنا المراهقة، وجلست، كما فعل نيرون، تتفرَّج من نافذتها الزرقاء، على ما خلَّفته عيونها الصافية الخضراء من خسارات فادحة أتت على مساحات شاسعة من مشاعرنا الحالمة...

كان لريح فاس في قرية غفساي، عبق فريد خاصّ، وهذا ما زاد في قيمة بورصة جمال نعيمة، التي كانت تمثّل -زيادةً على ما حباها الله من نعمة السحر والفتنة- أيقونةً للرشاقة النادرة، وأنموذجاً للأناقة الرائقة. وبما أنها كانت سليلة العاصمة العلمية، وكنّا نتحدَّر نحن، جميعاً، من تخوم البادية، كانت ترى أنه من الطبيعي أن تتيه علينا تيهان الطاووس على الديكة الصغيرة. فكانت تتعمَّد النظر إلينا من علوّ شاهق، وتصرّ إصراراً ساديّاً على ألّا يلتقي نظرها بنظر أحدنا، ولو عفواً أو بالمصادفة.

لكنها -بالمقابل- لم تكن تمانع من تسلُّم الرسائل المحمومة التي كان معجبوها يدسّونها في يد خادمتها مع رشوة صغيرة بقيمة ريال أو ريالين.

وكان واضحاً، كذلك، أنها -رغم دلالاها وتمنُّعها- لم تكن لتتأفَّف من عبارات الغزل العفيفة، التي كان عشّاقها يقضون الليالي الطوال في رصفها وتنميقها، بدون أمل في جواب...

ولم يحدث، طوال شهر أو يزيد، أن سمع أحد من فمها كلمة، أو شاهدَ على محيَّاها بسمة، أو حظي منها بالْتِفاتة.

إلّا أن أحدنا، وقد كان ذميماً ومشهوراً فوق ذلك بالكذب، لم يكن يتورَّع عن أن يقسم لنا، بأغلظ الأيمان، أنها نظرت إليه مرّات، وابتسمت له مرّة، فكنّا نسخر منه، فيعرض عنا محبطاً مغتاظاً.

وقد كان لنعيمة طقوسها الخاصّة، وعاداتها التي لم تكن تحيد عنها إلّا لماماً.

فبعد أذان العصر، ببرهة وجيزة، كانت تفتح النافذة بغنج ودلال، وهي تدرك أنها تفتح نوافذ قلوبنا على مصارعها، لتجلس بجوار خادمتها، وقد انسدل شعرها الأشقر على كتفيها العاجيَّيْن، كأمواج عاتية من الذهب المذاب، فتسرح بنظرها إلى البعيد، متجاهلةً وجودنا وكأننا كمشة من الذباب.

مباشرةً، بعد ذلك، كان يتقدَّم من أفرزته القرعة ليستهلّ الوقوف تحت نافذتها، محاولاً إثارة انتباهها بعرضه موهبته أمامها، في الغناء، فينشد بصوت مرتعش:

«أو ما لولو... أو ما لولو تما بكيت أنا...»

فيخلفه الثاني، ويغنّي بصوت منكر:

«يا بنت المدينة وعليك كا نغنّي... بنت بلادي زينة نهدي لها فنّي...»

حتى إذا ما أجهد نفسه، دون جدوى، تقدَّم الثالث وغنّى بصوت متضرِّع مرتجف:

« آه... آه... يالمسرارة...»، ثم يأتي الرابع والخامس إلى أن يمرّ كلّ من كان يعتقد أن له موهبة محمد عبد الوهاب أو فريد الأطرش.

أمّا أنا، فقد كنت مُسقَطاً من لائحة المنافسة؛ نظراً لكوني كنت أعاني من خجل مرضيّ، فكنت أقف عاجزاً، مع الواقفين، وأكتفي بالمراقبة الحزينة، مثبِّتاً نظري على النافذة الحبيبة؛ لعلّي أشحن ذاكرتي، إلى حَدّ التخمة، بصورة نعيمة البهيّة.

وقد كان أخي عبد اللطيف يراوغني في كلّ مرة، ويفلح في إقناعي بإعارته أجمل ما لديّ من ثياب كي يظهر أمام نعيمة، كلّ مرّة، بلباس جديد؛ لعلّه يضمن لديها، بمظهره الأنيق، تميُّزاً على أترابه.

وبعد المنافسة الشرسة في الغناء، تمجيداً لجمال الغانية، كانت

هذه تتريَّث لحظةً، حتى يبلغ وجيب قلوبنا أشدّه، ثم تنزل من برجها العاجي، وتفتح الباب لتخرج إلى الشارع للقيام، مع خادمتها، بجولة قصيرة.
هنا، كان يأتي، مباشرةً، دور بعض المراهقين ممَّن عدموا موهبة الغناء، واستعاضوا عنها بقوّة العضلات.
فكانوا يستعرضون مهاراتهم في التوازن والألعاب البهلوانية؛ فمنهم من كان يتعلَّق بيديه في غصن شجرة ويبدأ في التأرجح إلى الأمام وإلى الخلف، ثم يلفّ على نفسه مرّة أو مرَّتَيْن ليتعلَّق على الغصن برجليه، باحثاً -بعينيه، في وجه الحسناء- عن عبارة إعجاب، ومنهم من كان ينتصب على يديه، ويرفع رجليه إلى أعلى مجهداً نفسه في تحقيق التوازن والبقاء على هذا الوضع الشاقّ جهد المستطاع، ريثما يمرّ بجانبه قمر الزمان، ومنهم من كان يتشقلب على شاكلة ما نراه، اليوم، في مباريات كرة القدم، عندما يسجّل أحدهم هدفاً، فيظلّ يقفز كالقرد، في كلّ الاتِّجاهات، إلى أن يتيقَّن من أن حركاته لم تخفَ على بدر البدور...
كلّ ذلك العناء الشديد، وكلّ تلك التضحيات الجسام التي بُذِلت على امتداد أسابيع طويلة، لم تُكَلَّل، من الفاتنة نعيمة، ولو بأدنى التفاتة أو مجرَّد ابتسامة...
وطفح الكيل...
انبرى للساحة، ذات مساء، أخي عبد اللطيف، وخطب في المراهقين غاضباً، فشرح لهم ما يعرفونه حقّ المعرفة، حين أكَّد لهم أن نعيمة فتاة لعوب، من ذلك النوع الذي لا يقنع بحبيب واحد. فهي -وإن كان يعجبها المديح والإطراء- لا تتورَّع عن تجاهلهم واحتقارهم، وفي هذا مسّ خطير بكرامتهم، وازدراء فاضح لنخوتهم، ثم أقسم، في النهاية، أنه سيرغمها على الكلام بأيّة وسيلة كانت، حتى يثأر لهم جميعاً...
وحدث في اليوم الموالي، أن خرجت نعيمة مع خادمتها، كالعادة، بعد أن غنّى تحت نافذتها المغنّون، وتشقلب المتشقلبون. وبينما هي تمشي، بخيلاء كيلوباترا، وزهوّ نيفرتيتي، إذا بشقيقي يهب للمشي في اتِّجاهها المعاكس، حتى إذا ما اقترب منها تعمَّد أن يضع يده في جنبه، فلمسها بكوعه حين مرَّت بمحاذاته، وتوجَّه إليها غاضباً، وقال: «شوف قدامك... واش أنا الحمار ديالك؟»
وكان ذلك كلّ ما جادت به قريحته من شعر عذب رقيق...
نظرت إليه نظرة متعالية شزراء، ثم نفخت من أنفها نفخة ازدراء، وقالت له، بفرنسية سليمة، رنَّت فيها الراء الفاسية رنيناً مشحوناً بفيض ساخن من الدلال والإغراء:
«Franchement ; tu es un connard...»
كانت تلك أول مرّة نسمع فيها صوت نعيمة...
صوت مشوب بغضب مغشوش، كان خليطاً من رنّة العود وبحّة الناي...
وحقَّ للبطل عبد اللطيف أن يفتخر، حقَّ له أن ينفخ صدره كديك رومي، ويتيه علينا زهواً وخيلاء...
ولكن، بعدما غابت الحسناء عن أنظارنا كما تغيب الشمس في خدرها، اجتمع المعجبون جميعهم تحت ظلال شجرة الأوكاليبتوس، وتساءلوا وتشاوروا واستفهموا حول كلمة «كونار».
ولم يكن لدينا قاموس حتى نفكّ شيفرتها، أو يكون لنا إقدام حتى نسأل عنها معلِّماً، فشرع كلّ واحد منا يدلي بدلوه، ويؤوِّل الكلمة بحسب ما حباه الله من تعمُّق وتمكُّن في لغة «موليير»...
فأجمع رأينا على أن الجملة تعني، بالعربيّة الدارجة:
- بصراحة... حرام عليك... أو حشوماً عليك...
فاطمأننّا لهذا التفسير، واعتبرناه بداية مشجِّعة.
لكن، بعد يومين من ذلك، انقلب زهوّ أخي إحباطاً، وفخره مذلّةً لمّا جاءنا الخبر اليقين من محارب قديم أخبرنا بأن الكلمة سبّة وليست عتاباً.
اغتاظ أخي، وأقسم أن يردّ لها السبّة سبَّتَيْن.
ولكن نعيمة تبخَّرت. رجعت إلى مدينتها العتيقة، وابتلعتها دروبها الضيّقة، بعدما أخذت نصيباً كافياً من شمسنا المحرقة، وتزوَّدت بما يشبع غرورها، ويدغدغ أنوثتها من كلمات الإعجاب وعبارات الغزل، وتركتنا ندور في طاحونة الفراغ القاتل، بعدما حفرت صورتها البهيّة في عمق ذاكراتنا إلى الأبد.
وكان عزاؤنا يتشبَّث بخيط رفيع مربوط بعودتها المحتملة في السنة التالية، لكنها لم تعد.
وانطوت السنون تلو السنون، فكبرنا، وصرنا نشقّ طريقنا في دروب الحياة المتعرِّجة. أصبح أخي مدرِّباً في مدرسة الدرك، وصرت أنا تلميذاً ضابطاً في الأكاديمية العسكرية.
وذات يوم من أيام الله العاديّة، وأنا وأخي في طريقنا لزيارة أختنا التي كانت تسكن في شقّة، بالطابق الثالث لعمارة في مدينة مكناس، وبينما نحن نتهيّأ لأخذ السلالم، إذا بباب، في الطابق الأوَّل ينفتح أمامنا فجأةً، وإذا بامرأة تطلّ منه وهي مطويّة على نصفها، تدفع الماء من فوق أرضية منزلها، بمكنسة مصنوعة من الدوم، وما إن رفعت إلينا

وجهاً مستطلعاً يتصبَّب عرقاً حتى شهقت، وشهقنا...
كانت نعيمة... نعم. نعيمة، بلحمها ودمها! ولكن نعيمة بلا نضارة ولا رونق ولا بهاء...
كنّا ننتظر أن تصفق الباب في وجهنا، وتنسحب، لكنها انتصبت، والتفتت يمنةً ويسرةً كي تتأكّد من غياب الأعين المتجسّسة، ثم ابتسمت ابتسامة عريضة شعَّت في وجه ذابل حزين كبقعة ضوء شاحبة، ابتسامة كنّا سنفتديها بنصف عمرنا لو جاءت في أوانها، أيّام كنّا مدلّهين مجانين، نغنّي لها كالمعتوهين، تحت النافذة...
غمغمت غير مصدقة:
ـ أهذان أنتما؟
فأجاب أخي، على الفور، ضاحكاً، وهو يحسّ بنشوة عارمة ولّدتها سرعة تعرُّفها إليه:
ـ هذا هو الكونار، وهذا أخو الكونار...
قلت لها باسماً:
ـ أتذكرين أيّام النافذة؟
أطلقت تنهيدة طويلة، وهزّت رأسها بالإيجاب، ثم ضحكت ضحكة حزينة خرجت من حنجرتها كخرير الغدير. وبجمل قصيرة مقتضبة، أخبرتنا أنها تزوّجت من دركي برتبة مساعد أوّل، عُيِّنَ حديثاً في مدرسة الدرك في مكناس، وأن لها منه خمسة أبناء، وأنها...
ولم تكمل جملتها، بعدما أحسَّت بأن الباب المجاور يُفتَح بجنبها. ابتسمت متأسّفة، وانسحبت بسرعة، وهي تودّعنا بإشارة من يدها، وتحت أجفانها سواد يشي بعذاب وشقاء...
قال لي أخي، ونحن نصعد السلالم:
ـ يا لعبث الأقدار!؛ ويا لحظها العاثر! كيف للجميلة أن تتزوَّج الوحش؟ إن الذي عُيِّنَ حديثاً، في المدرسة رجل ذميم ثقيل الأنفاس، غليظ الجسم والطباع، ومدمن، فوق ذلك، على القمار والخمر... إنه «كونار» بالحقّ والحقيق. اللهمّ أنطقنا صواباً، يا ربّ...

نافذة السجن

ظلمات، بعضها فوق بعض، ظلام الليل، وظلام الزنزانة، وظلام الظلم.
البرد طاغية جبّار يطحن، بمناشيره الحادّة، عظامي الهشّة النخرة... والمجاعة التهمت ما تبقّى من لحمي في أيّام نحس عصيبة، كانت فيها حبّة فول تساوي ملء الأرض ذهباً..
من زنزانة بعيدة، يتناهى إليَّ نحيب مكتوم، يخشى كبرياء صاحبه أن يُسمَع، فيساهم في انهيار آخر القلاع الصامدة التي تقوقع بها صبر الأسرى المنهكين..
غبطت صاحبي، وتمنَّيت لو بقيت في مآقي دمعتَيْن عزيزتَيْن أسرّي بهما عن لوعتي، وأدفئ، بسخونة مجراهما، حيّزاً من وجنتيّ..
لكن دموعي جفَّت منذ أن تصحَّرت قلوب معظم البشر، ولم يعد فيها شجر يينع، وبلابل تشدو، وماء ينساب...
تتوالى علينا الشهور والأعوام بالرتابة القاسية نفسها التي تجثم على القبور المنسية من عهد نوح...
وفجأةً، تنفتح نافذة...
فرخ حمام يسقط من عشّه فوق السطح... يسقط أمام باب زنزانتي، فألتقطه دون أن يشعر، بذلك، الحراسُ الذين فتحوا بابي في الصباح، وهم يتثاءبون من بقايا النعاس...
وافدٌ جديد دخل الزنزانة قهراً، بعدما دفعته والدته من عشّه؛ خوفاً عليه من ثعبان جائع...
مخلوق صغير ضعيف هشّ واجف عارٍ بلا ريش، اللهم إلّا من زغب ناعم أصفر نبت على ظهره وأطراف جناحيه، وكأنه وعد مبدئي وقَّعته الحرّيّة الرحيمة للترخيص له بالتحليق، غدا في ملكوت الله الواسع.
في تلك الفترة المتقدّمة من العذاب، كنّا قد اهتدينا إلى حيلة عبقرية لفتح النوافذ من الداخل، دون أن يفطن لذلك الجلّادون الذين أكلهم السأم، إلى حَدّ القرف، فلم يعودوا يلقوا إلينا بالاً إلّا في حالة الموت.
انقلبت أيّامي أعياداً بمجيء الحمامة الصغيرة، فانشغلت بتربيتها، وانشغل السجناء بأخبارها، بعدما شكَّلَ مجيئها حدثاً تاريخياً كتلك الأحداث الضخمة المزلزلة التي تقلب حياة مجتمع هادئ رأساً على عقب.
كنت أطعمها من قلبي قبل يدي، فاتَّخذتني أباً وأمّاً، وبادلتني حبّاً بحبّ. وبدأت تكبر، يوماً بعد يوماً، إلى أن اكتمل نموُّها، وصار لها ريش رماديّ غامق، وطوق أبيض فاتح حول عنقها الجميل...
لم يعد بالإمكان أن تبقى سجينة معي، وجناحاها مجدافان صُنِعا لكي يرفرفا، عالياً، بين الأرض والسماء نهاراً، وبين النجوم والبحار ليلاً...
وكخطوة أولى لاختبار قدرتها على الطيران، أخبرت الرفاق بنيَّتي في إطلاق سراحها في الدهليز. وكان يوماً من تلك الأيّام البهيجة المشهودة، التي تخفق لها القلوب، وترقّ الأحاسيس...
تحاملَ على نفسه مَنْ كان ما زال يقوى، بعدُ، على الوقوف، وتشبَّث بحافّة النافذة تشبُّث الغريق بحافّة زورق تتخبَّطه الأمواج في بحر لجّي.

وأطلَّت، من بعض النوافذ، عيون عميقة زائغة معمّشة، تدور في وجوه صفراء كالحة مشعرة دوران كرة مرقّعة في ملعب محفّر يكتسحه عشب رمادي...
وتعالت الأصوات محتجَّة مطالبةً بالإسراع في تنفيذ العملية...
أخذت حمامتي برفق، وتمهلت هنيهةً، وكأنني أريد أن أرفع التشويق، لدى أصدقائي، إلى أقصى مداه...
وأخيراً، أخرجتها من النافذة الضيِّقة ثم أطلقتها...
صفقت تصفيقتَيْن بجناحَيْها ثم انطلقت تطير في الدهليز جيئةً وذهاباً، باسترسال، طيلة دقيقة أو يزيد، فتعالى، من جميع النوافذ، صياحٌ مبتهجٌ جذلان، كان أقرب إلى صياح أطفال منبهرين أمام لعبة رائعة، منه إلى صراخ مومياوات فرعونية نصف حيّة...
ولمّا بلغت الفرحة بالمساجين أشدّها، أخذ بعضهم يُخرج يده عبر النافذة، ويمدّها إلى الحمامة لعلَّها تلبّي الدعوة فتحطّ عليها...
وكأنّ هذه فهمت المطلوب منها، فأبت إلّا أن تردّ على التحية بأحسن منها، فراحت تتنقل من يد إلى يد، برشاقة غريبة، بين فرح حادّ مجنون فُجِّرَ من الأعماق سدوداً هائلة من الكبت والحرمان...
وقبل أن يقدم الحراس بمدّة قليلة، اختفت الأيادي مكرهةً، فناديت على صديقتي، ومددت لها يدي، فحطَّت عليها برفق، ثم أدخلتُها إلى الزنزانة...
ومنذ ذلك اليوم، انقلبت نافذة الزنزانة رقم (10) إلى قِبلة لكلّ المساجين...
فما إن كان الحرّاس يغادرون المكان حتى ينسى المتوجّع توجُّعه، والمريض مرضه، والمشرف على الهلاك هواجسه، فيتَّحدون جميعاً في دعوة حارّة واحدة: أن أطلقِ الحمامة...
الحمامة أنستنا السجن والألم، أنستنا الفظاعة والحرمان، أنستنا الجوع والبرد والهوان، أنستنا شبح الموت القابع معنا في زوايا الزنازين المعتمة، وفي ثنايا العزلة المقيتة، وأعطت لخيالنا -مقابل ذلك- جناحَيْن كنّا نتسلَّل بهما عبر النافذة، لنهيم بهما في زرقة صافية شفّافة حالمة بين بحور شاسعة وسماوات لانهائية...
ومرّ شهران، ولم يكن من المعقول أن يبقى الطائر الحبيب معنا، وقد صار زاهي اللون مكتمل النموّ خفّاق الجناح. وكيف نمنعه من حرِّيَّته التي خُلِقت له، وخُلِق لها، وهي على مرمى ريشة منه؟
ورغم أنانية بعض السجناء الذين عارضوا إطلاق سراحه، بدعوى أن مصيره صار مقترناً بمصيرنا، أطلقت سراحه، ذات صباح، بمساعدة رفيق، في لحظة سهو من الحرّاس.
لم تعد نافذة الزنزانة رقم (10) محور اهتمام أولئك البؤساء المنسيِّين حتى من النسيان نفسه، أصبحت مجرَّد ذكرى جميلة مرّت سريعة كالوهم كما تمرّ سحابة رقيقة بيضاء في سماء داكنة محمّلة بسُحب حبلى بالبكاء...
وفي غمرة صمتنا الثقيل، وفي عزّ ألمنا الدفين، وفي قمّة الانهيار والانسحاق، والبومة قد رجعت لتعزف لنا نشيد القبور البغيض، إذا بصديق يهتف، ملء حنجرته، وكأنه رأى شبح أمّه من خلال نافذته:
ـ عادت الحمامة... الحمامة عادت... إنها تطلّ برأسها بحثاً عن نافذة الزنزانة رقم (10) ...
ربّاه!.. هل في الطيور كلّ هذا الوفاء، وهذا السخاء؟
كم هو ساذج مغفَّل هذا الطائر الغريب الذي خرج من الظلمات إلى النور، فآثر أن يرجع من النور إلى الظلمات! كلّ ذلك اعترافاً بجميل مخلوق مشوَّه أنقذه من فم ثعبان جائع...
ورجع السعد... رجع الفرح... رجعت السعادة إلى جزيرة الجحيم...
فطارت الحمامة في الدهليز، من جديد، وطارت معها القلوب جذلاً مثل الخفافيش الهائمة في الليالي الموحشة، وقفزت كما كانت تفعل، من يد إلى يد، فتهلَّلت وجوه يابسة مجعَّدة كقواقع السلاحف الجائعة، وابتسمت، ثم قهقهت من بين غابات الشعور أفواهٌ مظلمة ملساء كجحور الفئران المشرَّعة... وزاغت من فرط الشوق عيونٌ خابية، ورقصت من شدّة النشوة أرواحٌ خاملة، فنكصت البومة على عقبها خائبةً إلى حين...
وأطلقتُ سراحها مرّةً ثانيةً، فعادت، ثم مرّةً ثالثة فأصرّت على العودة.
وفي المرّة الرابعة، عادت ولم تدخل من النافذة، بل وقفت قبالتها، فوق الشبّاك، بصحبة حمامة أخرى، كان يبدو من رشاقتها ورقّة صدرها أنها أنثى عاشقة...
لم يخامرني شكّ في أن حمامتي تأقلمت مع محيطها الجديد، وأنها جاءت لزيارتي منتفخة الصدر من شدّة الافتخار، لكي أبارك لها قصّة حبّها الوليد...
وفي الوقت الذي انسدَّت فيه نوافذ الرجاء، ورجعنا إلى صمتنا الكسيح، حزانى منبوذين، فتح الفتاح علينا نافذة الخلاص دفعةً واحدةً، حين اقتحم الحرّاس علينا العنبر، ذات مساء، وهتفوا فينا وهم لا يصدقون ما تلقّوه من أوامر:
ـ هيا...استعدّوا، يا مساجين.. لقد أذن وقتكم بالرحيل...



▲ (فرنسا) Henri Matisse

مشوار

أحمد الخميسي

كانت حوالي التاسعة مساءً، حين غادرا نادي السينما. سارا على الرصيف، يشقّان، بكتفَيْن متلاحمتَيْن ويدَيْن متشابكتَيْن، موجَ البشر. أدرك مازن، من طأطأة رأس مها، ومن صمتها، ومن وجنتيها المشتعلتين أنها منفعلة. أرجَحَ كفَّها عالياً، في الهواء. مال بعنقه ناحيتها، يسألها: «مابك؟». غمغمت: «لاشيء. فقط، مازلت تحت تأثير قصّة الحبّ في الفيلم. جميلة، فعلاً». التفتت إليه. شدَّت على أصابعه بقوّة: «أتمنّى لو نبقى معاً حتى النهاية، وأن تكون أنفاسك في أنفاسي، حين أودّع الدنيا، معي حتى آخر لحظة». شَعَّ نور من نظرتها في داخله. تساءل: «كيف تكون للنظرة هذه القدرة السحرية التي أتلاشى منها، وأضيع؟». ابتسم: «مازال موتنا معاً، على سرير واحد، حلماً بعيداً؛ لأنه ليس لدينا، حتى الآن، لا شقّة ولا سرير، بالطبع». «ضحكت!»: سيكون عندنا كلّ شيء. أنت -الحمد لله- عثرت على عمل، وأنا لم يبقَ أمامي سوى عامَيْن لأنهي الجامعة وأشتغل لأساعدك». توسَّلت بعينيها: «المهمّ ألّا يفرِّقنا شيء». حوَّلت عينيها إلى يسارها. توقَّفت. حرَّرت كفَّها من كفِّه. قطعت خطوات نحو محلّ لوازم مكتبية. دخلت ثم خرجت، بعد دقائق، وبيدها دفتر ملاحظات صغير أزرق. تساءل ضاحكاً: «ما هذا؟».أرجحت الدفتر في الهواء: «سأقوم بتسجيل قصّة حُبنا يوماً بعد يوم، كما حدث في الفيلم، فإذا فقدت ذاكرتي وأنا عجوز، تجلس أنت بجواري، تقرأ لي حكاياتنا من الدفتر، فأتذكَّر كلّ شيء». فرك أنفه في شعر رأسها يتنشَّق عطرها: «الجميلات يذكرن كلّ شيء». راحت سعادتها تتناثر متألِّقة في زجاج المحلّات، والهواء، وفوق الأرض.

مضى الاثنان حتى ميدان رمسيس. توقَّفا عند تجمُّع الميكروباصات. أقبلت سيّارة، ينادي سائقها: «عبّاسية».«عبّاسية». ضغط على كتفها ضغطةً خفيفة، وتراجع لتصعد، فيسندها من ظهرها. توجَّها إلى الكنبة الأخيرة. أجلسها قرب النافذة الجانبية، وقعد بجوارها. أراحت رأسها على كتفه: «شكراً، يامازن، على السهرة الحلوة. جميل لو سمح لنا والدي بالخروج معاً كثيراً». قال: «خطيبان.. ومع ذلك يشدِّدون الخناق علينا». همست: «أنت الرجل؛ يمكنك أن تحتجّ، أن تطالب بحقِّنا في السهر والخروج، لكن أنا بنت..». ضحكت بخفوت: «عندما نتزوَّج سنشدِّد الرقابة على أولادنا؛ انتقاماً ممّا فعله الآباء بنا» ! ضحكا. مَرَّ بيده على كتفها، وقال: «على فكرة، أنا سألت عن الشقق في مدينة العبور. المقدَّم ليس ضخماً، والأقساط الشهرية معقولة». قالت: «تعتقد نقدر؟». أجاب بحزم: «ومَنْ سوانا؟». أضاف: «أفكّر في أن نثبِّت على باب الشقّة لافتة نحاسية: «مازن وقمره». زغدته بقبضتها بتودُّد، ضاحكة: «قمر مرّة واحدة؟». أكَّد لها: «قمر ونصّ». هبطت ببصرها إلى كفَّيها، تتأمَّل دفتر الملاحظات الأزرق بينهما.

مضت السيّارة بركابها، سارحين في خواطرهم، تحت ضوء اللامبة الأصفر، في الصالون، لا يخرق الصمت سوى قرقعة حديد السيّارة، وكلمات كان السائق في الكابينة يلقى بها إلي شرطيّ بجواره. دعكت مها وجهها في كتف مازن. غمغمت: «قريباً نصل». فجأةً، زعق السائق بنبرة متوتِّرة: «ارحمنا يا أرحم الراحمين». تطلَّع كلّ منهما إلى الآخر بنظرة مستفسرة. عوج السائق رقبته إلى الخلف، وزفر: «ياربّ، أكرمنا بالحلال. بالحلال بس»، ثم عاود الصياح بعد دقيقة: «رحمتك ياربّ. كلّه إلّا النجاسة، النجاسة تقطع الرزق». أخيراً، هدَّأ من سرعته. ركن السيّارة على جنب. فتح باب الكابينة، وهبط. سار بمحاذاة جانب السيّارة إلى النافذة الجانبية عند مقعد مها . مسح الزجاج بدوائر من كمّ الجاكتة. حدَّق بها لحظة، فارتدَّت بصدرها إلى الخلف. رجع السائق إلى مكانه، ببطء، وانطلق يقود السيّارة بسرعة مجنونة. دقيقة، وراح يدقّ بقبضته على مقود السيّارة زاعقاً : «لقمتنا بالحلال. بالحلال بس، لكن نجاسة لاء». قبضت مها على الدفتر الصغير، بقوّة، وسألت مازن: «لماذا يصرخ؟». مَطَّ مازن شفته السفلى متحيِّراً: «لا أدري. حقّاً لا أفهم». صمت الاثنان تحت سحابة توتُّر وقلق. مجدَّداً، انفجر السائق، وهو يشير، هذه المرّة، بيده، إلى مازن: «أنت، يا أستاذ! نعم أنت. إذا دخلت النجاسة السيّارة، خرجت منها البركة. كفاية ما فعلتماه حتى الآن». ارتجَّت مها من كلمة نجاسة، مذهولة. ردَّ مازن من مقعده، مندهشاً: «ما الذي فعلناه؟ هذه خطيبتي». دفعة واحدة، داس السائق مكابح السيّارة بقوّة. هبط، وفتح باب صالون الركّاب. زعق في مازن: «انزل من عندك، ياأستاذ. تعال اركب بجواري، أمّا صاحبتك، فتبقى مكانها». نهض مازن واقفاً. اصطدمت رأسه بسقف السيارة. هتف في السائق: «ماذا جرى؟». دقَّ السائق صاج الباب المفتوح بقبضته: « أتظنّ أنني أعمى؟هناك أماكن أخرى لمثل هذه الأشياء، يا محترم. انزل، اقعد بجواري». جالت مها ببصرها على رؤوس الركاب، أمامها. ثمّة شخص كان نائماً، ورأسه على ذراعيه، فوق مسند أمامه، رفع رأسه وتمتم: «السوّاق عنده حقّ». خطا مازن ليهبط . جذبته مها من يده بتوسُّل: «لاتتركني. نحن لم نفعل شيئاً معيباً». همس بصوت خافت: «هؤلاء السوّاقون بلطجية». ملص ذراعه من يدها. نزل. مشى خلف السوّاق إلى الكابينة. جلس محشوراً بين السائق والشرطي الذي قال له بصوت خفيض: «كان الأصحّ تقعد هنا من الأوّل».


صفوان داحول (سورية) ▲

توقَّف الميكروباص في غمرة. هبط مازن، وهروَلَ إلى صالون الركّاب. ظهرت مها. مَدَّ إليها يده. نترت كفّه بحركة عصبية، ونزلت. اندفع الميكروباص على الطريق، مخلِّفاً وراءه حلقات من الدخان الأسود. وكان مازن ومها واقفَيْن على الرصيف، صامتَيْن، تهبّ عليهما نسمات باردة، تتطلَّع إليه كأنما تتعرَّف إلى شخص آخر، أو أنه يتعرَّف إليها، لأوّل مرّة. حدَّقت به: «أتفهم ماجرى منذ قليل؟ أتفهم؟». خفض بصره. أحاق بهما شعور بالغربة. رمقته بحبّ وألم. قالت بأنفاس متقطعة: «أتفهم؟ جعلونا نجاسة. وسيبقى الخجل من وضعنا الجديد حاجزاً بيننا». تشنَّج فمها : «وكلَّما تبادلنا النظرات فسنخفض بصرنا لحظة»، لنتذكَّر صورتنا من قبل». كان يشعر أن الإهانة بترت الروح الواحدة إلى نصفَيْن، ولم يجد ما يقوله، فراح يتطلَّع إليها برجاء المغفرة. كوَّرت الدفتر الصغير في قبضتها، بقوّة عصبية. هرست أطرافه. تنهَّدت ورفعت أصابعها عنه. نظرة أخيرة، ثم أولته ظهرها. راحت تقطع الطريق إلى الجهة الأخرى، ولم تلتفت إليه. توارت في العتمة، بين المباني. لبث في مكانه يحدِّق في الفراغ الأسود المشبع بمطر خفيف.

رسالةٌ من مُعتَقَلِ القُدامى

محمد فطومي

هنا، يقرؤون علينا بعضَ الرّسائلِ التي تصلنا، بينما نحنُ نعمَل. يختصرون الرّسائلَ الطّويلةَ في جملة أو جُملتَيْن، فيما تصلُ القصيرةُ، دائماً، إلى أصحابها، على هذا الشّكل: «كلّنا بخير. نحبُّك كثيراً.» لكن ما دام قد بلغني أنّك تسألُ عن سبب اعتقالي، فهذا يعني أنّ رسالتك كانت مؤلّفة من فقرَتَيْن صغيرتَيْن. أمّا صورتك فقد أراني إيّاها الحارسُ من بعيد، ثمّ مزّقها. لكن، لا بأس، لقد سرقتُ ابتسامتها. نحنُ ننتهي من العمل السّابعة مساءً، نتناولُ العشاء ثمَّ ندخُلُ غُرَفنا الجماعيّة، حيثُ يُسمَحُ لنا، فقط، بلعب الورق، والثّرثرة، والتّدخين، والنّوم. ما عدا ذلك يُعتَبَرُ خرقاً للنّظام. الغُرفة مُزوّدة بأربع آلات حراسة في شكل أعمدة مخروطيّة، أكثر صلابةً من الفولاذ، تنتهي قمّتها بمصابيح صغيرة جدّاً، تنتقل من الأخضر إلى الأحمر، حين يبدُرُ منّا خطأ. اعتدنا وجودها بيننا كما لو كانت تقدّماً في السنّ أو رائحة، حتّى أنّ أعيُننا الضّعيفة، باتت، مع مرور الوقت، قادرة على جمع المصابيح الأربعة في نظرة واحدة. هذا بالإضافة إلى أنّنا أعطيناها أسماء، الأسوأ بينها هي «العمّة»، فقد كانت تخلطُ، أحياناً، بين طول التّفكير والكتابة، فكُنّا، بناءً على تقريرها، نُعاقَبَ جميعاً، لأنّنا لم نمنع صاحبنا من ارتكاب جريمته. لكنْ، عموماً، هم جميعاً طيّبون لأنّهم يسمحون لنا، أحياناً، بضربهم أو ضمّهم. ولأكتُبَ لك، كلّفني الأمرُ نصيبي من اللّحم سنة كاملة، رشوْتُ بها حارس مجموعتي، كي أختليَ بنفسي ساعةً خلفَ إسطبل الخيول، حيثُ أجلسُ، الآن، على مقعد خشبيّ مُهمَل، كنتُ قد طليتُه بنفسي، وألصقتُ عليه قصاصة كُتب عليها «لا يجلسُ أحدٌ هنا». اليوم، وبعد مرور ثماني سنوات على ذلك، لا أحد يجرؤ على انتزاع القصاصة أو الجلوس عل المقعد.

هي، إذًا، ساعة.. سأحاولُ أن أحدّثك فيها عن نفسي قليلاً: عندما كنتُ شابّاً في مثل سنّك، كان النّاسُ يُشبه بعضهم بعضاً، ويشبهون شوارعهم، وكان خوفهم يُشبه منازلهم وأسواقهم، وكان طمعهم المُثير للشّفقة يُشبه حكومتهم، وكان لكلٍّ منّا حائطهُ المُضحكُ الذي كان يحتمي به من الهزيمة. كُنّا كُرة صُنِعت من مادّة واحد، تتدحرجُ في كلّ الاتّجاهات. في تلك الفترة، كان لي مشروعٌ صغير أخذ يتطوّرُ، سنة بعد أخرى، إلى أن أصبح شركة مُحتَرَمة. كانت تدُرُّ عليَّ إيراداتٍ مُهمّة، بفضل المنافسة التي أخذت في التّراجُع؛ جرّاء حساسيّة عملنا، وتشعُّب نظامه، وثقل الضّرائب المُسلّطة على المجال. كنّا نشتري الزّمن، ثمَّ نبيعُه لمن يحتاجُه بأسعار مُناسبة، وبطُرق مشروعة، وعقودٍ مُسجّلة في المحاكم. كنّا، مثلاً، نشتري سنة أو سنتَيْن من البطّالين، لتتمّ، بعد ذلك، دعوتهم، بالإكراه، للقيام بأشغال مصلحة عامّة لفائدة الدّولة، دون أجر. كانت -عادةً- أعمالاً زراعيّة مُختلفة، أو تنظيفاً للسّاحات والشّوارع أو طلاءً للأرصفة والجدران؛ أو كُنّا نشتري من أهل ميّتٍ فارقَ السّنوات بين سنّه عند الممات وبين السّتين. كنّا، في أحيانٍ كثيرة، ننجح في اقتناء عمر شابّ ماتَ مُبكّراً؛ إلّا أنّنا كنّا نجتنب التّعامُل مع أموات المُستشفيات، لأنّها كانت تفرضُ علينا نسبة باهظة، قد تصل إلى سنتَيْن بعد تفاوُض مرير، خصوصاً تلك المُتعلّقة بغرقى الهجرة السرّيّة. كما كُنّا نقتني أشهر الأمومة والرّضاعة من النّساء العاملات، فكُنّ يلتحقن بوظائفهنّ بعد يوميْن أو ثلاثة من الولادة. خلال السّنوات الأخيرة، جرّبنا اقتناء فارق الزّمن بين بلادنا وبين بقيّة البلدان، كان ذلك يُكلّفنا الكثير، لكنّها -والحقُّ يُقال- مُربحة، لأنّها كانت تُباعُ -حصراً- لرجال الأعمال لتقديم مواعيد سفر في الطّائرة، أو لتجارة الأسهم والبورصة؛ حاولنا -دون إصرار، في الواقع- أن نُقنع الحكومة بأن ترخّص لنا شراء بقيّة سنوات الموظّفين الذين اختلّوا عقليّاً في أثناء أداء مهامّهم، لكنّها رفضت. ثمّ حلّت كارثة في المدينة، حين تسرّبت موادُّ مُشعّةٌ من مفاعلٍ مُجاور. فألزم حاكم المدينة النّاسَ للبقاء في بيوتهم، وشُلّت المُنشآت والمصانع، بالكامل. حظينا، آنذاك، بالموافقة على شراء أيّام الحجر من الشغّالين. عاد أغلبهم إلى أماكن عملهم، ودفع لنا الأغنياءُ بسخاء، لكنّ عدداً كبيراً من العُمّال قضوا نحبهم، فاشترينا أعمارهم من أقاربهم. وعديد الأشياء من هذا القَبيل، لن يسعني الوقت لذكرها جميعاً؛ فالقائمة تطول. أمّا عن زبائننا، فقد كنّا نبيعُ أرصدتنا إلى مقاولين تورّطوا في آجال تسليم مُستحيلة، أو إلى موظّفين يُحبّون التأخُّر في النّوم، صباحاً. بينهم من كان يرغب في التفرُّغ لكتابة مُذكّراتهم أو القراءة، أحياناً. أستطيع أن أؤكّد لك أنّ عدد هؤلاء لم يكن قليلاً. لقد أمكنهم، مرّة، على الأقلّ، أن يسمحوا للأطفال المسجونين داخلهم باللّعب مع بقيّة الأطفال المحبوسين. كان آخرون يبتاعون منّا الوقت لمشاهدة الأفلام والمسرحيّات وزيارة المتاحف، أو ليتعرّفوا إلى أبنائهم، ويتمتّعوا قليلاً بصُحبتهم. ثمّة من كان يدفعُ لنا ما نطلبُه، مقابل سنة أو سنتيْن للتعبّد أو للتفرّغ لبناء منزل أو لتعلّم الغوص. وكان الطّلب كبيراً لشراء بعض الأشهر، لاستكمال السنّ القانونيّة لأطفال المدارس. كان مُخوّلاً لنا بيعُ سنة، على أقصى تقدير، لمساجين لم يرتكبوا جرائم القتل، أو لقاصرات يرغبن في الزّواج أو التصرّف في الممتلكات. قلتُ لك، قبل هذا، إنّنا كنّا متشابهين. أذكُر، كذلك، أنّ زوجيْنِ اقتنيا منّا أربع



سنواتٍ في فترة، عزّ فيها رصيدنا بسبب المبالغ الهزيلة التي كانت تُوزّعها الحكومة على النّاس، كي يقلّ الشّغب. كان الزّوجان يريدان التفرّغ لمراقبة ابنهما الذي بلغ الخامسة عشرة. قالا إنّه قد تحوّل إلى كائن مُخاطيّ.

بعد الكارثة بسنَتيْن، نجح نزر من الضُبّاط في الانقلاب على الحكم. هرب كثيرون خارج البلاد لأنّهم تخطّوا الأربعين في ظلّ نظام راحل.. هؤلاء نفوا أنفسهم إلى أماكن من اختيارهم، أمّا البقيّة فقد ألقيَ عليهم القبض، وكنتُ من بينهم. لم أتخيّل، يوماً، أنّي سأُواجهُ تُهمة أنّ جيلاً جديداً قد جاء بعدنا. جرت المحاكمة على امتداد أيّام، فحُكم علينا، إثرها، بالنّفي إلى مُعسكرِ الأشغال الدّائمة. لكن، لا تقلق -بُنَيّ- فأنا سعيد لأنّ الزّمنَ هو الذي حاكمنا. لكن، دعني أقُلْ لكَ شيئاً أخيراً: كم هم أغبياء لصوص الوقت، في زمنكم الجديد! كيف لم يخطر للحارس أن يتقاضى منّي شيئاً مقابل الوقت الذي ستقرأ فيه هذه الورقة؟

اعتنِ بنفسِك، بُنَيّ، ولا تُراسلني مُجدّداً، أبداً؛ إذ لم يعد لديَّ ما أبيعُه، فهم لا يُحبّون غير اللّحم.

نيتفيرلورن

جيه إم كوتزي

منذ أقدم ذكرياته، منذ أن صار مسموحاً له بأن يهيم وحده في السهل، إلى أن يغيب عن نظر بيت المزرعة، وهو حائر في أمرها؛ تلك الدائرة من الأرض الجرداء، المستوية، التي لا يتجاوز قطرها عشر خطوات، ويتحدَّد محيطها بالحجارة الدائرة التي لا ينمو فيها شيء، ولا حتى عشبة.

ظنَّها دائرة جنِّيّات، دائرة تفد إليها الجِّنيّات في الليل، فيرقصن في نور العصيّ اللألاءة، التي يحملنها في الكتب المصوَّرة التي يقرؤها، أو -ربَّما- في نور حشرات الحباحب الوضّاءة. ولكن دائرة الجِّنيّات، في الكتب المصوَّرة، تكون، دائماً، في ساحات الغابات، أو الوديان، أو ما شابه ذلك. ولم يكن في «كارو»[1] غابات ولا وديان ولا حشرات الحباحب، فهل كان فيها جنِّيّات؟ وماذا تفعل الجنِّيّات بأنفسهنّ في النهار، في قيظ الصيف المريع، حين تشتدّ الحرارة، فلا مجال للرقص، وحين تلوذ السحالي بأسفل الصخور؟ أيكون للجنِّيّات من رجاحة العقل ما يجعلها تختبئ أسفل الصخور، أم تراها تستلقي لاهثةً، وسط الآكام الشوكية، مغالبةً شوقها إلى إنجلترا؟


جيه إم كوتزي▲

سأل أمّه عن الدائرة قائلاً: أهي دائرة جنّيّات؟ فقالت: وهل يمكن أن تكون غير دائرة جنّيّات؟، لكنه لم يقتنع.

كانوا زوّاراً في المزرعة، وإن لم يكونوا زوّاراً يحظون بترحاب عظيم. كانوا يزورون لأنهم عائلة، والزيارة كانت، دائماً، حقّاً للعائلة. هذه الزيارة، بالذات، امتدَّت إلى شهر بعد شهر؛ فوالده كان بعيداً في الحرب، يقاتل الطليان، ولم يكن لهما مكان آخر يذهبان إليه. كان يمكن أن يسأل جدَّته عن تلك الدائرة، لكن جدَّته لم تذهب، مطلقاً، إلى السهل، ولم تكن ترى معنى للمشي من أجل المشي، فلم تقع عينها، قَطّ، على الدائرة، التي لم تكن بالشيء المثير لاهتمامها.

انتهت الحرب، رجع والده بشارب عسكري صغير منتصب، ومشية منضبطة أنيقة. رجعوا إلى المزرعة، وكان يمشي معه في السهل. ولمّا أتيا على الدائرة، التي لم يعد يطلق عليها اسم «دائرة الجنِّيّات»، لأنه لم يعد يؤمن بالجنِّيّات، قال والده عَرَضاً: «أترى تلك؟ تلك أرض الدرس القديمة. هناك كانوا يدرسون الحبوب، في الأيّام الخوالي».

(الدرس)، كلمة لم يكن يعرفها، ولم ترُقْ له، مهما يكن معناها، هي شديدة الشبه بالضرب، وذلك ما كان يلقاه الصبية عند الشقاوة. والشقاوة -أيضاً- كلمة، كان ينفر منها. لم يكن يحلو له أن يكون حاضراً، حينما تُنطَق تلك الكلمات.

تبيَّن أن الدرس شيء يفعله المرء مستعمِلاً المضارب، وكانت له صوره في الموسوعة: رجال في ثياب قديمة الطرز، طريفة المنظر، يضربون الأرض بعصيّ كأنما رُبِطت في كلّ واحدة منها مثانة.

سأل أمّه: «لكن، ما الذي يفعلونه؟»

فأجابته: «إنهم يدرسون القمح».

«وما الدرس؟»

«الدرس هو الضرب. الدرس هو اللطم».

«لكن، لماذا؟»

شرحت له «لفصل الحَبّ عن التبن».

درس القمح؛ ذلك أمر يتجاوزه. هل كان المطلوب منه أن يصدِّق أن الرجال، في يوم من الأيّام، كانوا يضربون القمح بالمثانات في الوادي veld؟ أيّ قمح؟ ومن أين كانوا يأتون بالقمح ليضربوه؟

***

سأل والده، فكانت إجابة والده غامضةً، فقد قال إن الدرس كان يحدث وهو طفل صغير، فلم يكن ينتبه. كان صغيراً، ثم ذهب، بعد ذلك، إلى مدرسة داخلية، ولمّا رجع وجد أنهم ما عادوا يدرسون؛ ربَّما لأن الجفاف قتل القمح، جفاف السنوات 1929، و1930، و1931، وما بعدها، سنةً بعد سنة. ذلك أفضل ما أمكن والده أن يقدّمه: لا دائرة جنِّيّات بل دائرة درس، إلى أن وقع الجفاف الكبير، فإذا هي قطعة أرض لا ينبت فيها شيء، وعلى ذلك استقرَّت القصّة لثلاثين سنة.

وبعد ثلاثين سنة، رجع إلى المزرعة، في زيارة، تبيَّن أنها الأخيرة له، وتجدَّدت القصّة، فإن لم تكن القصّة كاملة، فعلى الأقلّ ما يكفيه منها كي يملأ الفجوات. كان يتصفَّح صوراً فوتوغرافية قديمة، حين صادف صورة لشابَّيْن بمسدسَيْن، خارجَيْن للصيد. وفي الخلفية حماران، لم يقصد أن يكونا جزءاً من الصورة، مربوطان بنير واحد، ورجل في ثياب مهلهلة، لم يقصد -أيضاً- أن يكون جزءاً من الصورة، يضع يده على النير، مختلساً النظر إلى الكاميرا، من تحت قبَّعته.

تمعَّن، ودقَّق النظر. مؤكِّد أنه عرف الموقع! مؤكَّد أنه أرض الدرس! الحماران وقائدهما، وقد التُقِطت لهم الصورة في أثناء الحركة، في وقت ما من عشرينيات القرن العشرين، عندما كانوا في أرض الدرس، يطأون القمح بحوافرهما، فاصلَيْن الحَبّ عن التبن. لو أمكن أن تنبعث الحياة في الصورة، فيأخذ الشابّان صاحبا الابتسامتَيْن العريضتَيْن بندقيَّتَيْهما ويختفيا أعلى إطار الصورة، لصارت، بأكملها، أخيراً، أمام عينيه، عملية الدرس الغامضة. ولَاسْتَأنفَ الرجل ذو القبعة والحماران الوطءَ، في دورة تلو دورة، على أرض الدرس؛ الوطء الذي، بمرور السنين، يدكّ التراب دكّاً، فلا ينبت فيه شيء. ولَوطِئوا القمح، ولرفعت الريح (والريح دائمة الهبوب في «كارو»، من الأفق إلى الأفق) التبنَ في دوّامات تبتعد به، ولَجُمِع الحَبُّ المتبقّي نظيفاً من القشّ والحصى ولَطُحِن، بدقّة، إلى أن يصبح أنعم من الدقيق، فيستوي الخبز على نار حطب الفرن الضخم الذي كان يهيمن على مطبخ المزرعة.

لكن، من أين كان يأتي القمح الذي داسته، بغاية الصبر، حوافر الحمير؛ الحمير التي ماتت بعد كلّ هذه السنين، وتناثرت عظامها، وعمل عليها النمل حتى التشفية؟

القمح- حسبما تبيَّن (وذلك نتيجة استقصاء طويل، وحتى بعد هذا الاستقصاء لم يتسنَّ له التثبُّت من صحَّة ما سمعه) - كان يُزرَع ههنا، في المزرعة، في ما كان، في الأيّام الخوالي، ولا شكّ، أرضاً زراعية، ثم أصبح، الآن، سهلاً قاحلاً. فدّان من الأرض اختصّ بزراعة القمح، مثلما اختصّ فدان غيره بزراعة اليقطين والقرع والبطيخ والذرة الحلوة والفاصوليا. كان المزارعون، في كلّ يوم، يروون الفدادين من سدّ، هو الآن كومة من حجارة، وحينما يدكُن لون السنابل يحصدون القمح بالأيدي، وبالمناجل، ويحزمونه، وينقلونه إلى أرض الدرس، ثم يدرسونه، ثم يطحنونه دقيقاً (بحثَ في كلّ موضع، عن حجارة الطواحين، فلم يحالفه النجاح). ومن ريع ذينك الفدّانَيْن، امتلأت المائدة طعاماً، لا في بيت جدّه وحده، بل -أيضاً- في بيوت عائلات كانت تعمل لحسابه، كما كان في المزرعة -أيضاً- بقر للحلب، وخنازير لأكل الفضلات.

وهكذا، قبل كلّ تلك السنين، حقَّقت المزرعة الاكتفاء، بزرعها احتياجاتها كافّةً، وكلّ مزارع الجيرة؛ تلك الجيرة الشاسعة المتناثرة السكّان، حقَّقت ذلك الاكتفاء نفسه، المزارع التي لم يعد ينبت فيها شيء، ولم يعد فيها حرث أو بذر أو عزق أو حصاد أو درس، المزارع التي تحوَّلت إلى مراعٍ شاسعة للشياه، يجثم فيها المزارعون منكفئين أمام شاشات كمبيوتر، في غرف معتمة، يحسبون أرباحهم وخسائرهم من أصواف الخراف ولحوم الحملان.

الصيد والقطف، ثم الرعي، ثم الزراعة؛ تلك مراحل مثلما تُعلِّم طفلاً مراحل ارتقاء الإنسان الثلاث من الوحشية، الارتقاء الذي لم تلُحْ نهايته، بعد، للأبصار. من كان يصدق أن في العالم أماكن يرتقي فيها الإنسان، في غضون قرن أو اثنين، من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية إلى المرحلة الثالثة، ثم ينتكس إلى المرحلة الثانية. هذه «كارو»، التي ينظر إليها، اليوم، كأنها صحراء فيها أسراب من ذوات الحوافر تتشبَّث بالحياة بشقّ الأنفس، كانت في زمان غير بعيد منطقةً يغرز المزارعون الممتلئون بالأمل، في تربتها السطحية الصخرية، بذوراً يشترونها من أوروبا، ومن العالم الجديد، ويضخّون إليها الماء من أحواض ارتوازية، فيحافظون على الحياة فيها، ويعيشون على ثمارها: منطقة يتناثر فيها صغار المزارعين وعمالهم، مستقلّين، يكادون أن يكونوا جميعاً بمنأى عن الاقتصاد النقدي كلّه.

ما الذي أتى بنهاية ذلك؟ الجفاف الكبير -ولا شكّ- فطَرَ قلوب الكثيرين، وأخرجهم من أرضهم. ولا شكّ في أن الحوض الارتوازي استُنفِد بمرور السنين، فكان عليهم أن يحفروا أعمق فأعمق؛ طلباً للماء. وبالطبع، مَنْ ذا الذي يريد أن يقصم ظهره في زراعة القمح، وطحن الدقيق، وخَبْزه، في حين أن كلّ ما كان يتوجَّب عليك هو أن تضع نفسك في سيّارة وتسوقها لساعة، فتجد محلاً فيه أرفف وأرفف من الخبز الجاهز، ناهيك عن الحليب المبستر واللحوم والخضراوات المجمَّدة؟

مع ذلك، كانت الصورة أكبر. ما الذي كان يعنيه، للأرض كلّها، ولمفهوم الأرض في ذاته، أن تنزاح أصقاع ضخمة منها مرتدّة إلى ما قبل التاريخ؟ في الصورة الكبيرة، هل كان -بالفعل- أفضل للعائلات التي عاشت، في الأيّام الخوالي، على الأرض، من عرق جباهها، أن تبلى الآن في بلدات «كيب تاون» العاصفة؟ أليس بوسع أحد أن يتخيَّل تاريخاً مختلفاً ونظاماً اجتماعياً مختلفاً تُستردّ فيه «الكارو»، ويتلاقى أبناؤها وبناتها من بعد افتراق، وتعزق أرضها بعد بوار؟

***

«بيل» و«جين»، صديقان قديمان من الولايات المتَّحدة، جاءا في زيارة. ابتداءً من شمال البلد، ساقا سيّارة مستأجَرة، على الساحل الشرقي. والخطّة، الآن، هي أن يسوق أربعتهم من «كيب تاون» إلى «جوهانسبرج». الطريق، الممتدّ إلى أربعمئة ميل، عبر «الكارو»، ليس بالطريق الذي يروق له. لأسباب تخصّه، يجده باعثاً على الاكتئاب. لكن هذين الرجلين صديقان عزيزان، وهذا ما يريدانه، ولذلك لا يعترض.

يقول «بيل»: «ألم تقل إن جدّك كانت عنده مزرعة في الكارو؟ هل نمرّ على مقربة منها، بأيّ حال؟»

يقول: «لم تعد في أيدي العائلة، الآن». وهذه كذبة؛ فالمزرعة في حيازة ابن عمّه «كونستانت». فضلاً عن أن الانحراف عن طريق كيب تاون - جوهانسبرج، للوصول إليها، لا يقتضي الكثير، لكنه لا يريد أن يرى المزرعة مرّةً أخرى، وما آلت إليه، ليس في هذه الحياة.

يرحلون عن «كيب تاون» في وقت متأخِّر من النهار، ويقضون الليلة الأولى في فندق «لورد ميلنر»، في بلدة «ماتجيسفونتين»، حيث تقدِّم لهم الطعام نادلاتٌ يرتدين فساتين مشجَّرة وقبَّعات فكتورية ذات أهداب. ينام

هو وزوجته في غرفة تحمل اسم «أوليف شراينر»، والصديقان في غرفة تحمل اسم «بادن باول»(2). على جدران غرفة «أوليف شراينر» لوحات مائية لمناظر من «كارو» («عبور الجرف» و«مغيب كارو»)، وصور للاعبي الكريكيت في فريق «رويال فوسيليرز» تعود إلى سنة 1899، الرجال الإنجليز الضخام، ذوي الشوارب، الذين جاؤوا ليموتوا خدمةً لملكتهم في هذه الأرض النائية، وقد دُفِن البعض منهم غير بعيد من هنا.

في الصباح التالي، غادروا مبكِّرين. لساعات، يمّرون عبر أراضٍ خاوية إلّا من نباتات برّيّة، مطوَّقة بتلال مسطَّحة القمم. خارج «ريتشموند»، يتوقّفون للتزوُّد بالوقود. تتناول «جين» كتيِّباً، عنوانه «نيتفيرلورن». «زوروا مزرعة على طراز مزارع «كارو» القديمة، عيشوا الجمال والبساطة على الطراز القديم. على بعد 15 كم، فقط، من «ريتشموند»، في طريق «جراف رينيت». الغداء من 12 إلى 2».

يتبعون اللافتات إلى «نيتفيرلورن». على أوَّل الطريق المتفرِّع، شابٌّ يعتمر (بيريه)، وعليه قميص من الكاكي، يسارع بفتح البوّابة لهم، ويقف منتبهاً، يحيِّيهم وهم يعبرون بالسيّارة.

منزل المزرعة له سقف هرميّ على طراز «كيب» الهولندي، مبيَّض ببراعة، ويقوم على نتوء صخري مشرف على الحقول والبساتين. تحيِّيهم عند الباب شابّة مبتسمة، وتقول: «أنا «فيلما»، وأنا في خدمتكم»، بلكنةٍ أفريقانية خفيفة محبَّبة. ما من ضيوف غيرهم حتى الآن.

على الغداء، يقدِّمون لهم ساق الحمَل والبطاطس المشوية، والجزر الصغير المسلوق مع الزبيب، والقرع المشوي مع القرفة، تلي ذلك فطيرة الكاسترد. توضِّح لهم المضيفة «فيلما»، فتقول: «هذا ما نطلق عليه البوبريكوس، طعام المزرعة. كلّ شيء من نتاج المزرعة».

يسأل: «والخبز؟ هل تزرعون قمحكم، وتدرسونه، وكلّ شيء؟»

تضحك «فيلما» بخفّة. «يا إلهي، لا طبعاً. نحن لا نرجع بالزمن إلى هذا الحدّ، لكننا نخبزه هنا في المطبخ، على نار الحطب، في موقدنا، تماماً كما في الأيّام الماضية، وسترون ذلك في أثناء الجولة».

يتبادلون النظرات. يقول: «لا أظن أن لدينا وقتاً للجولة. كم تستغرق؟»

«الجولة جزءان؛ في الأوّل يجول بكم زوجي في المزرعة بسيّارة الدفع الرباعي. تشاهدون جزّ صوف الأغنام، وفرزه، ولو أن معكم أطفالاً، فسوف يلعبون مع الحملان، وهم في غاية الظرف. وعندنا، بعد ذلك، متحف صغير، ترون فيه الصوف بجميع درجاته وأدوات جزِّه من الأيّام الماضية، والثياب التي كان الناس يرتدونها. بعد ذلك، أصطحبكم في جولة داخل البيت، فترون كلّ شيء: المطبخ الذي أعدنا ترميمه كما كان، بالضبط، والحمام القديم بحوضه المنخفض، والفرن، تماماً، كما في الماضي، وكلّ شيء. ثم تستريحون، إن شئتم. وفي الرابعة، نقدِّم لكم الشاي».

«وما تكلفة هذا؟»

«للجولة والشاي معاً خمسة وسبعون «رانداً» للفرد».

ينظر إلى «جين» و«بيل». هما الضيفان، وهما اللذان يقرِّران. يهزّ «بيل» رأسه: (تبدو بديعة، لكن المشكلة أنني لا أظن أن لدينا وقتاً. شكراً لك يا «فيلما»).

يسوقون عائدين عبر البستان: كروم، وبرتقال، ومشمش تنوء به الأغصان، مروراً ببقرتَيْن «جيرزي» فاترتَي العيون، بجانبهما عجولهما.

تقول «جين»: «لافتٌ فعلاً ما يزرعونه، في ظلّ شدّة الجفاف».

يقول: «الأرض خصوبتها مدهشة، فبالقدر الكافي من الماء يمكن زراعة أيّ شيء هنا. يمكن أن تكون جنّة».

«لكن..؟»

«لكنه ليس مجدياً اقتصادياً. المحصول الوحيد المجزية زراعته، في هذه الأيّام، هو الناس؛ الحصاد السياحي. الأماكن الشبيهة بـ«نيتفيرلورن» هي المزارع الوحيدة الباقية في «كارو»، هذا لو أمكن تسميتها (مزارع)، فهي فقاعات زمنية، مزارع للفرجة. ما عدا ذلك هي مزارع ماشية، ولا يوجد ما يدعو أصحابها إلى العيش فيها، كما يمكن أن تدار من قمرة طيّار في هليكوبتر، وهو ما يحدث في بعض الحالات. بل إن بعض أصحاب الأراضي المغامرين انتكسوا أكثر في الزمن، فتخلّصوا من الشياه، وزوَّدوا مزارعهم بالألعاب، فجاؤوا بظباء وحمُر وحشية، كما جاؤوا بصيّادين من الخارج (من ألمانيا والولايات المتَّحدة)، وظبي العلند الإفريقي بقيمة ألف راند، والوعل الوحشي بألفين. تطلق الرصاص على البهيمة من تلك، ولك قرونها، تأخذها معك على الطائرة. غنائم. يطلق على الأمر كلّه اسم تجربة السفاري، وأحياناً يكتفي بـ «التجربة الأفريقية».

- «تبدو في صوتك المرارة».

- «مرارة حبّ مهزوم. كنت أحبّ هذه الأرض، ثم وقعت في أيدي رجال الأعمال، فأجروا لها عمليّة تجميل شاملة، وشدّوا وجهها، وعرضوها في السوق. هذا هو المستقبل الوحيد المتاح في جنوب أفريقيا، كذلك قالوا لنا: أن تكونوا ندلاً وبغايا لبقيّة العالم. لا أريد أن تكون لي علاقة بهذا كلّه».

نظرة يتبادلها «بيل» و«جين». تغمغم «جين»: «أنا آسفة».

«جين» آسفة، وهو آسف. كلّهم آسفون بعض الشيء، ليس بسبب انفجاره، فحسب. حتى «فيلما» في «نيتفيرلورن» التي تركوها، لا بدّ أن تكون آسفة بسبب التمثيلية التي عليها أن تؤدّيها يوماً بعد يوم، والفتيات ذوات الزيّ الفيكتوري في الفندق، في «ماتجيسفونتين» هنّ آسفات، شاعرات بالعار. ثمّة درجة خفيفة من الأسف جاثمة على البلد كلّه، جثوم غمامة، جثوم ضباب. لكن، لا حيلة في هذا، لا حيلة يمكن أن يتفتَّق عنها ذهنه. □ **ترجمة: أحمد شافعي**

---

* وُلِد الكاتب «جون كوتزي» في جنوب أفريقيا، سنة 1940. حصل على «نوبل في الأدب» سنة 2003، وعلى جائزة «بوكر» مرَّتَيْن. والقصّة مأخوذة من كتاب له عنوانه «ثلاث قصص»، صدر سنة 2014.

الهوامش:

1 - كارو-karoo: منطقة شبه صحراوية في جنوب أفريقيا.

2 - تقع بلدة «ماتجيسفونتين» في منطقة «كارو». «أوليف شراينر - Olive Schreiner» ـ (1855-1920): كاتبة من جنوب أفريقيا من أشهر أعمالها رواية «قصّة مزرعة أفريقية». وبادن باول - Baden Powell ـ (1857-1941): هو لورد بريطاني وضابط، وكاتب. كانت له مآثر في حروب بريطانيا، في جنوب أفريقيا.

برماليون في «ملحمة الوجه»

بورتريه للإنسان العربيّ المُتشظيّ

«يقوم التشكيليّ المصريّ عبده البرماوي (برماليون)* في هذا المعرض باستكشاف المُعضلة الوجوديّة القائمة بين الفرد والسلطة. ويتوسل الوجه لينقل لنا صورةً محورة لتلك الملحمة الناشبة بين الفرد الساعي لحرّيته، والسلطة التي لا تفتأ تقمعه بشتى الأشكال وبمختلف الأساليب. في خضم هذه الملحمة يتحوَّل الوجه ويأخذ أشكالاً مختلفة؛ إذ نجده أحياناً يتفكَّك، وأحياناً أخرى ينتفخ، وفي ثالثةٍ يتشوَّه، وقد يستحيل مجرَّد قناع»، هكذا يصفُ إسماعيل ناشف قيّم معرض «ملحمة الوجه» أعمال برماليون.

التقيتُ برماليون في مقهى (999) بالدوحة على هامش معرضه صباح يوم 30 يوليو/تموز 2020، وكان اليوم الأخير للمعرض بعدما استأنف افتتاحه بعد تعليقه لخمسةِ شهور -مُنذ افتتاحه يوم 10 مارس/آذار 2020 - على إثر الإجراءات الاحترازيّة المُرتبطة بجائِحة كورونا، لأتممَ حواراً بدأ مع زيارتي لمرسمه بداية العام، محاولةً للعبور إلى عوالم الدهشة في أعماله وتجربته التشكيليّة.



برماليون في معرض «ملحمة الوجه». تصوير: عمار القماش، 2020/7/30 ▲

معرضك «ملحمة الوجه» ومعرض «أستوديوهات بيكاسو» أُقيما تحت سقفٍ واحد في جاليري الكراج «مطافئ» بالدوحة.. هل تجد ثمّة علاقة خاصّة بين أسلوبكما؟

- رُبّ صدفة خيرٌ من ألفِ ميعاد.. لقد كنتُ محظوظاً خلال العقد الماضي بمطالعتي المُباشرة لأعمال بيكاسو، في معارض كبيرة أو متاحف اقتنت أبرز الأعمال لبيكاسو، ومنها معرضه الحالي في الدوحة، الذي دخلته أوّل يوم، ولم أطق صبراً على الانتظار. ما بيني وبيكاسو أكبر من انتمائي إلى المدرسة التكعيبيّة، واغفر لي هذه المُبالغة ودعني أقل لك إنني أعتبرُ نفسي صاحب خبرة خاصّة في بيكاسو؛ كنتُ القدم العارية التي تتبعته، وأنا أحبُّ أعماله لدرجة اعتقادي أن التأريخ الراهن لأعمال بيكاسو قد ظلمه، مع أنّ حضوره ظلّ ظالماً بدوره، للدرجة التي تجعلني أصفه بالطغيان، إذ غذّى الصحافة بأعز ما تبحثُ عنه وهو الغرابة، الغرابة التي تحملُ بداخلها عمقاً ورؤية. والكثير من أعمال بيكاسو المشهورة يُبالغ في تقديرها إذا ما قُورنت بأعماله الأخرى التي أجدها أكثر عمقاً، وأسأل بينما أقف أمام بعض أعماله شبه المجهولة: كيف احتفى هؤلاء البلهاء بتلك اللوحة، فيما تركوا هذا الإدهاش الاستثنائي؟ والحقيقة أن بيكاسو كان يدرك هذا، ورضيَ طائعاً تقديم نفسه قرباناً للصحافة. لو اطلعنا على تجربة ألبرتو جياكوميتي (1901 - 1966) أو براك مثلاً، سنجدهما يأنفان الاقتراب من الصحافة، على عكس بيكاسو الذي صنع حالة من التعرّض والبزوغ، التي يقعُ ضحيتها الفنّانون الذين يتتبَّعون خطاه.

نظّمَ قصر الفنون في باريس معرضاً بعنوان «بيكاسو والأساتذة» عام 2008، وكانت فكرته تقوم على عرض أعمال بيكاسو إلى جانب الأعمال الأصلية التي اقتبس منها. لقد وصفَ أحد النقَّاد بيكاسو على أنه «الروح الأوروبيّة»، فهو قادر على استيعاب الفنّ الأوروبيّ المُتنوِّع ذهنيّاً وجماليّاً وإعادة إنتاجه بروح حديثة، وهكذا نرى العديد من عمليات التأثّر، إلى درجة شيوع أن ماتيس كان يخشى من زيارة بيكاسو

في مرسمه يشتغلُ على لوحة «مقهى الأقنعة». تصوير: مجد أبو عامر، 2020/2/15 ▲

لمرسمه. لماذا أسردُ هذا؟ لأقول إن عملية الإلهام لا تعني أنك تنقل الأعمال السابقة، بل تهضمها لتنتج تصوُّرك أنت. ولذلك لا تجد علاقة مباشرة بيني وبيكاسو، فعندما تنظرُ إلى لوحتي لا تجد أنني أستعيرُ من بيكاسو، إلّا أنه علامة في ذهني، فأنا أتتبَّع الجماليّات التي تتبعها بيكاسو، لأنها من العمقِ بمكان. فعندما أتأمَّل لوحات غوستاف كليمت (1862 - 1918) أو إيغون شِيلي (1890 - 1918) أو رامبرانت (1606 - 1669) أو ميكيلانجيلو (1475 - 1564) أو كارافاجيو (1571 - 1610)، سرعان ما تتبادرُ إلى ذهني التكعيبيّة التي من خلالها ألمسُ ذاتيتي وأترجمها إلى تصوُّر جمالي، كأنني أخذتُ من هؤلاء الفنَّانين الحروف المُجرَّدة، ومنها خلقتُ مُفردتي الخاصّة، ناهيك عن جملتي ونصّي.

في أبريل/نيسان 1937، قصفت الطائرات الإيطاليّة والألمانيّة الداعمة لفرانكو بلدة تسمّى غيرنيكا في إقليم الباسك. ولمّا رأى بيكاسو صور هذه المجزرة، رسم لوحة قياسها (25*9 قدم) سمّاها باسم القرية. وقد وصفها جون بيرجر (1926 - 2017) بأنها تَصوُّر بيكاسو للعذاب في لوحة، ويُشاع أن أحد الضباط الألمان حين زاره سأله حين شاهدها: «أَنت رسمتها؟»، فردّ بيكاسو: «بل أنتم من فعل ذلك!».. هل أرى نسخة مصريّة من غيرنيكا بيكاسو تظهر لديك تحت عنوان «موقعة الجمل»؟ ما الذي رأيته في موقعة الجمل، تلك التي وقعت في ميدان التحرير بالقاهرة (2011)، والتي تُشبه معارك العصور الوسطى؟

- أعتبرُ أن غيرنيكا هي لحظة الذروة لدى بيكاسو وتكثّف الإبداع لديه بأصدق ما يكون تحت تأثّره بالبربرية التي وقعت، ومن بعدها بدأ بالهبوط وإعادة تكرار نفسه. لقد استقبل بيكاسو لحظة قصف البلدة الوادعة بكلّ براءة فظهرت «غيرنيكا». أمّا لوحتي، وأذكرك أن أعمالي هي أعمالي أنا فقط، فهي متشبّعة بالتقاليد المدرسية المنسوبة لبيكاسو بالخطأ. ليس كلّ عمل تكعيبيّ به روح ملحمية هو بالضرورة تناصّ



الأنا في الجائِحة، (100*100)، أكريليك على قماش، 2020 ▲

مع غيرنيكا. لهذا تحديداً عبَّرتُ عن رفضي لتشبيهي ببيكاسو، لأنها بكلّ صراحة مماهاة متعجِّلة. أعرفُ بيكاسو لكنني أنا.. أنا برماليون. وبيكاسو وماتيس وفريدا وبولوك وغيرهم سيقولون الشيء نفسه. كلّ فنَّان حقيقي في العالم هو نفسه وحسب، وإلّا لا يكون فنَّاناً..

هل كلّ لوحة تحملُ مشهديةً ما سنصفها بـ«غيرنيكا»؟ في معرض «ملحمة الوجه» هناك ثلاث لوحات كذلك: «ياسمين» و«موقعة الجمل»

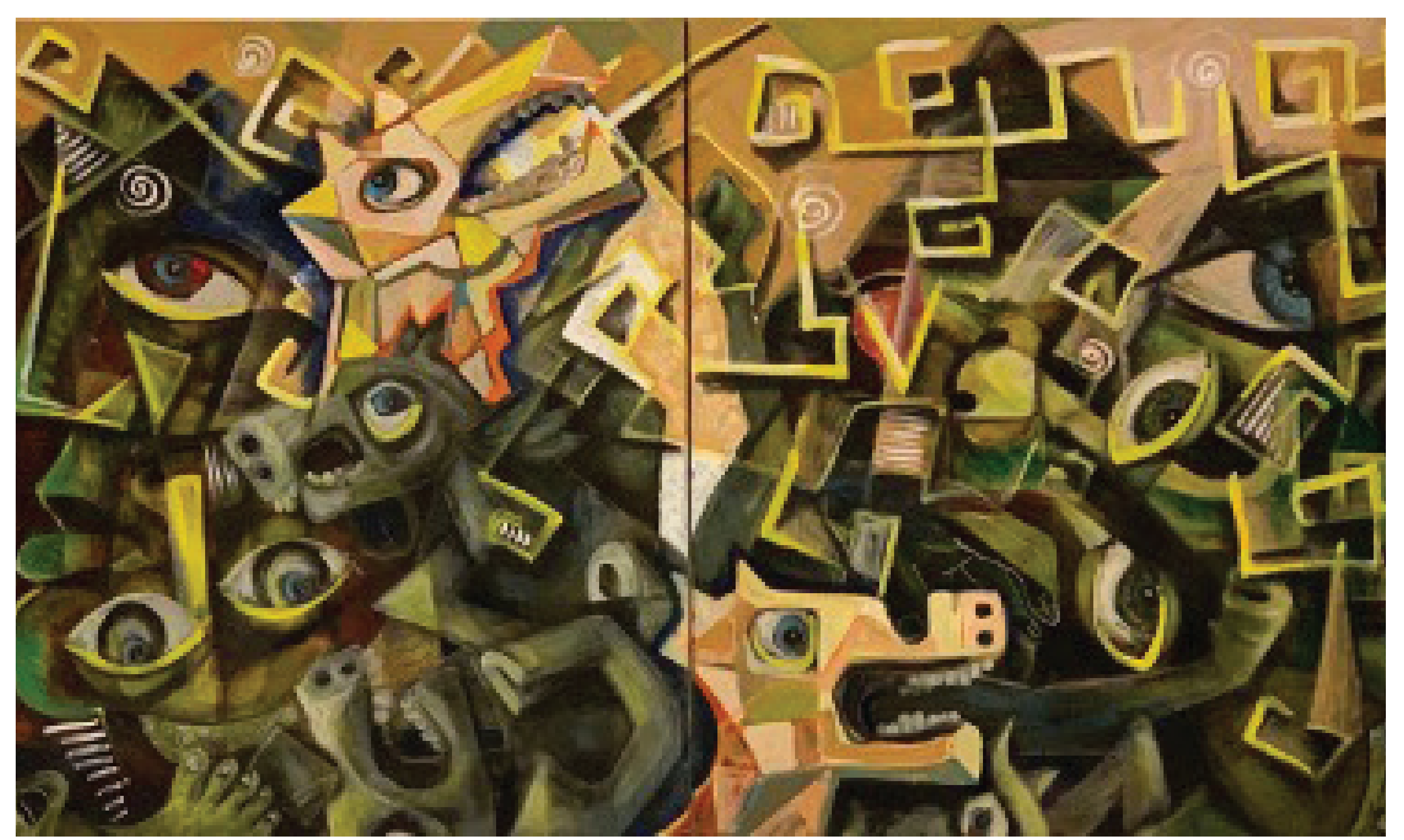
و«مقهى الأقنعة»، واستدعت ألسنة بعض الزوار ممّن حاوروني حولهم «غيرنيكا»! وكنتُ أقول وهأنا أكرّر: إنه الأسلوب أو التقليد لا غير. وهذا يحدثُ مع كلّ الجداريات العربيّة التي لاقت نجاحاً كبيراً مثل: «صبرا وشاتيلا» للفنّان العراقي ضياء العزاوي (1939 -)، «سرايفو» للفنّان المصري عمر النجدي (1931 -)، جدارية «النائحات» للفنّان الجرافيتي المصريّ علاء عوض (1981 -)، فقد تعجّل الناس لوصفها جميعاً بأنها «غيرنيكا عربيّة»! أليس هذا الوصف إمساكاً بخيطٍ واهٍ يأبى صاحبه أن يغوص في العمل ويستعجل تعبئته في علبة غيرنيكا؟

كيف تُفسّر مركزية «غيرنيكا» هذه إذاً؟

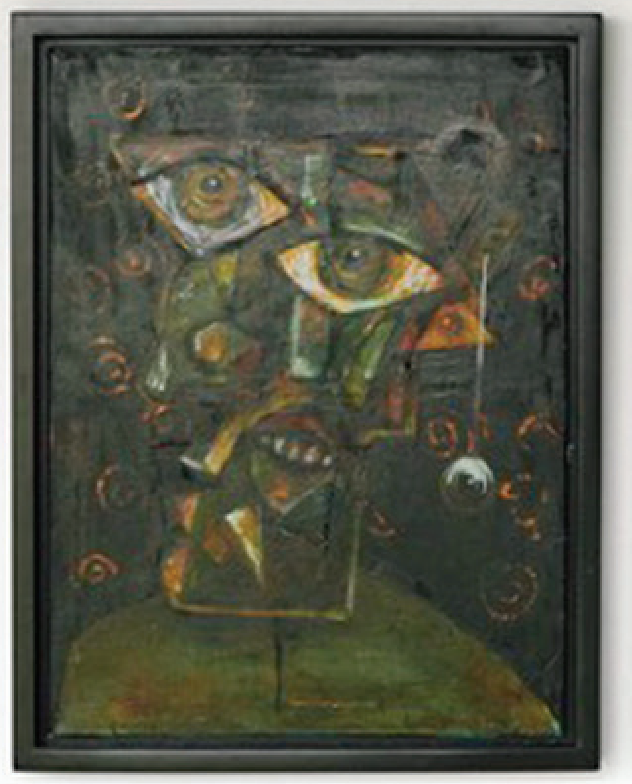
- هي عولمة التفاهة، ما من شكٍّ في أن غيرنيكا أيقونة الفنّ المُعاصِر، وهي أشهر جدارية، كما أن الأهرامات المصريّة أشهر الآثار في التاريخ، والبحر الأبيض المتوسط أكثر البحار أهمّيةً، لكن تظلّ هناك حضارات غير الحضارة المصريّة القديمة، وبحار أخرى غير المتوسط، وآلاف الجداريات الأخرى! هذه الطريقة التي تتكئ على العمل الأشهر بغرض مدح وتضخيم العمل المعروض، هي في الحقيقةِ سكينٌ في خاصرةِ الإبداع، لأنها تُلغي أصالة العمل الفنّي الذي تلصق عليه هذا التشبيه، وتجرّه إلى مساحة إبداعٍ تنأى عنه وتضعه في زاوية صغيرة بها. والمسألة الأخرى هي أن ما يُمكن تسميته بمتلازمة غيرنيكا، تُكرّس عمل بيكاسو في الذهن والمكان والزمان، بحيث تجعلها أبدية، وهي ليست كذلك، ويجب ألّا يكون أي عملٍ فنّي أبدياً، بل يجب أن تفنى الأعمال لتأتي أخرى محلّها. ويجب على الفنّانين والنقّاد أن يعوا ذلك. نعم.. «غيرنيكا» ستموت يوماً ما مثل أي عملٍ عظيم، فحضور الموت في الفنّ مهمّ جدّاً، بل وملهم، مثلما الفنّ هو باب للحياة وإعلان لجدارتها.

دعنا نعد إلى موقعة الجمل.. ماذا أردت أن تُرينا في هذا العمل المُربِك؟

- «موقعة الجمل»، عمل مُحيّر حقّاً. نادراً ما أقوم برسم «اسكيتشات» لأعمالي، فهذه اللوحة التي تراها هي نتاج لتسع محاولات سابقة نظراً لحيرتي حول الحدث نفسه. لقد أجريت حواراً مع بعض مُرتكبي هذه الفعلة الشنعاء، وهم مجموعة من عمّال السياحة المياومين الفقراء. علمتُ أن قوّات الأمن خاطبَت بعضهم محرضةً إياهم ضد ما يحدث في ميدان التحرير. كان الحدث الثوري في قلب موسم السياحة، وهؤلاء البسطاء تضرَّروا من توقُّف حركة السياحة. خرجوا وهم يظنون أنهم يفعلون الصواب، وقد تشوَّه وعيهم وغامت معرفتهم، بل وجرى تهديدهم حرفيّاً إنْ لم يفعلوا ما فعلوا. لقد سألت واحداً من هؤلاء عن سبب مشاركته، فأجاب: «منطقياً، هل أستطيعُ ضرب كلّ هؤلاء الناس في الميدان؟ الجمل الذي أركبه كان مرعوباً، إنه مثل ابني وكنتُ أشعرُ بذُعره.. كنتُ أريدُ العبور فقط، لأن الأمن لم يسمحوا لنا بالتراجع». الإعلام أظهر الضحيتين في المشهد، ولم نرَ مَنْ يقف خلف هذا الحدث، لقد صوّروا أن كارهي الثورة هاجموا الثوريين. لكن الحقيقة أن هؤلاء البسطاء لم يكونوا كارهين للثورة، بل أناس زُيّف وعيهم كفئاتٍ كثيرة من الشعب المصريّ. وفق هذا حاولت أن أقول في لوحتي: علينا ألّا نلوم الضحايا، وكلّ مَنْ في المشهد ضحايا حتّى هذه الجِمال الساقطة على أجنابها. لوحة كهذه تود أن تهمس عن مدى الظلم الذي مثّله نظام حسني مبارك (1928 - 2020)، وكيف حوَّل الشعب إلى فرقٍ من ضحايا تُحارب بعضها البعض.. هذه هي روح الفاشية حين تعمدُ السلطة إلى تحويل فئةٍ من الشعب إلى قوة عُنف ضد فئةٍ أخرى من الشعب نفسه. وما حصل في «موقعة الجمل» هو ملخص مكثّف لسنوات حكم مبارك، لهذا كانت الثورة مُستحقة ضدّه من الجميع، حتى المُختلفين فيما بينهم. لم نتفق



موقعة الجمل، (100*200)، أكريليك على قماش ▲




لوحة يمين: كيوبيد إمبابة، (45*60)، أكريليك على قماش. لوحة يسار: عم أمير، (45*60)، أكريليك على قماش ▲

-نحنُ المصريين- على سؤال اليوم التالي لما بعد الثورة، لكننا أجبنا عن سؤال بداياتها..

الوجه هو الركيزة الأساسية للوحاتك، فماذا يعني الوجه بالنسبة لك؟ وهل هو مرآة؟ أو هل يكفي هذا البورتريه لتصوير التاريخ البشريّ؟ وماذا عن العيون التي تظهر في بعض اللوحات متسعة واضحة، وفي أخرى مُحدقة كأنها تنتظر الخلاص أو رأت ملاك الموت؟

- لا ترتبط الوجوه في أعمالي بالتقاليد الفنّيّة واقعية كانت أم طليعية، إنما هي استدعاء لذكريات الطفولة وتلك الصعوبة التي لا زلتُ أواجهها في تذكُّر الأسماء منذ صغري. فأنا أنسى أسماء أصدقائي المُقربين في بعضِ الأحيان. أؤمن أنه لا معنى للاسم دون وجه. كان نجيب محفوظ، وهو ابن المدرسة الواقعية، يُسمِّي شخصيات رواياته بصفاتها، فمثلاً يُسمّي الشخصية الخيّرة باسم صالح، وصاحبة الطموح باسم راغب، كأن الاسم لديه بمثابة مفتاح للشخصية. وأمهاتنا بالمُناسبة، كنّ حين يلعنَّ شقاوتنا ونحن صغار يَهتفن: «يا اللي ما تتسمى»، وهو من بقايا إرث فرعوني عن فناءِ الإنسان إذا ما اختفى اسمه. لكنني على عكس هذا، أعرفُ الناس وأُعرّفهم بعيونهم، فالعينُ هي مركز الوجه، ومنها تنفذُ إلى الإنسان، لهذا استهواني رسم الوجوه. ومن مشاريعي الأخيرة، مشروع تحت اسم «الكراسة» استخدمتُ فيه كلّ الأساليب الفنّيّة في رسم وجوه أصدقائي والناس الذين تربطني بهم ذكريات، ومثلما أُخربطُ في الأسماء، خلطتُ في الكثير من اللوحات ملامح مجموعة أشخاص في وجهٍ واحد، فأستعيرُ من الصور في ذاكرتي أنفاً من هذا وعيناً من ذاك.

آخر لوحة أنجزتها يظهرُ فيها حضور «الكمامة الطبيّة» رمز الجَائِحة.. هل ثمّة مشروع فنّي جديد يؤرِّخ للحظة جائِحة كورونا (كوفيد - 19)؟

- القناع يحضرُ كثيراً في أعمالي، لكن ليس بالمعنى الكوفيدي.. لا أعرفُ إن كان ثمّة مشروعٌ يتولّد حالياً، لكن عندما تحبسَ الفنَّانين فهم لا يقومون إلّا بالرسم، أعتقدُ أن كلّ الفنَّانين في العالَم أنجزوا خلال فترة الجَائِحة أكثر ممّا أنتجوا في أي فترةٍ سابقة، نحنُ أمام طفرة فنّيّة لا نشهدها لأنها لم تظهر بعد، لكننا خلال الفترة القادمة سنعيشُ حالةً من الفوران الفنّي. لقد انتشرت الكثير من الأعمال التي تُظهر تفاعل الفنَّانين مع فكرة «الماسك»، لكن لا يُمكن اختزال لحظة الجَائِحة في «الماسك» فقط. ويُكرّر الناس بسذاجة أن العالَم ما بعد الجَائِحة سيختلفُ عمّا سبقه، وهي عبارة صحيحة إلّا أنها تُردَّد دون وعي، فنحنُ فقدنا الكثير خلال هذا الحَجر، وتغيّرَ علينا الكثير ذهنياً، ومن ذلك علاقتنا بالتكنولوجيا التي توسَّع حضورها، بحيث بات من الصعب التفريق جيلياً في تعاملنا معها. وسيحضُر سؤال «هل التكنولوجيا أداة تحرُّر أم تقييد؟» في الفنِّ، والفنُّ جزءٌ من هذا النقاش الدائر، فمنصّات التواصل الاجتماعيّ كانت هي المعارض الفنّيّة خلال فترة الجَائِحة.. لم يتبلور لديّ مشروع فنّي حول موضوع الجَائِحة، لكنني أكملُ عملي حالياً على مشروع «الكراسة» كما ذكرتُ من قبل، وأهدفُ فيه بشكلٍ أساس إلى استعادة الحميمية مع الأصدقاء، لتكون بمثابة كراسة شخصية (أوتوغراف)، كما أن لديّ مشروعاً أعملُ عليه منذ شهور، يتعلَّقُ بالحفرِ في مساحات التجريد لأجد نفسي فيها مُبتعداً عن التعبيريّة. ■ **حوار: مجد أبو عامر**

* عبده موسى البرماوي (برماليون) هو فنَّان تشكيليّ وباحث مصريّ، اتّخذ من الأسطورة الإغريقيّة «بيجماليون» اسماً له بدمجها مع اسم عائلته «البرماوي»، وهي أسطورة إغريقيّة عن نحّاتٍ وقع في حبِّ تمثالٍ صنعه على هيئة امرأة جميلة، أحيتهُ له إلهة الحب فينوس في عيدها. وقد بدأ في استخدام اسم برماليون كتوقيعٍ فنّي في جداريات جرافيتي رسمها في شارع محمد محمود بالقاهرة في الفترة (2011 - 2013). تخرّج في جامعة القاهرة، وتعلّم الرسم ذاتياً، وأقام العديد من المعارض الفنّيّة في القاهرة ونيويورك ودبي والدوحة. وإضافةً إلى ذلك، فهو باحث له العديد من المقالات والدراسات في مجال الفنّ التشكيليّ والنقد الثقافيّ.

«كسوف الشمس»

فواجع لكلِّ الأزمنة!

«إننا نعيش في فرع الجحيم على الأرض». هكذا عبَّر الكَاتِبُ النمساويّ جوزيف روث (1894 - 1939) عن عصر الظلاميّة التاريخيّة التي خبرها، وزمن اللاعقلانيّة الذي استنقع وسط غوائل الحاجة والفساد، فضلاً عن عدم استيعاب مقولات التاريخ والوجود. اليوم تتشابكُ عبارة روث مع نزيف الصور والخيبات والهزيمة...

على مرِّ التاريخ تناول الفنّ التشكيليّ «جحيم» جوزيف روث المُتنقِّل في جهاتِ الأرض، وفي هذه المقالة يُسلَّط الضوءُ على لوحةٍ تعبِّر عن هذا «الجحيم»، تخاطبُ سياقها الزمكانيّ كما تحاور واقعنا المُعاصِر بامتياز، وهي لوحة الفنَّان الألمانيّ جورج غروس (1893 - 1959)، الموسومة بـ«كسوف الشمس» (1926): لوحةٌ عامرةٌ بنظامِ علاماتٍ يوجزُ خطاب



▲ George Grosz The Eclipse of the Sun

السلطةِ الفاسدة، وكيفيّة إجماعها اللاعقلانيّ على توحش النظام العالميّ.

رغماً عن فرديّة الفنَّان، يتفقُ العديد من نقَّادِ الفنّ على أنّ المُنجز الإبداعيّ يستجيب لسيرورة لحظته التاريخيّة. وقول السيرورة هنا يشير إلى أنّ المُبدع يدركُ دفق الزمن، ويعي جوهر الحركةِ الكامنة فيه؛ ويعبر في منجزه، حتى في أشدِّ طبائعه ذاتيّة، عن حاضرٍ يتهيّأ للرحيل نحو الماضي، في الآن الذي يستعدُّ فيه لاستقبالِ الزمن القادم. أي أنّ هذا العمل الإبداعيّ يتبدَّى كمحاولة دَؤُوبة للإفلات من شرك الراهنيّة المُطلقة، من خلال تبني الزمان المُعتمِل في الحركة والسجال. من هنا يمكن القول إنّ المُنجز الفنّيّ الذي ينطوي على محضِ راهن ساكن، يشيخ بوهنٍ مع تبدُّل الأوقات وتغيُّر الرؤى الجماليّة، ذلك أنّه يبقى عالقاً في عصره، متحجِّراً فيه لا يتزحزح. أمّا العمل الإبداعيّ الذي يخاطب سياقه، ولا يغفَل عن السيرورة والجدل، فإنّه يشيخ بكاملِ بهائِه وقدرته على مخاطبتنا من خلالِ زمنه الذي يفيض بأزمانٍ آتية دوماً.

هذا ما يبرر اختيار لوحة جورج غروس التي تشير إلى لحظتها، دون أنْ تفوتها القدرة على مخاطبة السياق الذي نعيشه، بل تلخّص دلالاتها بالمُجمل العوامل التي أودتْ إلى تدمير المدن على نحو المصير المُفجع الذي نشهده منذ حينٍ وأحيان.

بدايةً، برز جورج غروس كرسَّام كاريكاتير، وتميَّز بلهجةٍ لاذعةٍ في مجتمع جمهورية فايمر، ثم طفق يمارس التصوير التشكيليّ كأداةٍ فعّالة في نقده الاجتماعيّ للأوقاتِ العصيبة، التي عاشها بعد الحرب العالمية الأولى حتى خروجه للمنفى مع وصول النازية للحكم (1933). تظهر في لوحاته آثارٌ مستقاةٌ من التعبيريّةِ الألمانيّة والتكعيبيّة والدادائيّة والمُستقبليّة، إلى الحَدِّ الذي يَصلُح معه القول إنّه أعاد توليف عناصر مختلفة من هذه النزوع الفنّيّة، وقام بتلفيقها مع حساسيةٍ غروتسكيّةٍ خاصّة بلغته الساخرةِ الساخطة؛ فجاءتْ تصاويره مثقلةً بالوحشة، وعامرةً بالدراما الإنسانيّة، وطافحة بقتامة متشائمة، حتى أنّها تبدو كشواهد على وطأةِ الظرفِ الكابوسيّ المريع لتلك السنوات. على أنّ دور جورج غروس الأهمّ يبرزُ في مساهمته التأسيسيّة لما عرف في العشرينيّات من القرن الماضي بـ«الموضوعيّة الجديدة»؛ وهو تيار أكّد على مسؤوليّة الفنَّانِ الجماليّة تجاه المُجتمع، بل شدَّد على ضرورةِ فعلِ السياسةِ بأدواتِ الفنّ، بغيةَ إدانةِ الوضع المأساويّ وفضح الحقائق الصادمة. الأمر الذي دفع بعض نقَّاد الفنّ إلى تشبيه فنّانيّ

«الموضوعيّة الجديدة»، مثل أوتو ديكس وجورج غروس، بالمُقاتلين المُسلحين بالريش والتلاوين على الجبهة الثقافيّة. ومضى الروائيّ ماريو بارغاس يوسا أبعد من ذلك، أثناء حديثه عن «صور المُثقّف»، حين أشار إلى أن غروس وبريخت يُشكلان مثالاً يجب أنْ يتعلّم منه أيُّ مبدع يريد أنْ يعتبرَ نفسه فنّاناً ملتزماً، أيّ مثقّفاً يمتلك أدواته الجماليّة، وطرق الشجب الفعّال، وأساليب التنديد بالواقع من خلال الحياة الفنّيّة المُتمثِّلة في أعماله.

مع تأمُّل لوحة «كسوف الشمس»، والإمعان بمصدر الضوء، يلاحظ المُتلقي أنّ فيضَ النور المُتأتّي من الشمس محجوبٌ بالدولار الأميركيّ، لا بالعُمْلَةِ المحليّةِ الألمانيّة (المارك)، وكأن غروس يشدِّد على عالميّة هيمنة الدولار، بل عولمته بلغتنا المُعاصِرة. الأمر الذي يبرِّر العنوان، ويشكّل العتبة الأساس لقراءةِ اللوحة؛ ففي حالةِ الكسوفِ، وحجب النور برمزيّة النقد الرأسماليّ الدوليّ، تعتيمٌ على إمكانية الرؤيةِ الواضحة. ولعلّ في ذلك إرهاصاً بأزمة 1929 الاقتصاديّة، ولكنه ينطوي كذلك على استشفاف وتكهُّن بأيّ أزمة تتشابه عواملها الاجتماعيّة والسياسيّة مع تلك التي تقدِّم اللوحة أسّها المُكوّن.

الشمسُ ترتفعُ في الخلفيّة فوق أبنية مدينةٍ تتميَّز بعمرانها العمودي، رمز الحداثة في زمن الرسم وزمننا، بيد أنَّ ثمّة دخاناً متصاعداً من مصانع وحروبٍ سافرة في بعض الجهات. هكذا تشير أعمدة الدخان المُختلفة إلى تشابك النزاع الدمويّ المُستعر مع الاقتصاديّ المُحتدم على خلفيّة واحدة، هي المدينة الحديثة التي تتلاعب بها الأهواء البراغماتيّة الرأسماليّة المُتنافسة. كما تتبدّى في الرسم طاولة مستطيلة تشكّل منظوراً قُطريّاً أو مائلاً، يحتلّ محور مربع اللوحةِ والمدينة بآن، وهذا التوظيف السينوغرافيّ الشكليّ يولد الانطباع بمشهدٍ مسرحيّ، يحاول حثّ المُتلقي على المُشاركة في فكّ شيفرات الرسم وحلّ الأحجية التشكيليّة. على الطاولة يوجد سيفٌ ملطخٌ بالدماء لم يتمّ تنظيفه تماماً؛ ويشير إلى الحرب الماضية التي ماتزال آثارها حاضرة. إلى جانب السيف ثمّة تواشج الرمزيّة الدينيّة والعصبيّة القوميّة في سياق إنجاز الرسم. هكذا يقدِّم غروس عوامل أساسيّة يعتاش منها خطاب النظام اللاعقلانيّ الذي يجلس أعضاؤه إلى طاولةِ السلطة.

مع تتبّع الأفراد في هذا المجلس، يمكن تمييز الشخصيّة التي تترأّس الاجتماع، المُكلّلة بالغار، ذات الوجه الصبوح المورّد الوَجْنَة، والمُرتدية بِزّة عسكريّة؛ وهي تمثّل رئيس جمهورية فايمار من عام 1925 حتى وفاته عام 1934، ولكن غروتسكيّة الرسم تصيّرهُ قابلاً كلَّ صورةٍ، ومجازاً لأيّ قائدٍ أو زعيم عسكريّ مُماثل في سياقات الزمان والمكان المُختلفة. خَلْفَ الزعيم، يقِف مستشارٌ مجهولُ الهويّة، في لَبُوسٍ أسود، ويعتمر قلنسوة، ويتأبط حزمة من الأسلحة بينما يفضي بشيءٍ في أذُن الرئيس، يُمْلي عليه ما يمكن أنْ يؤثّر في القرارات المُتخذة. إنّه تجسيدٌ إضافي للسلطة المُستترة غير المُعلنة، التي تتلاعب بمصير الأمة في الظلّ، وبتواطؤ من الحكومة نفسها. بمعنى أن غروس يعقد الوصال بين قَوْلِ التسليح مع الاستغلال الماديّ الرأسماليّ، في حكومة تتداول الفساد المدمّر كأمرٍ طبيعيّ.

يترأس الجنرال القائد مجلساً غريباً، فالوزراء الأربعة شخصيّات مدنيّة أنيقة الملبس، منهمكة بالعمل، تدوّن التعليمات والإرشادات، وتتلقّى الأوامر، وتمهر التوقيعات على القرارات دون إعْمَال الفكْرِ، لأنّها مقطوعة الرأس.

على ضوءِ الماضي والحاضر، يمكن قراءة مقطوعي الرأس في هذا المجلس كتمثيل للفئات البرجوازيّة المُنفصلة عن الواقع، والمُتوافقة مع النخبة الفاسدة التي تروّج لها الحكومة وكيانات العسكرة.

أما الشعب، الذي يمثّل الإرادة الشعبيّة، فيترك له غروس الحضور الرمزيّ التراجيدوكوميديّ الأبلغ في الرسم. ذلك أن هذا النظام يتطلّب تشيوء الإنسان واستلابه، وعليه يفرد للشعب المُستوى الأدنى من التمثيل، حيث يتواجد على طرف الطاولة متحداً مع «صورة حمارٍ» (مجاز الخضوع) معصوبِ العينين، يدير ظهره لكلِّ ما يجري بين الجبابرة.

لا يمثِّل غروس الشعب كضحيّةٍ للسلطة فقط، بل يُحمِّله جزءاً من المسؤوليّة بسبب إشاحة النظر عمّا يحصل من وراء الظهر؛ وترْكِ نفسه مختطفاً من السلطة، وخاضعاً لتَحَكُّمِها في توزيعِ الأدوار؛ فضلاً عن الإدلاء بصوته في الانتخابات بعينٍ ضريرة.

لا يكتفي غروس بتصوير كلِّ التفاصيل السابق ذكرها لإنهاءِ اللوحة، بل يُلاحظ تحت الطاولة من جهة الدابة، قضبان سجن وهيكل عظميّ يتغذّى من المُعطيات الظاهرة فوق الطاولة. وبذلك يخلص غروس إلى تجسيدِ الموت الذي ينتظر هذه الأمّة، التي تتبع الإملاءات اللاأخلاقيّة للقوى الرأسماليّة والعسكريّة، على ضوء تحالفات تتغذّى من العصبيّة في مشروعٍ استثماريٍّ واحد.

أخيراً، ورغم أنّ اللوحة مسكونة بـ«تشاؤم العقل»، واستلاب الإرادة الشعبيّة، فإنها تحايث قولاً مضمراً حول القدرة على فعلِ الفنّ، والرسم الذي يفضح ويميط اللثام. فاللوحة لا تقترح حلاً للجاثوم الذي تقدّم مشهديّته، ولكنّها تكشف وتنير المُتلقي. ■ **أثير محمد علي**

جوزيف روث ▲

ما وراء «التحدي»

بطاقة تعريف افتراضيّة

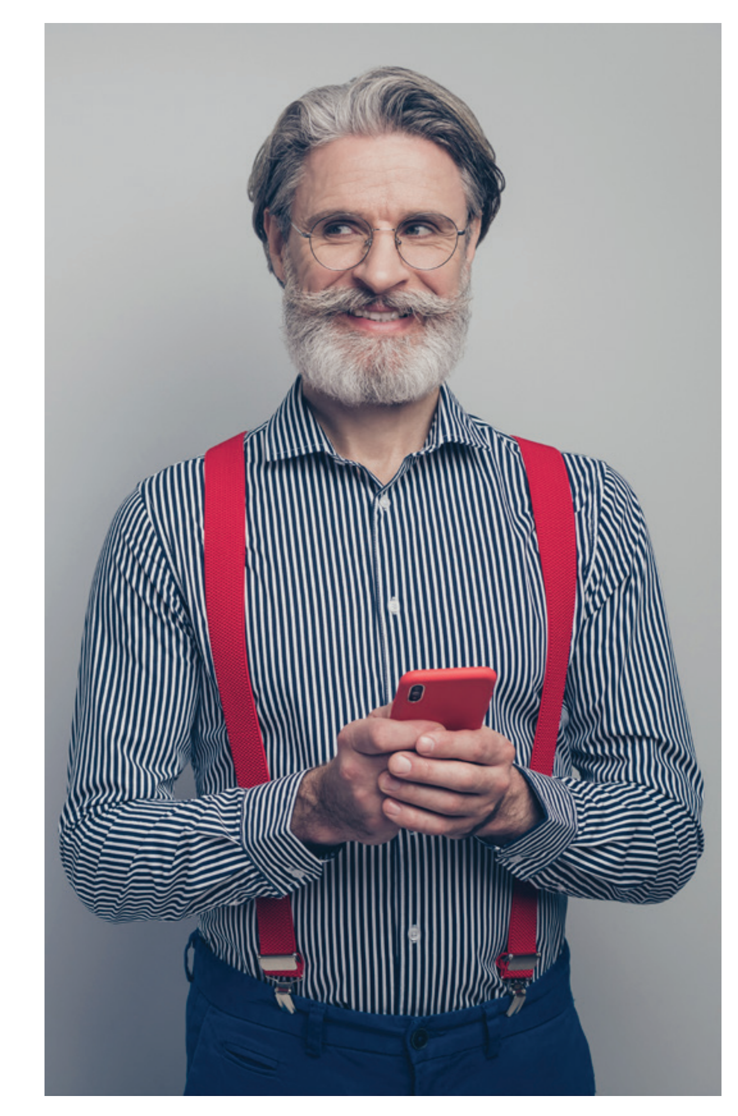
اقتضت المُشاركة في لعبة «التحدي»، وهي الكلمة الشعار التي تداولها المُشاركون فيما بينهم، أن ينشر المُشارك، على حسابه في الفيسبوك، صورة فوتوغرافيّة توثّق لمرحلة من مراحل الطفولة أو الشباب. ولم تمضِ إلّا أيام قليلة جدّاً، حتى انضمت إلى هذا «التحدي» حشود هائلة من رواد فيسبوك. كما قام فريق المُشاركين نفسه مباشرةً بالانخراط في فصل ثانٍ وثالث من هذا «التحدي»، وذلك بنشر ملصقات لأفلام كان لها بصمة خاصّة في الذاكرة، وأغلفة كتب يفترض أنّ المُشارِك قرأها وتركت أثراً في نفسه.

هل مرد هذا إلى ضجر جائحة كورونا وثقل زمانها على النفوس، أم يجسد فقط سلوكاً تلقائياً وارتجالياً ناتجاً عن إحساس بالضيق بمكان الحَجْر وبمَنْ فيه؟ أم هو رغبة في القيام بإطلالة على الذكريات الشخصية، ومن ثَمَّ على إعادة إحياء بعض الجوانب من هذه الذاكرة الفرديّة والجماعيّة، ثم إشراكها مع الآخرين؟ أم ينم عن سلوكات فرديّة وعلاقات اجتماعيّة جديدة في طور التشكل مع الاجتياحات اليومية التي نتعرَّض إليها من طرف العالَم الافتراضي؟

ضمنياً وبشكلٍ مقتضب يكشف هذا «التحدي» الميولات الفكريّة والقناعات الأيديولوجية والأذواق الفنِّيّة للمُشاركين فيه. كما مَكَّنَ الزائر لصفحات هؤلاء المُشاركين من التعرُّف، عن قرب، على محطّات هامّة من حياتهم، وذلك بعد تعرُّفهم من خلال مشاهدة فوتوغرافياتهم على طريقة لباسهم وتسريحة شعرهم، وعن وِضْعَاتِهم في الفضاءات المُصوَّرة، وعن طبيعة حركات أجسادهم ونظراتهم، وعن العلاقات التي تربطهم بالأمكنة وتجمعهم بالفضاءات العمومية والخاصّة؛ وكذا عن علاقاتهم مع الأفراد والجماعات... بمعنى آخر، نحن أمام أرشيف إنساني يمكن أن يفيد، بعد تجميعه وتصنيفه ودراسته، بحوث المُؤرِّخين والسوسيولوجيّين والاقتصاديّين ومختلف الدارسين في أبحاثهم، بدءاً بالعلاقات التي أسَّسها هؤلاء المُشاركون في هذا «التحدي». بل أكثر من ذلك، أرشيف من البيانات المُقدَّمة طوعياً من طرف أصحابها، يغذِّي محرِّكات البحث عموماً والفيسبوك تحديداً بكلّ ما يتعلَّق بهوية المُستخدمين؛ ذلك أن جزءاً لا يُستهان به من هذه المعلومات، وتحديداً تلك المُرتبطة بالحياة الخاصّة للفرد وحميميته، يتم تجميعها أوتوماتيكياً في شكل لوغاريتمات يتم تخزينها فيما يُسمَّى بـ«المدوّنة الكبرى للمعطيات» بهدف التحكم في أسلوب حياة الأشخاص على انفراد وفي عزلة عن الجماعة. «ففيما وراء الوعود الطيبة وحالات الانجذاب التي لا تُرَد قامت الثورة الرقميّة بإطلاق العنان لسيرورة يتعرَّى فيها الفرد لصالح حفنة من الشركات المُتعدِّدة الجنسيات، وهي أميركيّة في أغلبها، ما يصنف ضمن المدوّنة الكبرى للمعطيات Big data».

إن المُشاركة في هذا «التحدي»، نشر الفوتوغرافيات وملصقات الأفلام وصور الأغلفة وتداولها على أوسع نطاق، بقدر ما يغري الفرد بالتسلية بقدر ما يوهمه على أنه بانخراطه هذا سيتمكّن من ولوج عالَم رحب يُمْنَح فيه التواصل خارج الحدود واللّغات والثقافات والجنس واللون. عالم خالٍ من كلّ القيود والرقابة والنواميس والسلطة وكلّ أنواع الصنم، كما يغدقُ على صاحبه، في الوقت نفسه، بشتى أنواع التفاعل والأمان والعطاء والحرّية، ثم الديموقراطيّة. إنّ هذا التصوُّر، بل هذا الغلو في تحديد معنى التواصل مع الآخر، وكذا الأدوار الجديدة التي صار يتخذها هو بالذات ما ينبغي التحرُّر منه إنْ لم نقل استئصاله، لأنه مصدر انزواء وعزلة الفرد عن الجماعة وأيضاً انكفائه وانطوائه على نفسه، بل أكثر من ذلك حرمانه من معاشرة ومخالطة الفضاءات العمومية التي تعج بالحركة والحرارة والإنسانية؛ أي الحياة في أبهى صورها.

إن المُشارك في هذا «التحدي» بخطوته هاته، يعطي انطباعاً بأنه، بوعي أو لا وعي، يميل أكثر إلى العناية بالواجهة الخارجيّة للشيء والاهتمام أساساً بتجسيد هيئته ومظهره الحسي فقط أي الميول أكثر إلى تخليد نسخة صورة الشيء عوض التركيز على أصله. كما أنه ليس مهتماً ولا منشغلاً بالحضور المادي للشيء في الوجود وإبرازه، لأن هذا الحضور، في تصوُّره، لم يعد له معنى في هذا الزمن. وهو الأمر الذي يحكم على هذه الفوتوغرافيات وغيرها بتقديم نفسها إلى جمهور الفضاء الافتراضي وهي في حالة عراء وفراغ وتيه وموت. إنها عاجزة كلّ العجز عن تجسيد حالات وانفعالات ووِضْعَات وجروحات وذاكرات الذات المُصَوَّرَة. بمعنى آخر، تمثيل الأشياء في صمتها، بل جوهرها بعيداً عن الضوضاء والصخب. ألم يؤكِّد بارث أكثر من مرّة بأنه «يجب على الفوتوغرافيا أن تكون صامتة [...]، فالذاتية المُطلقة لا تتحقّق إلّا في حالة، ألا وهي مجهود الصمت (إغماض العينين، أي جعل الصورة تتحدَّث في صمت). تبصمني الفوتوغرافيا حين أخرجها من لَغْوِهَا العادي: «تقنية»، «واقع»، «ربورطاج»، «فن»،...إلخ.: عدم الكلام، إغماض العينين، ترك ما هو جزئي يطفو وحيداً إلى الوعي العاطفي». أكثر من ذلك، إنها تدشن، بوعي أو لا وعي، ميلاد زمان جديد



يسكنه التعبير عن العابر والاقتصار فقط على إبراز البُعد الحسيّ في الشيء، أي كلّ ما يستجيب للمرئي باعتباره مصدراً للمتعة، وهذا بالطبع يدعونا مرّة أخرى إلى التأمُّل وكذا التساؤل في نوع وطبيعة الرسائل التي تخاطبنا بها هذه الصور، هل تعيد لنا بناء ما يمثله حقّاً جوهر هذه الصور من تجارب إنسانية أم تمثّل فقط محتوى يدل عن شيء آخر؟ وهل يستحضر صاحبها أثناء هاته العودة ذاكرة هذه الصور، ومن ثَمَّ كيفية تحيينها ومنحها حياةً جديدة وامتداداً في المُتَطَوِّر أم تحضر فقط فكرة التوق إلى الماضي واشتياقه والحنين إليه؟ وهل يتوفّر صاحبها على ما يكفي من الجرأة ليطرح على نفسه سؤال، أن ما تشاهده عينه ليس تمثيلاً له، وإنما هو لقاء يحصل لأوّل مرّة مع هذا الشيء المُمثَّل أمامه؟ إن الحقيقة الوحيدة المبحوث عنها في مثل هذه المُناسبة هو الحصول على أكبر عدد ممكن من «اللايكات»، أي تلك التشجيعات الآتية من المُعجبين والمُتتبعين، وأحياناً حتى المُنافقين. بمعنى آخر، إن الهاجس الأوّل والأخير هنا هو إثارة ما تنقله هذه الصور من فرجة ومن استمتاع باللحظة وخاصّة بلذة هذه اللحظة ودون إيلاء أي اهتمام لمآلها. ذلك أن عمر التواصل في الإنترنت لا يُقاس بالزمن المُتداول في الحياة العادية، وإنما هو زمن لا متناهٍ، وأمّا اللذة فيه فهي في تحوُّل مستمر. فهي دائماً تتسلسل وتتسل من أولى إلى ثانية فثالثة إلى ما لانهاية. إن الأساس في هذه العملية، هو أن يُحترم بدقة شرط الاحتفاء بالحسيّ والمُباشر، وأن يُترَك جانباً كلّ ما من شأنه يدل على تجربة بصرية خاصّة وخالصة أو مبادرة من شأنها القيام بتوليد أو إعادة إنتاج مفاهيم دالة.

فتحت ضغط هذه السلطة الهادئة والناعمة وتحت رحمة قوتها الضارية، أصبح الفرد يتخلى اختيارياً عن معطياته وعن ذاكرته وعن وجدانه. وحتى في محاولة الاستيقاظ من حالة غفلته هاته واسترجاع هويته الأصلية، وهو أمر يبدو من المُستحيلات، سيدرك حينئذ أن حياته سُلبت منه بالكامل واستولى عليها أفراد وأرقام وتطبيقات مجهولة.
ألم يكن من الأولى أن توضع هذه الفوتوغرافيات في الألبومات الشخصية أو العائلية كما كان متداولاً في الماضي حتى تُوفي بدورها التوثيقيّ والتاريخيّ، وخاصّة بدورها في إشباع العين بصرياً؟ والأبلغ من ذلك، من أجل إغناء التجربة الحسيّة والإدراكيّة للفرد، ومن ثَمَّ تصوُّراته وتمثُّلاته للعالَم الخارجيّ.
إن الصورة التي يقدّمها لنا العالَم الافتراضي عن الكون، لا تشجع على الانتصار للأصل وإنما لتأبيد النسخة والاهتمام أكثر بالتمثيل على «الواقع» والعناية بالظاهر عوض الجوهر والحرص على تمجيد الصورة بدلاً عن الشيء في ذاته. ففي هذا العالم كلّ الأشياء تتلاشى وتبخس، فالحدود هنا تندثر بين الأفراد والجماعات والشعوب والدول كما تتبدَّد المفاهيم من قبيل الأخوة والصداقة والصحبة والجوار، وقس على ذلك كلّ العناصر والأفكار والنظريات التي أسهمت في تشكيل كينونة الإنسان وبلورة عوالمه ومتخيله عبر الأعوام والقرون. كما أن فكرتي الزمان والمكان تنهار، تاركةً مكانها لمقولات ومفاهيم تحلّ محلّها بتسميات وتعريفات أخرى جديدة. أي تترك مكانها، وهذا هو الأفظع، لما يعاين بالصورة ووحدها الصورة، لأن الحقائق التي تحيط بنا لا يمكن أن يستقيم لها وجود في غياب هذا الرديف البصري. لقد باتت الصورة اليوم مع العالَم الافتراضي وحدها أُم الحقائق، إنها تطلعنا وفي كلّ لحظة على عالَم أكثر من الحقيقي وأصدق منه، لكن في الوقت نفسه مغاير تماماً عن الذي نعيشه بحواسنا وتجربتنا ولغتنا ووجداننا. إن ما يقوم به العالَم الافتراضي هو محاولة تقديم بديل عن العالَم الذي كان يسود قبل قدومه، أي ذلك العالَم الموشوم بالحياة الحُبلى بقيمها والدافئة بحميميتها والثرية بعواطفها والملأى بإنسانيتها. كما يعمل على الترويج لنمط في التفكير لا ينتصر سوى للحظة الآنية، فكلّ ما له علاقة بالزمن الماضي، وقد يكون تاريخاً أو ذاكرة أو غيرهما أو زمن المُستقبل، وقد يحمل في طياته استشرافاً أو توقعاً، لا ينبغي أن يتحوَّل إلى هاجس يشغل ذهن الفرد. وإنما ينبغي على هذا الأخير أن يركِّز اهتمامه فقط على الحاضر وآنيته وعلى الانشغال به وحده ولا شيء سواه. فلا الماضي ولا المُستقبل يشكلان قيمة زمنية بحجم تلك التي يتمتع ويمتع بها الحاضر الأفراد والجماعات. ذلك أن الحاضر قادر أن يمنحهم ليس الإحساس بالواقع، بل شيئاً أقوى وأبلغ من ذلك، أي صورة هذا الواقع، وتلك هي بدائل العالَم الافتراضي وإغراءاته واستيلاباته.
ومن ثَمَّ، فإن أي سخاء من قِبل الفرد في نشر معلومات بصريّة أو لفظيّة خاصّة به على صفحات الفيسبوك أو غيره من المواقع أو حتى التطبيقات التي يوفِّرها العالَم الرقميّ، معناه ضمنياً انخراط الذات بشكلٍ طوعي وبصيغة إرادية في هذه السيرورة. ومعناه ثانية وهب الذات كقربان لهاته السلطة الخفية ولما تملكه من آليات وقوانين التحكّم الجديدة من أجل نشر وبسط ثقافة الاستلاب والاستهلاك. إن الرهان الأكبر هنا، هو القضاء التدريجيّ على الخصوصي والمُمَيِّز عند الفرد، ثم دفعه إلى التنازل شيئاً فشيئاً عن كلّ ما يشكِّل نواة حياته الخاصّة، ومن ثَمَّ إرغامه على التخلي طوعاً عن استقلاليته وحرّيته وعن كلّ ما من شأنه أن يخدم انعتاقه من هاته السلطة الرقميّة وتداعياتها النفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. ■ **جعفر عاقيل**

المصادر:
- دوغان، مارك. لابي، كريستوف. ترجمة بنگراد، سعيد.
- مارك دوغان وكريستوف لابي؛ الإنسان العاري الديكتاتورية الخفية للرقميّة، ترجمة سعيد بنكَراد، منشورات المركز الثقافيّ للكتاب، الدار البيضاء، 2020.
- Barthes Roland; La chambre claire (Note sur la photographie), éd. Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, France, 1980

خميس قلم:

إنها موجة عالية

ضمن سلسلة كتاب «نزوى»، صدر -حديثاً- للشاعر العماني خميس قلم، ديوان شعري بعنوان «إنها موجة عالية»، مع عنوان فرعيّ يشبه التصنيف (كتابة حُرّة). جاء الكتاب فيما يقارب 60 صفحة من القطع المتوسِّط، واحتوى عدّة نصوص متنوّعة، أثبت فيها صاحب: «كرنفال الكتابة»، و«شجرة النار» معاودته لهذا النوع من الكتابة الحرّة الخارجة عن سياج التصنيف الجامد، خاصّة في أعماله الأخيرة.

في هذا المجموعة الشعرية، يقبض النصّ على لحظة الحدث الحيّ الواقعي الراهن، ويكتبها في هيئة قصيدة نصّيّة، تراود المعنى الخفيّ للأحداث والصور الإنسانية، بما أن كلّ عمل شعريّ هو نوع من الاكتشاف الروحي، ويرصد الحياة وتجربة الوجود الثريّة بعَيْن الشاعر، وذلك الكشف يفيض، ويصعد بالشاعر وقرّائه المتوزِّعين، نحو مصافّ شفّافة من البصيرة الروحية اليقظة. هكذا، يفتتح هذا العمل نصوصه بقصيدة التاجيّ، إشارةً إلى الفيروس التاجيّ «كورونا /كوفيد 19» الذي تسيَّد المشهد العالمي في كلّ مكان من هذا العالم:

ها أنت تتربَّع على عرش الوقت
تنشر جيوشك في دماء الجهات
تفرض على المسافات حظراً
وإقامةً جبريّةً للحرّيّة.

ولأن الشاعر يرى الحدث من أكثر من جانب وزاوية، لا يرى الحريق وما تلتهمه ألسنة النيران، فحسب، بل يبصر ما ينصهر في أتونها، يقيس الأعماق الإنسانية، ويكتب ما يجده:

نعم..
لم نعد نتصافح
لكنك جعلت قلوبنا
تنصهر في تنّورك. (ص9)

وعلى النسق نفسه، نجد بقيّة نصوص هذه المجموعة، فرغم حجمها الصغير، تسكب أضواءها وتنير عدّة جهات، وكأنها توسّع القصيدة باطّراد آفاق قارئها؛ الآفاق القريبة، والآفاق البعيدة التي -بفضلها- نبصر المنزل بأفق جديد:

منزل تمتلكه، وليس ملكك.
حوشه داخل خارج؛



داخل عن عيون الخارجين،
خارج عن السقف
إلّا السماء. (ص 10)

وعلى غرار ذلك، يلتقط نصّ «الأب» (ص12) حياة العامل المغترب «معدين»، الذي لا نشكّ في أنه شخصية حقيقية واقعية، وترتفع بتلك الحياة، التي قد تبدو عادية لعيوننا، إلى المصاف الشعرية، مستعيدةً حياته الإنسانية منذ الطفولة المبكّرة، وهو محمول على كتف أبيه متَّجهَيْن نحو النهر القريب، ليستحمّا معاً، وتضعه بإزاء «معدين» الحاضر الآني، في زمن اغترابه الراهن، حيث يعمل كهربائيّاً في الخليج، وقد كبر الأب وتناوشته الأمراض حتى أسلمته ليد الغيبوبة الطويلة، في ضفّة أخرى من النهر الزمني، لترصد المفارقة الشعرية الكامنة؛ فهذا «معدين» الكهربائي يرسل كلّ ما يجنيه من أموال، في الخليج، إلى المستشفى الذي يرقد فيه أبوه تحت رحمة أجهزة التنفُّس الاصطناعي، رغم لوم اللائمين: «أبوك طاعن في السنّ، في غيبوبة، ولا يمكن أن يعيش إلا بالأجهزة الطبيّة. أنت تبذِّر أموالك»، لكن ذلك الإصرار يجعلنا -بصفتنا قرّاء- نبصر معنى الأبوّة السامي الذي يتناوب عليه الأب والابن، عندما يمسك النصّ لبّ الواقعة، ويرفعه عالياً في خلاصة الأمثولة:

لم يكونوا يعلمون أن «معدين» لا يريد أن ينزل عن عاتق أبيه، وأن أباه، في غيبوبته، ذاهبٌ، أبداً، إلى النهر. (ص12)

بين النصوص اللافتة التي تزخر بها هذه المجموعة، نجد نصّ «كولاج للدرويشيين»، الذي يرسم حالة غرام أدبية أصابت شعراء العربية (الشباب، خاصّة)، وفيضاً من المحبّة المتَّجه إلى محمود درويش، إذ يواكب نشر الكتاب حلول الذكرى الثانية عشرة لرحيله، فيتتبَّع النصّ رحلة الافتتان

الشعرية بشعر محمود درويش، وعوالمه الحميمة التي شاركها قرّاءه على امتداد اللّغة العربيّة، واللغات التي ترجم إليها شعره، ورحلة القرّاء الحجّاج خلفه:

تبعناه من أوّل الحزن والحلم
نبحث عن ذاتنا في قصائدهِ
وسنمضي
سنمضي وفاءً إلى منتهاه. (ص19)

فالشعر يحيا بالشعر، خاصّة في حالاته الشفّافة الساحرة؛ تلك المراقي العالية التي يصعد إليها شاعر كمحمود درويش، ومن تلك الينابيع يستقي الشعر، وتتوالد أشجار قصائده.

لا تهمل نصوص هذه المجموعة تفاصيل الحياة والوجود الصغيرة؛ تلك التفاصيل المهملة والمنسيّة التي لا نتبصّرها، وقد لا نتوقّع أن نقرأها في نصّ، حتى تجد أصوات الجداجد، مغنِّية الليالي ومسهِّرتها، تنبعث في خيالنا بفضل نصّ «الجدجد» (ص21)؛ ذلك النصّ الذي يوثّق ذلك الإصرار الليلي الحازم على تحويل أمواج الليل الصوتية إلى غناء، ويصنع النصّ أمثولته من تلك الحشرة الضئيلة الحجم العالية الصوت، ويوطِّنها في عالم الناس المعاصر:

لن نغفر، نحن -نبضات الكون- لأيّ ضفدع شرِه يحاول ابتلاع جدجدنا، ولأي ثعبان يلتفّ حول حلمنا الذي يظلّ الجدجد يغرِّد به حين تغلق القاعة. (ص21)

بالانتباه نفسه، نجد أحد النصوص يلتقط تلك الجزئية الصغيرة العالقة في المسافات ما بين الذهاب والعودة التي تسبِّب الحيرة للعائدين بعد غياب:

لم يعودوا تماماً.
بقي شيء منهم هناك. (ص23)

وعبر الالتقاط الجزئي للتفصيل الصغير، يستعيد تجربة الذهاب والعودة كلّها: الاغتراب، والحلم، والانطلاق، والنكوص المنهزم العائد والثائب إلى رشده الواقعي. ما يدعوه «ج. هيو سلفرمان» (المابين) في كتابه «نصِّيّات».

بالأسلوب نفسه، يلتقط النصّ الصور المنعكسة في عين راكب السيّارة الذي يستمتع بالمناظر من حوله، وتضعه إزاء الصور المنعكسة في عين السائق الذي:

ليس له من حيلة سوى تصيُّد الرادارات المتربِّصة:
وتبصّر المطبّات المتسلِّطة
وتكهّن أخطاء الآخرين..
يتفادى أيّ موتٍ مخبوء في المسافات
ويحذر من ألغام الظلام..
إنه: حين تكون قائداً تفوتك الرحلة. (ص26)

يبصر النصّ، بهذا الطريقة، ما لا يتمّ إبصاره، عادةً، في كلّ مشوار بالسيّارة (حين تكون قائداً تفوتك الرحلة). بهذه الطريقة، يتموضع النصّ ما بين الاثنين اللذين يستقلّان نفسها، ويسلكان الطريق نفسه، لكنه يبصر الاختلاف ويرصده، ويكتب المسافة النفسية.

بتلك البصيرة نفسها نجده، في نصّ آخر، يكتب حيرة الصبيّ الصغير أمام العمر:

لا أريد أن أكبر.. أريد أن أكبر
وأعلم أن العالم سيضيق أكثر
رغماً عن حجمي. (ص28)

تأخذ النصوص مكانها في أفق الحدث المنظور، وتنطلق بها نحو الداخل العميق، حيث تقطن تساؤلاتنا التي لا شفاء منها، ولا جواب لها، والتي لا نريد لها، أحياناً، أن يُجاب عليها، بل أن تظلّ هكذا كالنداء المشرع، كحالة عشق تريد أن تعلن عن نفسها، باستمرار:

كيف للملاذات أن تكون لذائذ بدونك؟
مدينة حيّة أنت، وقلبك الحياة..
وأنت الناس ودموعهم. (29)

Jon Crucian (روسيا)▲

هكذا، يرصد الشاعر، بقصيدته، الشفافية الكامنة في فقاعة صابون بين الفرح الطفولي والجرح المرتدّ، في نص «نفخة في الصابون»:

يا لفرحة الطفل الراكض خلف الفقاعة!،
ويا لمأساته! (ص33)

إن النصّ الشعري في دورته، يعيد تخصيب التجربة الحيّة نفسها، ويلامس بها معاني البقاء، ككلّ فنّ حقيقي، يصعد، بطحين العادي المعفَّر بالتراب، إلى ما لا تلتقطه العين المحاصرة، وتبصره العين المتحرِّرة، فيرى الثمين، وما يهمّ القلب ويستحق البقاء، والعناية، هكذا، نجد أحد نصوص هذه المجموعة وهو «حنجرة» يستعيد الثمين النادر في صوت عبدالحليم حافظ الذي يغنّي بالقلب للقلوب، من جهة، فيما نجده، في نصّ آخر، كأنما يقدِّم لنا خلاصة عقيدة الجندي:

لكي لا أموت، أقاتل حتى أموت. (35)

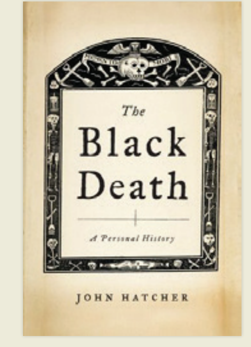
وبين الاثنين، يضعنا في المحكّ والمدماك الحقيقي لإدراك صور العيش والحياة، وعبر هذه الروح الحيّة واليقظة التي يقدِّمها لنا الشاعر، تأخذ المعاني مواضعها، بسهولة وبساطة، ودون التباس وتعقيد، ونجدها تمسك صدق المعنى الحيّ حتى في الموت:

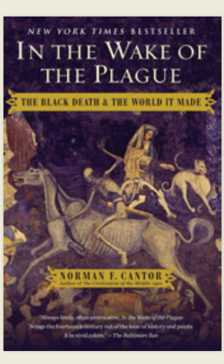
ربَّما، الموت هو ما يجعل للحياة معنى. ص44 ■ **إبراهيم سعيد**

كيف انتصر للفتوحات وهزم جيوش المغول؟

الفَنَاءُ العظيم أو الموتُ الأسود

خلال العصورِ الوسطى تفشَّى وباء الطاعون، المعروف تاريخيّاً في أدبيّات الإخباريّين العرب باسم «الفَنَاءِ العظيم»، وفي كتاباتِ المُؤرِّخين الأوروبيّين بـ«الموتِ الأسود». وهو الوباء الذي نشرته القوارض وفئران السفن في معظم أنحاءِ العالَم القديم، وضرب مناطق واسعة منه في نوبات وبائيّة بدءاً من عام 1347م، وحتى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي.





يقول جوزيف بيرن في كتابه «الموت الأسود» عن كيفية انتشار هذه الجَائِحة الرهيبة أثناء العصر الوسيط، إنّ بعض العلماء المُحدثين طرح نظريّة مفادها وجود حشود منعزلة من الجرذان أو القوارض الأخرى المنيعة من الطاعون، كانت تعيش في آسيا الوسطى منفصلة عن البشر، إلى أن أحدث التوسُّع الحربيّ المغوليّ الاضطراب فيها، فاختلطت القوارض الحامِلة للطاعون مع نظيرتها المُعرَّضة للعدوى.

ويلفت «بيرن» إلى أن بعض المُؤرِّخين الثقات تصوَّر وجود الفئران التي تحتشر فيها البراغيث، في العربات المليئة بالحبوب المُتنقلة مع حملات الغزو المغوليّة، أو داخل أخراج الفرسان. وفي نهاية المطاف، نقلت السفن والصنادل المليئة بحمولاتِ البضائع المُميتة الوباء من البحر الأسود إلى البحر المُتوسط. وبعد ذلك نقلت العربات الأوروبيّة -بدورها- الجرذان وما تحمله من طفيليّات فتّاكة إلى كلِّ مكان، فتكاثرت البراغيث في مستعمرات الفئران القائمة في جميع أنحاء البحر المُتوسط وأوروبا، وأصبحت هذه المُستعمرات مستودعات موبوءة، عاود المرض الظهور منها عقداً بعد عقد.

في «أرض الظلمات»

بينما صدرت عشرات الكتب وأُجريت مئات الدراسات عن مظاهر الحياة تحت طائلة الطاعون في أوروبا، لم يُعن الباحثون كثيراً برصد التداعيات الاجتماعيّة والحربيّة للجَائحة في المنطقة العربيّة الإسلاميّة، لجهة ندرة المصادر التاريخيّة الموثوقة عن أحوال الناس في عصر الوباء، ووجود مصنَّفات تراثيّة كثيرة تورد آراء غير عقلانيّة بالمرّة بشأن الوباء. ومن ذلك ما ورد في رسالة كتبها الشاعر عمر بن الوردي عام 1348م بعنوان «النبا عن الوبا»، من أن الطاعون نشأ في «أرض الظلمات»! وبغضِ النظر عن مثل هذا الاعتقاد، قدَّم «ابن الوردي» في رسالته وصفاً مسجوعاً لكنه ضافٍ لكيفية تقدُّم الوباء عبر العالَم، بقوله: «يا له من زائر من خمس عشرة سنة دائر، ما صين عنه الصين، وما منع منه حصن حصين. سلّ هندياً في الهند، واشتد على السند، وقبض بكفيّه وشبك على بلاد أزبك. وكم قصم من ظهر فيما وراء النهر، ثم ارتفع ونجم وهجم على العجم، وأوسع الخُطى إلى أرض الخطا، وقرم القرم، ورمى الروم بجرم مضطرم، وجرّ الجرائر إلى قبرص والجزائر، ثم سدّد الرشق إلى دمشق (...) اللهم إنه فاعل بأمرك، فارفع



بيتر بروغل «انتصار الموت» (1562) (متحف برادو - مدريد) ▲

عنا الفاعل، وحاصل عند من شئت، فارفع عنا الحاصل».

ووفق الأرقام التقريبيّة التي أوردها الباحث الأميركيّ شيلدون توماس في كتابه «الأوبئة والتاريخ: المرض والقوة والإمبرياليّة»، فقد نجم عن أوّل اندلاع للطاعون في مصر خسائر بشريّة فادحة، ربّما بلغت ثلث السكّان تقريباً. وفيما كان تعداد البلاد حوالي ثمانية ملايين عام 1346م، انخفض العدد إلى نحو ثلاثة ملايين عام 1805، بعد أن نجح محمد علي والي مصر وقتئذ، في اتخاذ تدابير صحيّة صارمة بمعاونة نخبة من الأطباء الأوروبيّين أشهرهم الفرنسي أنطون كلوت، الذي عُرِفَ باسم الدكتور «كلوت بك». وأطلق المُختصون على هذه التدابير التي أدت في النهاية إلى انحسار الوباء «مفهوم النظام».

وفي القاهرة التي كان تعداد سكّانها يُقدَّر قبل ظهور الطاعون بنحو نصف مليون نسمة، وكانت أكبر مدن العالم من حيث التعداد آنذاك، قضى حوالي 200 ألف شخص موتاً على طريق القوافل بين القاهرة ومدينة بلبيس، جنوب شرق الدلتا، خلال الفترة من أكتوبر/تشرين الأول 1347 إلى يناير/كانون الثاني 1349م.

ومن الجوانب المُضيئة في تجربة الحياة تحت ظلّ الوباء آنذاك، في العالَم الإسلاميّ، العناية الشديدة التي أولاها العرب لموتاهم بالطاعون، رغم مخاطر العدوى. ويرصد المُؤرِّخ ابن تغري بردي في هذا الصدد، اعتناء العائلات القاهرية خلال عشرينيّات القرن الخامس عشر الميلادي بأعضائها المُتوفِّين، قائلاً: «لمّا عجز الناس عن دفن جثامين أمواتهم، صاروا يبيتون بها في المقابر. والحفّارون طول ليلتهم يحفرون، حيث عملوا حفائر كثيرة، وكان يُلقى في الحفرة منها بخلقٍ كثير من الموتى، بعد تغسيلهم كما ينبغي وأداء صلاة الجنائز عليهم. وهكذا، صار الناس في نهارهم وليلهم كلّه، يسعون

في طلب الغُسّال والأئمة والحمّالين وحائكي الأكفان».
وعلى النقيض من ذلك، مثلاً، ما ذكره الكاتِب الإيطاليّ جيوفاني بوكاتشيو، بشأن ما كان يجري في مدينة فلورنسا من ممارسات شائنة خلال الفترة نفسها، القرن الـ 15 الميلادي، حيث قال في كتابه الشهير «حكايات بوكاتشيو»: «لم يكن ثمّة أي احترام للموتى، كانت الجثث ملقاة على الطرقات تأكل منها الكلاب والطيور الجَارِحة. وإذا كان الميت ثريّاً أو محظوظاً يتمُّ دفنه، ولكن بلا طقوس كنسيّة، ولا شعائر دفن، فلم تكن الجثامين تُعامَل بالاحترام الذي نعامل به الآن ماعز نافقة»!
وفي سياقٍ مختلف، رصد الرحّالة البريطانيّ ريتشارد بيرتون، خلال رحلة قام بها إلى مصر إبان القرن الخامس عشر الميلادي، ووصلها أواخر أيام رمضان، كيف تعاطى المصريون مع الوباء بمنتهى البساطة، قائلاً: «الناس في القاهرة يحتفلون هذه الأيام بالعيد تحت ظلّ الطاعون، ولقد رأيت في كلّ شارع أرجوحة أطفال يؤمّها الصغار، وتعمّها البهجة، فيما يبتسم الأهالي السائرون في وجوه بعضهم بعضاً رغم كلّ شيء. إنهم ببساطة راضون بـ(المكتوب) كما يُقال هنا، وهي كلمة فريدة لن يفهمها الأوروبيّون، وتعني عدم الجزع مما كتبه الله في لوح الأقدار المسطور. بينما نحن في أوروبا نرتعب من مجرَّد ذكر الطاعون، ونظلّ متحصنين داخل قلاعنا الحصينة خشية الموت».
فيما يقول شيلدون توماس في كتابه المشار إليه: «خلال هجوم الطاعون اللعين بين عامي 1695 و1696م، حافظ القاهريون بشكلٍ دقيق على التصرُّف الأخلاقيّ المُتوقّع من أناس مؤمنين، متمسّكين بالأعمال الصالحة والقيم الرفيعة التي تحض عليها العقيدة الإسلاميّة، رغم أجواء الوباء. فكان الأهل والأصدقاء والجيران يزورون بصفةٍ منتظمة المُصابين بالطاعون، ويساعدون في إطعامهم وغسلهم، وكان الكثيرون يمدُّون يد المُساعدة بكلّ شهامة لأهل المُتوفَّى في طقوس التغسيل، ومن ثَمَّ يشيّعونهم للمقابر بصحبة مواكب كبيرة من المُعزّين».
وبحسب المُؤرِّخ «الجبرتي»، كان عددٌ كبيرٌ من الأمراء والأثرياء والأعيان يشاركون بأنفسهم، وبحماس منقطع النظير، في هذا العمل الخيري، ويساعدون بصفةٍ شخصيّة في أعمال الدفن، رغم بُعد المسافة إلى مقابر القاهرة الشرقيّة. كما كان هؤلاء المُقتدرون مالياً يمدُّون الفقراء بكلِّ ما قد يحتاجونه من مواد تطهير وتبخير و«استدخان»، أي تطهير الجو بالدخان، كنوعٍ من التضامُن الاجتماعيّ لمُواجهة وباء لا يُفرِّق بين غنيٍّ وفقير.

وجهان لوباءٍ واحد

كان لطاعون القرون الوسطى، الوباء الأكثر خطورةً وفتكاً في التاريخ، وجهان. الأول هو الوجه المأساوي، حيث لقيّ مئات الملايين حتفهم، وتناقص البشر بشكلٍ غير مسبوق، وفقدت حواضر كبرى وقتها مثل بغداد والقاهرة وروما أعداداً كبيرة من سكّانها.
أمّا الوجه الثاني، الإيجابيّ، الذي لم يتطرَّق إليه المُؤرِّخون إلّا لماماً، فهو أن الوباء أعطى دفعات قوية للفتوحات الإسلاميّة آنذاك، وأسهم



جوزيف مالورد وليم تورنر «الطاعون الخامس في مصر» ▲

في نشر الإسلام عبر أراضٍ جديدة لم تكن تعرف شيئاً عن هذا الدين الحنيف، فضلاً عن إسهامه في هزيمة جيوش المغول، وكسر شوكتهم إلى حدٍّ بعيد.

وكان المغول همّ أول مَنْ استخدم الطاعون كـ«سلاحٍ بيولوجيّ» في التاريخ، حيث عمدوا أثناء حصارٍ مدينة «كافا» الإيطاليّة إلى إلقاء جثث موتاهم الذين ماتوا بالطاعون داخل أسوار المدينة، مستخدمين «المجانيق»، لنشر الوباء بين سكّانها. ولكن مع استمرار الحصار نحو عام، وموت أعداد كبيرة منهم «مطعونين»، فضّل المغول الانسحاب بجيوشهم، فتمكّنت سفن مدينة جنوا من مغادرة «كافا» الموبوءة، والعودة أدراجها لنشر الوباء في إيطاليا.

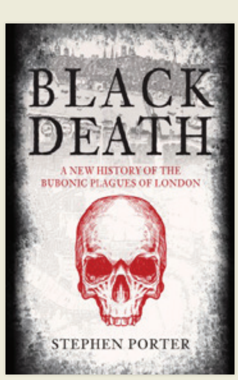
ويُشير جوزيف بيرن إلى أن تأثيرات الأمراض الوبائيّة لم تكن مجهولة البتة في العالَم الإسلاميّ قبل العصر الوسيط، فقد أضعفت الجَائِحة الأولى لـ«الطاعون الدبلي» التي ضربت شرق البحر المُتوسط خلال القرنين السادس والسابع الميلاديّين، والمعروفة باسم «طاعون جستنيان»، كلاً من الإمبراطوريّتين الفارسيّة والبيزنطيّة (الرومانيّة الشرقيّة)، لحساب التوسُّع الحضاريّ العربيّ الإسلاميّ، وهو الأمر الذي اعتبره بعض المُستشرقين الكنسيين «لافتاً للانتباه»، لكنهم يجدون له تفسيراً معقولاً، وعدّوه مجرد «توافق قدري».

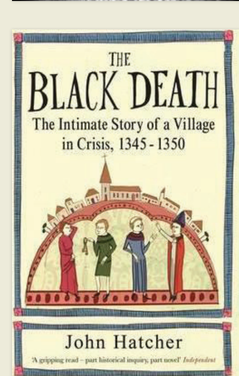
وفي كتابه «الفتوحات العربيّة في روايات المغلوبين»، يقول الباحث حسام عينتاني: «في الأجواء التي سادت العالَم قبل الفتح العربيّ، فإن الوباء الذي اجتاح الإمبراطوريّة البيزنطيّة من أقصاها إلى أقصاها، أدى دوراً شديد الأهمِّية في تفريغ مناطق شاسعة من سكّانها في المشرق وآسيا الصغرى، وبالتالي خلق جو راجت فيه الأفكار القياميّة (نسبة إلى يوم القيامة)، مع الاستعداد لاستقبال مزيدٍ من الأحداث الكارثيّة»، وهو ما أدَّى إلى تسهيل مُهمَّة الفاتحين العرب في التحليل الأخير.

من جهةٍ ثانية، يلحظ بعض المُؤرِّخين أنه في حين أوهن الطاعون جيوش إمارات أوروبا الصغيرة، وأفقدها عزيمتها بموت مئات الآلاف من جنودها، استعادت جيوش المماليك في مصر بعضاً من قوتها رغم الوباء، نظراً إلى تجذُّر «رؤية فريدة» من نوعها، وفق هؤلاء المُؤرِّخين، في الوعي الجمعيّ العربيّ الإسلاميّ، تعتبر الأوبئة قدراً مقدوراً، بل جنداً من جنود الله في الأرض، لا يمنع أبداً من مواصلة الحياة على المُستويات كافة، بما في ذلك السعي إلى فتوحات جديدة.

لذلك، مدَّت دولة المماليك سيطرتها على جزرٍ عدّة في البحر المتوسط خلال تلك الموجة الطاعونيّة، مستغلةً الفوضى الضاربة التي أعقبت الوباء في أوروبا. وحقَّق المماليك انتصاراتٍ كبيرة أبهرت العالَم وقتها ضد المغول، الذين نال منهم الوباء، بعد أن أسهموا بادئ الأمر في تفشيه عمداً على أطراف أوروبا.

وعلى الناحية الأخرى من العالَم، وسّعت بعض الممالك الإسلاميّة بالمثل نفوذها في أصقاع شرق آسيا، على حساب المغول، ونشرت الإسلام في ربوع جديدة من هذه المنطقة. وأحسنت بذلك استغلال الجَائِحة من أجل إنجاز فتوحات جديدة، كان من شأنها توسعة رقعة نفوذها السياسيّ والدينيّ والثقافيّ في أكبر نطاقٍ جغرافيٍّ ممكن. ■ **طايع الديب**





مئة عام من الحوار حول الشعر

القصيدة الخرساء تتكلَّم!

صرَّحَ أحمد عبد المعطي حجازي، بأن «القصيدة الخرساء» كانت مجرَّد رأي عامّ، نابع من القلق على مصير الشعر، ولكن، هل عنى بذلك أن قصيدة النثر قدَّمت ما يُبدِّد القلق بشأنها؟ وفي الوقت الذي تدَّعي فيه قصيدة النثر أنها الأكثر عصريّةً، يرى أصحاب التفعيلة أن قصيدتهم الأكثر تأثيراً في المجال العامّ، ويُقبل عليها القرّاء. وبينما يقرّ شعراء قصيدة النثر بخيانة روّادها، وغياب النقّاد، وتعنُّت الأكاديميين، وعدم استعداد القارئ العربي لتلقّيها، استطاعت أن تشغل سطراً في تاريخ حافل من الحوار حول الشعر.

لم يكن كتاب «الديوان» الشرارة الأولى التي أطلقها العقّاد والمازني في عشرينيّات القرن الماضي، بل كانت الأهمّ والأكثر تأثيراً، لعدّة أسباب: أوّلاً، لأنها سعت إلى تأسيس جمالية جديدة للقصيدة العربيّة. ثانياً، لأنها، في دعوتها للتخلُّص من أغراض الشعر القديم والمناداة بالوحدة العضوية للقصيدة؛ أرست دعائم ارتباط شرطيّ بين التمسُّك بالقديم والتأخُّر الفنّي، ويُمكن اعتبار أن هذا الديالكتيك ظلّ هو القائد للأجيال القادمة، حتى ضدّ العقّاد ورفاقه الذين فوجئوا بتيّار التحرُّر الجامح، فأنكروا أن تكون لهم يد فيه.

صحيح أن ثمّة محاولات ليست قليلة سبقت العقّاد، لتطوير القصيدة العربيّة وتخليصها من تقليديتها، وفتح آفاق أكبر لها، إلّا أن العقل العربي، في العشرينيّات، أحسَّ بعطشه للحوار الثّقافي، والذي شغل الشعر النصيبَ الأكبرَ منه على صفحات الجرائد والمجلّات، وطُرحت أسئلة حول ماهيّة الشعر، ودور الشاعر، وأغراض الشعر، ومدى اتِّصاله بالقديم وبالحياة المعاصرة. ومع الانغماس في الحداثة وما بعدها، صار اهتمام الأدباء بالحوار الثّقافي أقلّ ممّا كان عليه، وأصبح كلّ منهم منكفئاً على مفهومه الخاصّ للشعر، وإن لم تخلُ الساحة من مساجلات أدبيّة، إلّا أن ذلك الفتور النسبي في الشغف بالحوار حول الشعر زاد فرص التعددية الشعرية، كما جعل مفهوم الشعر؛ إمّا تصوُّراً شخصيّاً، أو تهويمات ذاتيّة.

الوحدة العضوية

أشار خليل مطران إلى أن القصيدة العربيّة القديمة تفتقد إلى الارتباط بين معانيها، وأن تنوُّع المضمون داخل القصيدة الواحدة، بلا تسلسل ولا ترابط يدعمان أركانها؛ يربك القارئ وصِلَته بالمعنى، ووصف ديوانه «الخليل» عام 1908م، بالشعر العصري، فهل كان عصرياً، بالفعل؟ يُحسب لمطران الوعي المُبكِّر بالوحدة العضوية، وفي عام 1909م، قال «العقّاد» بوحدة القصيدة، باعتبارها كائناً حيّاً، وشبَّه أصحاب مذهب وحدة البيت القديم، مثل حافظ إبراهيم، بمن «أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتّان، وكلّ منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه، ولكنها إذا أجمعت على كساء واحد فتلك هي «مرقعية الدراويش»[1].

وهكذا، اتَّجهت القصيدة العربيّة إلى التركيز والتكثيف، والتخلُّص من العبارات الزائدة التي اعتنت باللفظ على حساب المعنى، ما أمكنها أن تلج مساحات من الجمال الذي اتَّكأ على الأخيلة عند الرومانسيين، وعلى النفس عند أدباء المهجر، وعلى الذهن عند «جماعة أبولو».

البحر الشعريّ

رغم تلك النقلة النوعية في مسار القصيدة العربيّة، لم تخرج عن التعريف القديم للشعر بأنه «كلامٌ مقفّى موزون». وسرعان ما شنّ شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية ثورة على الشقّ الأوّل من التعريف وهو «القافية»، حيث اعتبروها تقييداً للخيال الشعري، وذلك لم يكن اختراعاً خالصاً، آنذاك، فهناك محاولات عديدة، في العصر الحديث، للخروج عن أوزان «الخليل»، منها «البارودي»، و«شوقي»[2]، ويضيف إليهم الدكتور محمَّد أبو الأنوار قصيدة مجهولة لطه حسين، نشرَها عام 1909م، بعنوان «آه لو عدل»[3]. ورغم أن هذه المحاولات الثلاث أشارت، ضمنيّاً، إلى رحابة موسيقى الشعر لاستيعاب أوزان جديدة غير خليلية، لكنها لم تكن الأولى من نوعها في تاريخ الشعر العربي، فقد خالفت بعض قصائد لعروة بن الورد وأميّة بن الصلت،



ابراهيم المازني▲

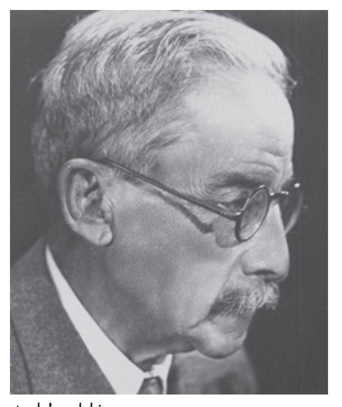
أحمد شوقي▲

طه حسين▲



عباس العقاد▲

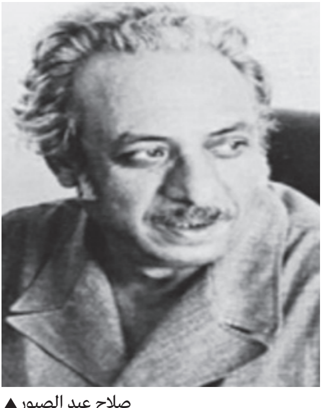
سوزان بيرنار▲





خليل مطران▲

أدونيس▲



صلاح عبد الصبور▲

شريف رزق▲



أحمد عبد المعطي حجازي▲

وعُبَيد بن الأبرص، الأوزانَ المعروفة، وقديماً قال أبو العتاهية: «أنا أكبر من العروض»، ولم يتمّ رعاية هذه المحاولات (القديمة أو المعاصرة) من قِبَل أصحابها، باعتبارها اتّجاهاً لتحرير الشعر من بحور الخليل.

وبناءً على ذلك، سيظهر مصطلح «الشعر الحرّ»، للدلالة على تنوُّع البحور داخل القصيدة الواحدة، وفي مصر، يُعَدّ أحمد زكي أبو شادي صاحب بداية جادّة في كتابة الشعر الحرّ الذي لا يلتزم، في القصيدة، بوحدة البحر، بل نجد أربعة أوزان في قصيدة واحدة. ولم تكفِ قصائد «أبو شادي» كي تجعل الشعر حرّاً من وجهة نظر الشباب المُنادين بالتحرُّر من كلّ إطار عروضي ملتزم، ما يجعل القصيدة أشبه بصيغ الشعر الأوروبي، إلّا أن النقّاد، في النصف الأوّل من القرن العشرين، فصلوا تلك النماذج الشابّة عن «الشعر الحرّ» لأبي شادي، واعتبروا هذه القصيدة «شعراً منثوراً»، وهو المصطلح الذي سيتمّ تداوله طويلاً، حتى يُصبح، فيما بعد، «شعر التفعيلة»، والذي لمعت فيه أسماء كثيرة، منهم السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وغيرهم كثُر.

وقد كان العقّاد من أشدّ المُعارضين للشعر المنثور، لأنه نقض عمود الشعر، لدرجة أنه كان يحيل دواوين صلاح عبد الصبور، وعبد المعطي حجازي، من لجنة الشعر إلى النثر، لأنهم لم يلتزموا بعمود الشعر، واكتفوا بالتمسُّك بالوزن، ويتساءل: ألا يكون الكلام العادي موزوناً على عواهنه، فهل يجعله ذلك شعراً؟ ويردّ الفريقُ الآخر: هل يجعلُ «العروض» المنظومات، مثل ألفيّة ابن مالك، شعراً؟ ويظلّ تعريف الشعر شائكاً وعصيّاً، لعدّة أسباب: أوَّلها التعميم، وثانيها الفصل الحادّ بين الشكل والمضمون، وربَّما كانت هذه النقاط وغيرها -أيضاً- من العوائق التي وقفت طويلاً ضد نهوض مفهوم بنيويّ للشعر.

وقد نادى صلاح عبد الصبور ببناء الشعر، وعارض رأياً شاع، منذ الأربعينيات، في كتابات محمَّد غنيمي هلال، وأحمد الشايب، وغيرها، فحواه أن الشعر أساسه العاطفة، أمّا النثر فأساسه الفكر، وأشار إلى أن ماهيّة القصيدة، في ذاتها، كالإنسان؛ أي لها عقل وروح: «إذا طغى العقل كانت القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته، وإذا طغت الروح تصبحُ القصيدة لعباً ممتنعاً مستغنياً، بذاته، عن الغاية»[4].

ما إن عرّبَ «أدونيس» مصطلح «قصيدة النثر» لـ «سوزان برنار»، في مطلع الخمسينيات، وكأن الحمى قد انتشرت في المشهد الشعري كلّه، حتى اتَّجه الشباب إلى المناداة بالتخلُّص؛ ليس من الأغراض القديمة للشعر، ولا من البحور الخليلية، فحسب، بل التخلُّص من الوزن، تماماً! .

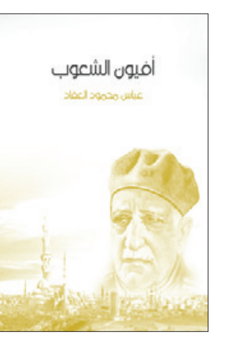
وسرعان ما تكتَّل ضدّ القصيدة الوليدة عددٌ من المتمرِّدين السابقين، منهم نازك الملائكة، ومن الأوائل العقّاد، غير أنه من الصعب الجزم بأن كلّ الشباب كانوا، آنذاك، منجذبين نحو هذه الشطحة الأدونسية بحسب تعبير محمود أمين العالم، الذي رأى، مُبكِّراً، أن القصيدة يمكن أن تحتاج إلى التخلُّص من الوزن، بعد أن تُقدِّم كلّ ما لديها في أوزانها المعروفة، ولكن ليس الآن.

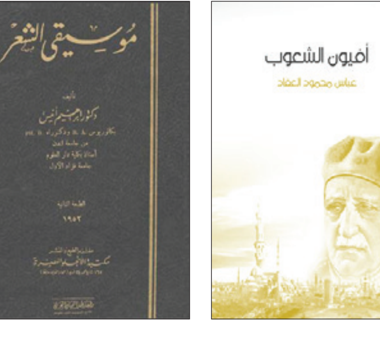
وبينما حرصَ العقّاد على أن يكون محافظاً في الشعر، معتزّاً بهذه المحافظة، ورأى الخروج عليها انحلالاً وإفساداً، وانبرى يهاجم كُتّاب «شعر التفعيلة»، ويوجِّه لهم تجريحاً عنيفاً في الصحف، هنا وهناك؛

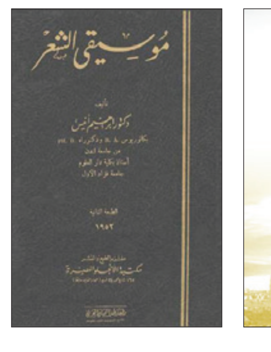












كان طه حسين يرى أنه «ليس على الشعراء بأس من أن يتحرَّروا من قيود الوزن والقافية، إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم، ولا يُطلب إليهم، في هذه الحرّيّة، إلا أن يكونوا صادقين غير متكلِّفين، وصادرين عن أنفسهم غير مقلِّدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك، ومبدعين فيما ينشئون، غير مُسفّين إلى سخف القول وما لا غناء فيه»[5].

ومع الزمن، أصبح المتمرِّدون في نظر العقّاد ورفاقه، مُحافظين في نظر «أدونيس» وأتباعه، ولم يتقبَّل شعراء التفعيلة قصيدة النثر، حتى وقت قريب، وأخذوا يناقشون أبرز إشكاليّاتها مثل المُصطلح، والإيقاع، والمعيار الجمالي، كما جاء في عدّة مقالات لأحمد عبد المعطي حجازي، بعنوان «قد أُفسد القول حتى أُحمدَ الصمم» والتي جُمعت، فيما بعد، في كتاب «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء».

قال صلاح عبد الصبور، في حوار مع جهاد فاضل: «ليسمّوها قصيدة نثر أو ليسمّوها شعراً منثوراً. أمّا أنا فلا أحبّ التسمية الأولى، ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهزّني».

وأشار شريف رزق إلى أن «مصطلح قصيدة النثر ليس بعيداً عن هويّة هذا النوع الإشكالي، فهي قصيدة؛ لأنها تَبَنْيُنٌ شعري مقصود شعراً، في الأساس، اكتسبت التعريف بإضافتها إلى النثر، لأنه الحقل الذي تتشكَّل في تربته، وتنبت في مكوِّناته في شكل منظَّم، وإذا كان النثر يُشير -معجميّاً- إلى التفريق والتبعثر، فإن القصيدة، هنا، هي النظام الصاعد في هذا الفضاء المُحتشد بالمتناثر في غير نظام»[6].

ربّما، يكون مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم إشكالاً فيما يتعلَّق بالشعر، لأنه يتداخل مع مفهوم الوزن، خاصّةً إذا ما نظرنا إلى الإيقاع، باعتباره نقلة موسيقية من الشعر المعتمد على بحر محدَّد، إلى شعر التفعيلة. ويرى أصحاب عمود الشعر أن الإيقاع يتحقَّق من نظم التفعيلات في البيت الواحد، أمّا شعراء التفعيلة فيرون أن الإيقاع يتخلَّص من «سيمتريته» (الترتيب)، ويصبح «هارمونياً» (منسجماً) أكثر، عند الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح حرّيّة أكبر في حركة التفعيلات، وتنويع الإيقاع الموسيقي. ولكن، عندما تتخلَّص قصيدة النثر من الوزن، فهل معنى ذلك أنها قصيدة بلا إيقاع؟

حاول شريف رزق إيضاح أن قصيدة النثر، إذا هجرت الوزن العروضي، فهي لا تتخلّ عن إيقاعها الخاصّ[7]، منطلقاً من أن الإيقاع -بوصفه مصطلحاً فنيّاً- هو التنظيم، له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً، إذ يناط به تنظيم اللّغة ليسهل أداء وظائفها المُبتغاة. ولأن الشعر جزء من هذه اللّغة، يُعَدّ لغةً فوق اللّغة؛ بمعنى أنه يُوَظِّف اللّغة جماليّاً (فنيّاً) في مفارقة واضحة للمستوى المعياري لهذه اللّغة، فلغة الشعر «هي إعادة تنظيم للُّغة العاديّة». فالإيقاع هو الميزان، والميزان هو الإيقاع، والعلاقة بينهما كعلاقة العين والبصر.

وأشار أنسي الحاج إلى أن قصيدة النثر تحتوي على «وزن شخصي»، وأنها خارج الإيقاع الموسيقي، تماماً، «ولكن هذه الأوزان ليست أوزاناً صالحة للقياس عليها أو اعتمادها أو تقنينها»[8].

ويعزو بعض النقّاد هذه الخلافات بين شعراء قصيدة النثر، حول بعض المصطلحات والمفاهيم، عندما قرَّروا تحريرها، إلى عدم الوعي وعدم النضج الفنّي؛ ما يجعل القصيدة في مأزق إشكالي آخر، إلّا أنه، في حال غياب القدرة على القياس، هل يمكن أن ينهض أيّ معيار جمالي عامّ لهذه القصيدة؟

ومع ذلك، لم يُغفل شريف رزق حماسه إلى أن قصيدة النثر ستصبح متنَ الإبداع الشعري، وديوان العربيّة القادم، لأنها الأقدر على استيعاب متغيِّرات العصر، بلا قيود تحدّ من جموحها نحو أراضٍ وعرة من المعاني الإنسانية، التي حذَّرت القصيدة العربيّة من ولوجها، وهذا -بالضبط- ما أوضحه محمَّد آدم، «فقصيدة النثر جاءت نتيجة زواج المجتمع الرعوي والزراعي، واندماج ثقافة الصحراء ببلدان الحضارة القديمة».

وخلال العقدين الأخيرين، زاد إقبال الأجيال الجديدة على كتابة قصيدة النثر، واعتبرها روّادها نجاحاً ساحقاً لدعواهم، بينما رأى أصحاب القصيدة الموزونة ذلك خطراً على الشعر، حيث اختلط السمين بالغثّ، وصارت «قصيدة النثر» قِبلة للمدَّعين وأنصاف الموهوبين، كما أوضح الدكتور ماهر شفيق فريد: «لقد كنتُ من أكبر أنصار قصيدة النثر من حيث المبدأ، وقد كتبتُ على صفحاتِ «الأهرام»، منذ سنوات قلائل، أن المستقبل لقصيده النثر، ولكني أجدني، الآنَ، مضطرّاً إلى مراجعة موقفي، فلستُ أرى لها مُستقبلاً يُذكَر، وإنما أرى حاضراً بائساً، وماضياً فيه درر قليلة وخبثٌ كثير»[9].

ومؤخّراً، يصرح أحمد عبد المعطي حجازي، بأن «القصيدة الخرساء» كانت مجرَّد رأي عامّ، نابع من القلق على مصير الشعر.. ولكن، هل عنى بذلك أن قصيدة النثر قدَّمت ما يُبدِّد القلق بشأنها؟ وفي الوقت الذي تدَّعي فيه قصيدة النثر أنها الأكثر عصريّةً، يرى أصحاب التفعيلة أن قصيدتهم الأكثر تأثيراً في المجال العامّ، ويُقبل عليها القرّاء، وبينما يقرّ شعراء قصيدة النثر بخيانة روادها، وغياب النقّاد، وتعنُّت الأكاديميين، وعدم استعداد القارئ العربي لتلقّيها، استطاعت هي أن تشغل سطراً في تاريخ حافل من الحوار حول الشعر. ■ **محمَّد علّام**

الهوامش:

1 - أفيون الشعوب، عباس محمود العقاد، ص109، هنداوي للنشر، 2013م.
2 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1965م، ص199.
3 - الحوار الأدبي حول الشعر، محمد أبو الأنوار، مكتبة الشباب، 1975م، ص690.
4 - حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م، ص26.
5 - من أدبنا المعاصر، طه حسين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2014، ص35 و36.
6 - آفاق الشعرية العربيّة الجديدة في قصيدة النثر، شريف رزق، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2015م.
7 - آفاق الشعرية العربيّة الجديدة في قصيدة النثر، شريف رزق، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2015م. ص40.
8 - مجلّة «الجديد»، فبراير، 2019م.
9 - قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، أحمد عبد المعطي حجازي، 2008م، ص186.

كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّواية الجَديدة
ترجمة:
كتاب الدوحة


مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة: إبراهيم الخطيب


حكايات
من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة
والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغيّة
كتاب الدوحة


خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة


أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
رواية
كتاب الدوحة


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

صورة نوفاك دجوكوفيتش

شعرية اللاتوازن

اعتدتُ متابعةَ دورة رولان غاروس الدوليّة لكرة المضرب، في المقهى، كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض فعاليّات كأس العالَم لكرة القدم أو الألعاب الأولمبيّة أو طواف فرنسا للدرّاجات، استمتاعاً بذلك «الطقس الجماعيّ» الذي تمّحي خلاله الفوارق، فإذا الجميع واحد، وإذا هذا الواحد يعثر لساعاتٍ معدودة، على إكسير مضادّ لدوافع الإحباط المحيطة به من كلّ جانب. إكسير لا يُنسيه مشاغله وأعباء حياته اليوميّة، بل يمنحه جرعة أوكسجين تتيح له تجديد القُوَى والاستمرار في المُقاومة.



آدم فتحي

إلّا أنّ الأمر اختلف هذه السنة. تمّ تعليق المُنافسات الاحترافيّة للعبة التنس منذ شهر مارس/آذار 2020 في جملة ما تمّ تعليقه من أنشطة ثقافيّة ورياضيّة. وأرجئت دورة رولان غاروس إلى هذا الشهر. ولا أدري حتّى كتابة هذه السطور إنْ لم يكن الإرجاء آيلاً إلى إلغاء. وليس من شكٍّ في أنّ هذا الوضع أفقد العاملين في مجال الرياضة، شأنهم شأن العاملين في مجال الثقافة، توازُنَهم الماديّ والاجتماعيّ. إضافةً إلى تأثيره في التوازن المعنويّ للملايين من «متلقّي» الشيء الثقافيّ والرياضيّ في جميع أنحاء العالَم.

ذاكَ ما يبدو، للأسف، بعيداً عن إدراك الكثيرين الذين لا يرون في الشيء الثقافيّ أو الرياضيّ إلّا المردود الماديّ أو الجانب التسلويّ الاستهلاكيّ. ناسين أنّ الإنسان محتاج إلى «خُبْزٍ» آخر لا تجود به إلّا المواعيد «الكيفيّة» مع الإبداع، كقراءة كتاب أو حضور عرضٍ فنيّ أو الفرجة على تظاهرة رياضيّة. وهو ما يفهمه المواطن الكادح البسيط، بعفويّته المُعتادة، التي تجعله يشعر بفقدان التوازن لغياب تلك «المواعيد»، فإذا هو يصنع من ذلك «الفقدان» نوعاً من التوازن القائم على اللاتوازن. الأمر الذي قد يُصبح غداً الأصل والقاعدة في استراتيجية تعامُلِنَا مع الواقع الجديد.

والحقّ أنّ هذه الفكرة تحتاج إلى شيء من الدعم، وليس من دعمٍ أفضل ممّا تؤكّده لعبة التنس نفسُها، خاصّة حين نقارن بينَ لاعبين مثل بورغ وشانغ، أو دجوكوفيتش وفيديرار. وهي فرصة كي أقول ما أريد قوله في هذا الأخير.

قرَّر نوفاك دجوكوفيتش، اللاعب الصربيّ المُتوَّج بـ 17 لقباً في البطولات الكبرى، أن «ينتصر» على الكورونا بمفرده، وأن ينظّم دوراتٍ استعراضيّة في البلقان، مستخفّاً بتعليمات التباعُد الاجتماعيّ، معتقداً أنّ فيروس «كوفيد - 19»، العدوّ الأوّل للصحّة العالميّة في هذه الأشهر الغريبة الموسومة بالعزل والحجْر، لن يصمد أمام «رغبات» بطل التنس المُصنَّف الأوّل عالميّاً. والنتيجة: إلغاء الدورات بعد تفشّي الفيروس في ثلاثة لاعبين مشاركين فيها، إضافة إلى دجوكوفيتش نفسِه. تعرَّض دجوكوفيتش إلى انتقاداتٍ كثيرة في أعقاب هذه المُبادرة الفاشلة. قِيل إنّه اتّخذ «قراراً غبيّاً» بتنظيم هذه الدورات في مثل هذه المرحلة الحرجة. قِيل إنّه فشل كمنظِّم في اتّخاذ تدابير السلامة اللازمة. لمّح الكثيرون إلى ما مارسته العلاماتُ التجاريّة الداعمةُ من «ضغطٍ» كي لا تستمرّ في تمويل اللاعبين دون أن يكونوا مرئيّين بما يكفي. الأمر الذي رجّح لدى الكثيرين أنّ الغاية من مثل هذه المخاطرة كانت منفعيّة بامتياز، ولا علاقة لها بالرياضة. بينما ألحّ هو على «حُسْنِ نواياه»، مؤكّداً أنّ الهدف من هذه البطولة لم يكن سوى «تعزيز علاقات التآزر بين الشعوب ونَشْر رسالة تضامن في كلّ أنحاء المنطقة».

ما يهمّني في سياق الحال هو أنّ هذا اللاعب تعامَلَ مع الفيروس تعامُلَ الطفل المُدلّل الذي لا يُردُّ له طلب. بل لعلّه لم يخرج في تعامُله مع الفيروس عن نهجه في التعامُل مع اللعبة نفسِها. نهج يواجه القوّة بالقوّة والضربة الكاسحة بضربةٍ أكثر اكتساحاً. اعتاد «البطل» أن يتغلّب على منافسيه بجاهزيّة بدنيّة وسيكولوجيّة، تتيح له أن يواجه إرادة هشّةً بإرادة صلْبة، وأعصاباً متوتّرة بأعصابٍ من حديد، و«يداً مرتعشة» برباطة جأش. ولعلّه لم يحقّق أكثر انتصاراته لأنّه الأفضل كلاعب، بل لأنّه الأقدر على الصمود إلى أن يفقد منافسوه توازُنَهم، بينما هو ثابتٌ متماسكٌ محافظ على توازنه. لكنّه لم ينتبه هذه المرّة إلى أنّه أمام عدوٍّ من نوعٍ آخر، لا أعصاب له أصلاً، وقد لا يتاح الانتصارُ عليه إلّا بجرعةٍ من فقدان التوازُن.

لا أحد أقرب من لاعب التنس المُبدع إلى الشاعر والموسيقيّ؛ مثلهما هو، جسد هشّ لا منافس له في النهاية، ولا ملعب سوى نفسه وزمنه، ولا «مضرب» له سوى لغته، بها يحاول أن يصبح أجدر بشرطه الإنسانيّ، لعلّه ينتصر شيئاً مَا حين يتعلّم كيف يواجه هزائمه بروح انتصاريّة.

الشاعرُ كامنٌ في لغته. الآلةُ جزءٌ من جسد العازف. المضربُ امتدادٌ ليد اللاعب. هكذا يتحقّق ما يسمّيه ميشونيك التحامَ الفكر بالحياة. في كلّ حركة من حركات لاعب التنس أو العازف أو الشاعر نحن أمام بشرٍ لا يكتفي بتقديم عرض أو باقتراح عملٍ فنّي، بل نحن أمام إنسانٍ

يـروي لنـا حياتـه، فـي عمقهـا.
خواطـر مـا انفكّت تراودنـي كلّمـا فـاز رودجـر فيديـرار بـدورة مـن الـدورات الكبـرى. فـإذا أنـا أجـد لفـوزه طعـم الثـأر مـن بعـض مـا يعـجّ بـه كوكبنـا مـن هزائـم، بعـد أن تربّـع علـى العـرش الاقتصـاديّ حيتـان المضاربـة وتوحّشـت السياسـة ولـم يعـد الزمـن ملائمـاً لغانـدي ولا حتـى لأرسـين لوبـين، وانقرض نسـل سـنغور ومانديـلا...
قبـل فيديـرار «توحّشَـتْ» لعبـة التنـس. انسـحبت الرشـاقةُ والرهافـة والخفّة والـذكاء ليحضـر هيلمـانُ القـوّة والجبـروت. حتـى كـادت أصـوات اللاعبيـن مـع كلّ ضربـة تشـبه زئيـر أسـد وهـو ينهـش فريسـته: هاننـن... اغغـغ... اخخخـخ...
قبـل فيديـرار تربّعـت علـى المشـهد صـورة نمطيّـة شرسـة لنجـم التنـس «الفُتُـوّة». صـورة الذئـب القاتـل ذي الضربـات السـاحقة والنظـرات الشبيهة بالشـماريخ الناريّـة واللغـة الحربيّـة وصرخـات الحطّـاب وهـو يهـوي علـى الجـذوع بفأسـه.
غـاب اللعـب أو كاد بانسـحاب سـامبراس وسـاباتيني وغـراف ليتربّـع علـى المشـهد روديك والأختان ويليامس، فإذا نحن نُفجع في الجمال والهشاشة والنحلـة والفراشـة، وإذا نحـن نتفـرّج علـى مرتزقة أشـرس مـن «الغلادياتور» القدامـى، لا صلـة لهـم بمتعـة اللعـب وليـس البقـاء فيهـم للأكثـر إبداعـاً وذكاءً، بـل هـو للأعنـف والأشـرس.
حتـى جـاء فيديـرار (شـبيهنا) ليرجـع بنـا إلـى زمـن التنـس كشـعر وموسـيقى، مؤكّـداً لنـا (مثـل محمـد علـي) أنّ النحلـة أقـوى مـن الثـور، وأنّ الكفـاءة هـي الأصـل، وأنّ لقـوّة الحجّـة فرصـة أمـام حجّـة القـوّة، وأننـا نسـتطيع أن نحلـم بواقعيـة، وأن نذهـب بواقعنـا إلـى أقصـى الحلـم، إذا نحـن اجتهدنـا وحافظنا علـى روحنـا المُقاوِمـة، وعرفنـا كيـف نجعـل الأمـر نفسـه يحـدث فـي السياسـة والاقتصـاد.
تابعـتُ الكثيـر مـن عمالقـة التنـس مثـل بـورغ ومـاك انـرو ولنـدل وأغاسـي وغيرهـم. ثمّـة فـي انتصاراتهـم شـيء ممّـا ذهـب إليـه فرويـد فـي نـصٍّ لـه بعنـوان «La sexualité et le tennis»، يقـول لـك بصلـف إنهـم انتصـروا علـى الجميـع وعليـك أنـت تحديـداً.
أمّـا فيديـرار فانتصـاره مهمـوس، حيـيّ، يخـرج بالجسـد مـن «جنسـانيّته» الضيّقـة إلـى إنسـانيّته الرحبـة، ليقـول لـك إنّـه انتصـارك أنـت قبـل أن يكـون انتصـاره هـو، وإنّـه طقـس خـارج منطـق الانتصـار أصـلاً، يحتفـي بالحـب والمجانيّـة والجمـال معيـداً اللعبـة إلـى جوهـر هويّتهـا كمدرسـة لتعليـم «التمـدّن» وترسـيخ مبـادئ «الحـوار» و«اللياقـة» و«احتـرام الآخـر».
إنّ فـي أسـلوب فيديـرار مـا يشـبه الارتجـال فـي الموسـيقى. ذلـك النـوع مـن التحليـق المغامـر المؤسَّـس علـى إعـدادٍ مُحْكَـم يتيـح للحريّـة أن تكـون غيـر الفوضـى والاعتبـاط، ويتيـح للمغنّـي أو العـازف (أو اللاعـب) إبـداع شـبكة من الأصـوات (والحـركات) قـادرة علـى إدهـاش الآخـر انطلاقـاً مـن قدرتهـا علـى إدهـاش صاحبهـا نفسـه.
فـإذا نحـن أمـام نسـيج تأتلـف مفرداتـه وتختلـف لتمنحنـا فـي كلّ لحظـة فرصـة للعثـور علـى شـيء مفاجئ يجـدّد صاحبـه ويجـدّد «اللعبـة» ويجدّدنا فـي الوقـت نفسـه، وإذا نحـن مشـدودون إلـى كيـانٍ خفـيّ بحبـالٍ خفيّـة، فـي انتظـار «القفلـة» المخلّصـة، وكأنّنـا نـكاد نقـع ونسـقط لـولا أنّ شـيئاً مـا، علـى حافـة الهاويـة والسـقوط، يجعلنـا نقـوم فـي اللحظـة الأخيـرة بالحركـة الضروريّـة لاسـتعادة التـوازن مـن فوهـة «اللاتـوازن».
هل الشعر غير هذا التوازن في «اللا - توازن» وبه؟
يدخـل دجوكوفيتـش، فـي المُقابـل، مبارياتـه وكأنـه آلـة مبرمجـة لا حيـاد لهـا عـن برنامجهـا. وكأنّـه أحـد أولئـك النظّاميـن المطمئنّيـن إلـى قوالبهـم الجاهـزة. بينمـا نـرى فيديـرار يبحث في الشكّ والحيرة، وخـلال رحلة البحث تتفتّـح روح الفـنّ فيـه فيبـدع ويسـتنبط متقاسـماً كلّ ذلـك معنـا، متعـدِّداً وواحـداً فـي تعـدُّده، حكيمـاً لا يلعـن الطفـل فيـه، رجـلاً لا يلعن المـرأة فيه، شـاعراً لا يلعـن الناثـر فيـه.
ولعـلّ القصيـدة تتحقّـق فيـه مـن خـلال «لا تـوازنٍ» شـكلِها الباحـثِ أبـداً عـن توازنـه، دون أن يُفقدهـا حضـورُ النثـر انتماءهـا إلـى الشـعر، مثلمـا يتحقّـق تـوازن الذكـورة والأنوثـة فـي الرجـل والمـرأة دون أن يكـفّ كلاهمـا عـن أن يكـون ذاتـه.
ذاك هو بطل التنس المُبدع.
ذاك هو الشاعر والمُوسيقيّ.
ذاك هو المُتغلّبُ على كلِّ فيروس في المُستقبل.
إنسـان يحقّـق توازُنَـه فـي العالَـم بالرغم عن انعـدام التوازن وبفضلـه، مرتقياً بهذا «اللاتوازن» إلى مستوى الشعريّة.
جسـد هـشّ يلعـب بنفسـه مـع الزمـن وفيـه، ولا «مضـرب» لـه سـوى لغتـه، بهـا يحـاول أن يصنـع مـن ضعفـه قـوّة، لعلّـه ينتصـر شـيئاً مـا، حيـن يتعلّـم أن ينتصـر علـى نفسـه.



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل



الدوحة
فنّ القول وسلطته..



الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!



الدوحة
الأدبُ الرّقمي
كرنفال
الفاجعة!



الدوحة
ما فاز إلّا النَّوْم!



الدوحة



الدوحة
الحياة اللامتوقَّعة للأماكن



الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!



الدوحة
عبد القادر الشاوي يكشف أوراقه
تاريخ سوء فهم المفكّرين
مواقف المثقّفين
الفقدان الطوعي للحميمية!



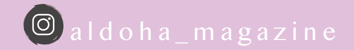
الدوحة
مجتمع الوجـه!



الدوحة
التذوّق الأدبي!



Doha Magazine



aldoha_magazine



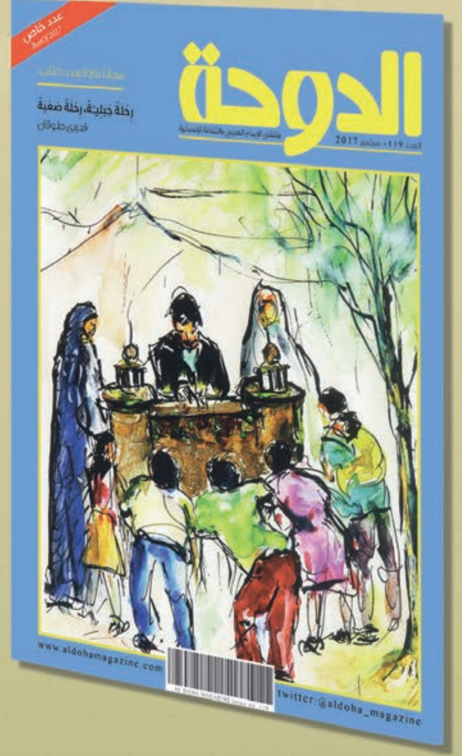
@aldoha_magazine


www.dohamagazine.qa


الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 156 - أكتوبر 2020
www.dohamagazine.qa
156
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 156 - صفر 1442 - أكتوبر 2020
Year 13 - No. 156 Safar 1442 - October 2020
@aldoha_magazine
aldoha_magazine
Doha Magazine
الدوحة
BEST
OF
2020



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية







حصاد مجلة الدوحة وعجاف كورونا

كما أبطأت جائحة كورونا (كوفيد - 19) حركة مسيرة الإنسانية جمعاء، فقد لحقنا في مجلة «الدوحة» نصيبنا فتأخر العدد السنوي المستحق في شهر سبتمبر/أيلول إلى شهر أكتوبر/تشرين الأول؛ تأثراً بالظروف القاهرة التي فرضها الوباء على الحياة عموماً. ويأتي هذا العدد تتويجاً لنشاط المجلة السابق وإصداراتها الحافلة بزخم التحليلات للواقع الحاضر، وتباين التوقعات والترجيحات للمستقبل المرتقب بعد انكشاف الوباء، ولم تدخر المجلة بكادرها الفعّال جهداً في استقطاب المقالات والتقارير ذات الصلة بالجائحة من كلّ حدب وصوب؛ غربي أو شرقي أو ما بينهما من الأقلام والمفكّرين والمحلّلين، عموماً شهد العام المنصرم للمجلة في نصفه الثاني ثقلاً ورجوحاً لموضوع الكورونا على بقية المواضيع التي لم تغفلها المجلة بالطبع، ولكن ربما أيضاً في سياق يرتبط بشكل أو بآخر مع الجائحة التي هي مناط الاهتمام ومركز الجاذبية الحالي، فهناك نشاط كتاب الدوحة الذي تتنوّع الاختيارات فيه بين كلّ المجالات من الفلسفة للحكمة للسياسة للاقتصاد للآداب والعلوم الإنسانية جمعاء.

وبالطبع فإن الحجر المنزلي وحظر التجوال في مناكب الأرض ومشاغلها يفتح متسعاً كبيراً للزخم الإعلامي، وهذا ما جهدت المجلة أن توفّره للقارئ الكريم، لتروي فضوله حول الداء المستجد من كلّ المصادر العلمية التي تحقق في طبيعته وطرق انتشاره وطرق التقاط العدوى به وسبل الوقاية الممكنة، ومن المصادر السياسية التي تكشف عن جذور كورونا وتحقق في منشأه على خلفية السياسة، ومن يكون المنتفع الأكبر إن كانت هناك منفعة منه أو من يكون الأخف ضرراً إن كان (كوفيد - 19) شراً محضاً. ومن المصادر الاقتصادية التي تناقش الهاجس العالمي الكبير الذي يلقي بظلاله على الاهتمامات الخاصة لكلّ مواطن في أي بلد وكيف تأثّر مستوى معاشه أو تهددت فرصة عمله أو كمية دخله بالإضافة للاهتمامات العامة الخاصة بكلّ دولة ومقدار البطء في مسيرتها الاقتصادية والعصي التي دخلت في عجلتها، هذا بالإضافة إلى الاهتمامات الكبرى بمصير العولمة ومؤشرات اندثارها وتوالد عالم جديد أقل تشابكاً، واستحقاق مقولة إن العالم ما بعد كورونا ليس كما قبله. وبالطبع كان لا بد من هذا الاهتمام البالغ بالوباء لا على سبيل المبالغة والتضخيم ولكن على سبيل الإحاطة والتقييم، ولا سيما أنه ما يزال حدثاً مبهماً يلفه الغموض ومع هذه الضبابية في الرؤية وقلة الاستشراف إلى النهاية يزداد الفضول وتتفاقم حاجة المجتمع إلى المزيد من الإلمام والفهم لمستجداته وتحدياته المستقبلية، وإذ لم تصدر إلى اليوم حلول واضحة لهذه القضية فلا أقل من استحضار جميع الآراء حولها، واستيفاء كلّ الأدبيات المتعلقة لمن يهمه الأمر، ثم نترك لرأي القرّاء ما يأخذون منها وما يدَعون.

وهكذا ليبدو كورونا سيد الموقف والمسيطر على نشاط المجلة النصف سنوي الأخير على الأقل؛ إلّا أنه لم يتجاهل بقية الأنشطة في استجلاب الاختيارات الأدبية والعلمية من شتى المراجع ليضعها أمام القارئ كمصدر للترويح على الأقل إذا أراد الخروج من واقع كورونا ومتابعة حدثه الإعلامي. فشهدت المجلة زخماً كبيراً من المقتطفات الصغيرة أو الإسهامات المسهبة الكبيرة في شتى المجالات، مع بعض المتابعات الإخبارية لبعض الأعلام في حال رحيل أحدهم ممن لأقلامهم أو أفعالهم وقع في الساحة العربية والإنسانية، وهكذا فإنها سنة شديدة على البشرية بأسرها عجفاء بطابعها، ولكن مجلة الدوحة خرجت منها بإصدارات خصبة وضخ إعلامي كبير.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

التحرير

محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج

رشا أبوشوشة

هند البنسعيد

فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@mcs.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

فاكس : 44022690 (974+)



ثـقـافـيـة شـــهـريـة

العدد
156

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وستة وخمسون
صفر 1442 - أكتوبر 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـــدوحـــة - قـــطـــر

صـدر العـدد الأول في نـوفمبر 1969، وفي يـنـاير 1976 أخـذت توجهها العـربي واستمرت في الـصـدور حـتي يـنـاير عـام 1986 لـتستأنف الـصـدور مـجـدداً في نـوفـمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمــــــيـــــركـــــا	100 دولار
كـــنـــدا وأستـرالـــيا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترســل قيمة الاشــتراك بموجب حــوالة مصــرفية أو شــيك بالريال القـطـري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

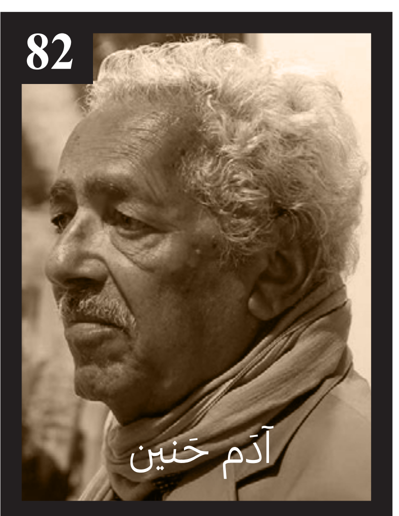
وكلاء التوزيع في الخارج:

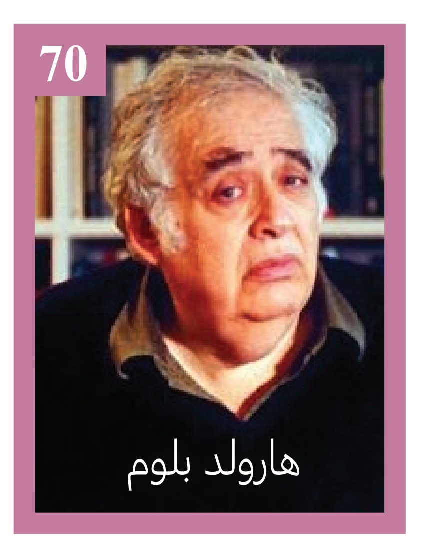
سـلطنة عُمان - مؤسسـة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقـط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسـة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسـة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

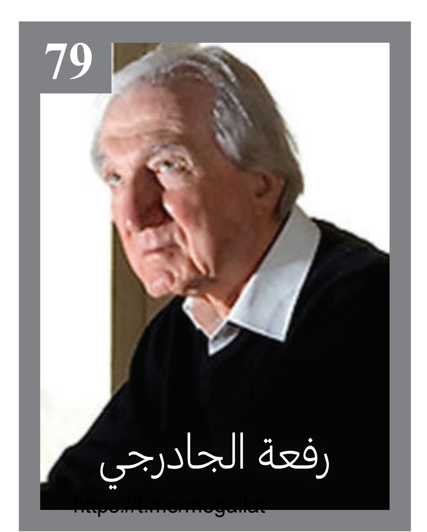
دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		









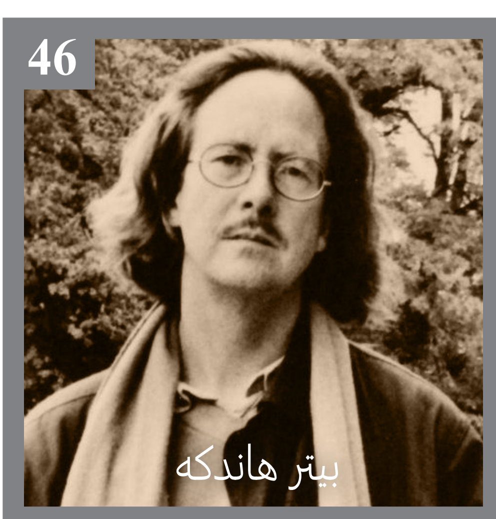



21 إدغار موران


14 نعوم تشومسكي


73 جوليا كريستيفا


43 توني موريسون


46 بيتر هاندكه


39 لو كليزيو


76 أمجد ناصر


54 هاروكي موراكامي


10 ألان تورين


50 أولغا توكارتشوك


12 أندريه كومت سبوفيل


17 بيونغ تشول هان

في زمن الجائحة

زَمنُ جائحةِ «كورونا» غيرُ الزمن الذي كان قبْلها، ولا هو الزمن الذي سيكونُ بَعدَها، لا فقط لأنّ انتشارَ الفيروس صنعَ حدثًا كونيًّا وَضَعَ كلّ شَيء مَوْضعَ مُساءلة ومُراجعةٍ إلى حدِّ الشروع في الحديث عن تحوُّلٍ لاحق في النظام الاقتصاديّ العالميّ وفي النظام الاجتماعيّ للبُلدان، ولكنْ أيضًا لأنّ هذا الزمنَ أعاد النظرَ في مفهوم الحياة بوَجْهٍ عامّ، مُجسِّدًا رجّةً معرفيّة مَكينة، وليس رجّةً واقعيّة فحسب. إنّ ما ترتّب على ظهور الفيروس وانتشاره يُشكِّلُ إعادةَ نظرٍ جذريّة في مفهوم الحياة..

في مُقابل العَولمة، التي قامَت على إلغاء الحُدود وتمْكين خَصيصة العبور من التحكّم في نظام الحياة العامّ، فرضَ وباءُ كورونا المُستجدّ إقامةَ الحدود لا بَين البلدان وحسب، بل بين مُدُن البَلد الواحد، وحتى بين مكان المُصابين والمدينة التي فيها يُوجَدون، وبين سكّان الحيّ الواحد أو العمارة الواحدة، وَفق ما يقتضيه العزْل الإراديّ أو الحَجْر الطّبيّ. أبْعد من ذلك، فرَض الفيروس حُدودًا بين الفرد وذاته، مُلزِمًا إيّاه بتغيير عاداته، وقلْب سُلوكه اليَوميّ، وتقوية شعوره بجَسده، على نحو ما يُفصِحُ عنهُ الخطابُ الطبّيّ وهو يُواصلُ تنبيهاته عبْر سلسلةٍ من الأوامر والنواهي: «اعتزل التجمّعات»، «لا تُصافح»، «لا تُعانق»، «لا تلمس الأشياء إلّا وأنت مُرتدٍ قفّازات واقية».. كما لو أنّ الحياة غدَت هي الانفصال والانغلاق. إنّ الحُدودَ التي رَسمَها الفيروس شديدةُ الصّرامة، وهي تتطلّبُ عُزلةً لا تَستثني أحدًا. لقد أعاد الفيروس للعُزلة وَضْعَها الاعتباريّ المَنسيّ وألزمَ بإدماجها في نَمط الحياة، ولكن على نحو مَمزُوج بالإكراه والتوَجُّس والهَلع وتعليق مَكاسب حُقوق الإنسان، لأنّ دلالةَ الحقّ في الحياة شهدَ إبدالًا دلاليًّا، على غرار الإبدالات التي مسَّت كلّ شيء. إلى جانب هذه العُزلة الضروريّة، مكّنَ الفيروسُ الفراغَ من حُضور قويٍّ في كلّ الفضاءات العامّة، التي صارَت شبيهةً بالخَلاء، فغدا الفراغُ والإغْلاق والحَجْر أمورًا دالّة لا على رفْض الآخَر، بل على احترام حقّه في الحياة.

رغم هذا المَنحى الذي يُلزمُ بالحُدود ويَفرض نظامًا وَفقها، يَحتفظُ الفيروس بخصائصَ مشدودةٍ إلى نتائج العولمة، ولا سيما في نظامِ تكاثُره الرّهيب وانتشاره الذي يَمتلكُ سِمة اللانهائيّ، انطلاقًا من صُعوبةِ تطويقه التي لا تستبعدُ احتمالَ الاستحالة المُرعب، إذ تبدّى سُلوكُ الفيروس، بناءً على رحلته وعلى الخريطة التي رَسمَها انتشارُه، مُنسجمًا مع تحوُّل العالم إلى قريةٍ صغيرة. تحرَّكَ الفيروس، قادمًا من أقصى مكان قبْل أن يتوَزَّع في مُختلف بقاع العالم، بسُرعةٍ تَحملُ خصائصَ الإيقاع الذي أرْساهُ الزمنُ الرقميُّ والافتراضيّ. إيقاعٌ يبدو كما لو أنّ تناميه المَحموم يُنافسُ الزمنَ الضَّوئيَّ، في عَصْر غدَت فيه الأسلحةُ / الصواريخُ تُنافسُ سُرعةَ الصَّوت وتتفوّقُ عليها. فالرُّعبُ المُلازمُ، اليَوم، للجائحة مُترتّبٌ على كون الفيروس يَنتشرُ مِن كُلّ شيء، وفي كلّ شيء، وعبْر كلّ شيء، بإيقاع مُخيف. كما أنّ إبطاءَ الانتشار، الذي هو المُمكنُ المُتاح، لحدّ الآن، في التصدّي للفيروس، مُتطلّبٌ بصُورةٍ قريبة من الإعجاز، لِما يترتّبُ على هذا الإبطاء اقتصاديًّا واجتماعيًّا، ولِما يَقتضيه مِن تجهيزات طبّيّة، وتعليقٍ لمَكاسب حُقوق الإنسان، وقلبٍ في نظام الحياة ذاتها، مادامَ الفردُ قد غدا، في زَمن كورونا، مُرتابًا في أعضائه، ومَلابسه، وحذائه، واحتكاكاته، وفي الهواء الذي يَستنشقهُ، وهو يَتهجّى، إلى جانب ذلك كلّه، أبجديّةَ العُزلة ويتعلَّمُ ضَوابطَها وقواعدها. لقد التبسَ الأمرُ فجأةً على الإنسان حتى صارَ يشعرُ كما لو أنّهُ يُؤدّي، دون إرادته ودون استعداد قبْليٍّ، دَورَ شخصيّةٍ في رواية من روايات الرّعب، أو في فيلمٍ من أفلام الخيالِ العلميّ.

في زمن كورونا المُستجدّ، كلُّ شيء صارَ موضوعَ شُبهة. لقد توسّعَ هاجسُ الارتياب على نحو لم يَعُد يَستثني أيَّ شيء، بما في ذلك علاقة الفرد بذاته. لم يعُد مَوضوعُ الاشتباه خارجيًّا، بل غدا الاشتباهُ إحساسًا تُجاه الذات. صارَ المرءُ مُرتابًا لا من الأشياء وحسب، بل حتى من ذاته وهو يُجابهُ عدوًّا لا مَرئيًّا، شاعرًا، في الآن ذاته، أنّ هذا العدوَّ يترصّدُه في أدقّ تفاصيل حياته. تَرَصُّدٌ ألزمَ الفردَ بأنْ يُفكّر،

صارَ المرءُ مُرتابًا لا من الأشياء وحسب، بل حتى من ذاته وهو يُجابهُ عدوًّا لا مَرئيًا، شاعرًا، في الآن ذاته، أنّ هذا العدوّ يترصّدُه في أدقّ تفاصيل حياته



على امتداد يَومه، بالفيروس، وأن يفكّرَ فيه وانطلاقًا منه؛ فأيُّ عرَض مَرضيّ يَستشعِرهُ الفردُ، في زمن كورونا المُستجدّ، إلّا ويُفسّرُهُ بتوجيهٍ من احتمالِ الإصابة بالفيروس. إنّها استيهاماتُ هذا الزّمن، الذي فرضَ لا نمطَ حياةٍ جديدة وحسب، بل استنبتَ أيضًا خيالًا وتوقّعات وأوهامًا وهلوسات وهلعًا. كما بدأ يفرضُ تعوّدًا على جعْل الهلع جُزءًا من الحياة، بالتعايُش مع خطابِ الرّعب وصُوَره ومشاهده. ذلك أنّ احتمالَ الإصابة بالفيروس ليس مُرتبطًا، في هذه الجائحة، بالغَير، بل بالذات نفْسها. لا يتعلّقُ الأمرُ بخطر العدوى من الغَير، بل من أنْ يكون الفردُ ذاتهُ حاملًا للفيروس، أي مصدرًا للعدوى وليس فقط مُعرَّضًا لها. كلُّ شَخص، بل كلُّ شيء، في زَمن كورونا المُستجدّ، مُصابٌ بالفيروس إلى أن تَثبُتَ صحّتُهُ وسلامتُه، لكنّ هذا الإثباتَ ذاتَهُ يَبقى هشًّا، غيرَ قادر على أنْ يَصمُدَ أمام الرّعب من الآتي، ومن المَجهول الذي يتّسعُ باتّساع انتشار الفيروس، كما لو أنّ النجاةَ مِن فتْك هذا الوباء ليْست سوى تأجيل لقدَر حتميّ، وهذا أحدُ عوامل الرّعب الذي توَلّد لدى الإنسان، بَعْد أنْ تأكّد العالَمُ من أنّ الأمْرَ يتعلّقُ بجائحةٍ غريبة أصابَت كوكب الأرض، وجَعلَت حاضرَ البلدان الأكثر تضرُّرًا في العالَم مُجسّدًا لمُستقبَل البلدان التي مازال الوباءُ يَزحفُ فيها بإيقاع أبطأ. فالمراحل التي بها رَسمَتْ البلدانُ درجَةَ انتشار الفيروس كشفَت أنّ الزمنَ صارَ خاضعًا لنُمو هذا الفيروس، الذي غدا مُتحكّمًا في تقسيم الزّمن. إنّ كورونا المُستجدّ لا يَصوغ زَمنًا جديدًا وحسب، بل يَفرضُ علاقَةً جديدةً بالمكان، أي أنّ لكورونا المُستجدّ أثرًا حاسمًا في تصوُّر الزّمن والمكان، وفي إعادة ترتيب العلاقة معهما، أي أنّ له أثرًا على ما يُعَدُّ مُرتكزَ الحياة، ومُرتكزَ التاريخ بوَجهٍ عام.

لقد أعاد الفيروس، بَعد أن كشفَ هشاشةَ الإنسان ووَهْمَ طُغيانه، ترتيبَ علاقةِ الفرد بالأشياء وباليَوميّ، وغدا نمطَ حياة، لأنّه لم يَبقَ مُجرّد هاجس مقصور على أمْر بعَيْنه، بل صارَ مُوجِّهًا لكلّ السلوكات اليَوميّة وأسَّ الانشغال في كلِّ بقاع العالَم؛ به يُفكّرُ المَرءُ في كلّ ما يُقْبل عليه في يَومه، وبه تُفكّرُ المُؤسّساتُ والدول في الحاضر والآتي، بعْد أن أحْدثَ تحوُّلًا في نَمط الحياة وفي نَمط التعامل مع الزّمن والمكان. ضمن هذا التحوُّل الذي طالَ نمط الحياة، أعادَ الفيروس الاعتبارَ لمفهوم البُعد، الذي كان قد تغيّرَ مُنذ القلْب الذي أحدَثهُ المفهومُ الافتراضيّ للمكان والزمن. في المسعى الشاقّ إلى إبطاءِ انتشار الوَباء، لم يَعُد القربُ الفعليُّ أمرًا مقبولًا ولا مُستساغًا، وهو، لِلْمُفارَقة، ما كان الإنسانُ يُفكّكُ خطورةَ التقنية في ضَوئه عندما نبّهَ على أنّها جعلَت القُربَ بين الناس مُفتقِدًا للقُرب. صارَ التواصلُ وتدبيرُ الحياة والتصدّي للجائحة أمورًا تتمُّ، في زمن كورونا، من بُعد، على نحو كشفَ الحاجةَ إلى التقنية، وأبرزَ الوَجهَ الآخَرَ للآلة، أي وَجْهها الإنسانيّ، لِما تُتيحُهُ مِنْ إمكانٍ في إنجاز الإبْطاء؛ إبطاءِ هذا الوباء المُتكاثر بإيقاعٍ يُضاهي إيقاعَ الزّمن الرّقميّ. فالآلة، بهذا المَعنى، تعملُ على تأمين البُعْد المُحقّق للإبطاء، كما لو أنّ الآلة تشتغلُ ضدّ مَنطقها، وضدَّ عالَمها الذي هو عالمُ السّرعة، ممّا كشفَ عن وَجهٍ مُغاير لحَقيقتها. فالآلة المهووسة بالسّرعة هي ما صارَ يُسْهمُ في الإبطاء. إنّه أحدُ مظاهر القلْب الذي أحْدَثهُ الفيروس لا في العديد من السلوكات والوقائع، بل أيضًا في تصوُّر العديد من الأشياء.

بانتشار الفيروس، تبدَّت الحاجةُ إلى التقنية، وهي حاجةٌ تَنطَوي على مَلمَحيْن؛ أوّلهما أنّها تُعيدُ ترتيبَ العلاقة بين العُزلة والتقنية، إذ أخذَت هذه العلاقة توَجُّهًا آخَرَ غيْرَ الذي تكرّس مع غزو التقنية للحياة الحديثة وتحوُّلِها إلى نمط وُجود. خلقَ فيروس كورونا المُستجدّ نمطَ حياةٍ آخَر، مُستفيدًا من الإمكانات التي أتاحتْها التقنيّة في تأمين الاتّصال مِن بُعد، وفي الحفاظ على الدِّفء الإنسانيّ، كما لو أنّ البُعدَ المكانيّ المفروض، في زمن كورونا، مكّنَ بُرودَ الآلة من دِفءٍ اضطراريٍّ لم يَكُن من انشغالاتها. المَلمحُ الثاني هو أنّ النقد الفكريّ، المُوَجَّه إلى التقنية وإلى مظهر إجهازها على الإنسانيّ، لا يُمْكنُ أنْ يَنسى الدَّورَ الذي تضطلِعُ به في تأمين التصدّي لكورونا، وهو ما تبدَّى من تأمين تدبير مَرافق الحياة مِن بُعد، ومن الدور الذي يُمْكن أن يُؤدّيَه الذّكاءُ الاصطناعيّ في الاستشفاء من فيروس ينتقلُ من الإنسان إلى الإنسان، لكنّه لا يَنتقلُ على



كلّ حال بين الإنسان وداخل الآلة/ الروبو، التي يَظلّ ذكاؤُها الاصطناعيّ مَصونًا متى تمَّت بَرمَجتُها على تعقيم خارجِها.

زَمنُ جائحةِ «كورونا» غيرُ الزمن الذي كان قبْلها، ولا هو الزمن الذي سيكونُ بَعدَها، لا فقط لأنّ انتشارَ الفيروس صنعَ حدثًا كونيًّا وَضَعَ كلّ شَيء مَوْضعَ مُساءلة ومُراجعةٍ إلى حدّ الشروع في الحديث عن تحوُّلٍ لاحق في النظام الاقتصاديّ العالميّ وفي النظام الاجتماعيّ للبُلدان، ولكن أيضًا لأنّ هذا الزمنَ أعاد النظرَ في مفهوم الحياة بوَجْه عامّ، مُجسِّدًا رجّةً معرفيّة مَكينة، وليس رجّةً واقعيّة فحسب. إنّ ما ترتّب على ظهور الفيروس وانتشاره يُشكِّلُ إعادةَ نظرٍ جذريّة في مفهوم الحياة، بما مَنَحَهُ من فسحةٍ، غيرِ مُنفصلة عن التوَجُّس والقلق والارتياب، للتأمُّل في هذا المفهوم وإعادة صَوغه بالحِرْص على رفْع الحُجُب عن الحياة، أي رفْعِها عمَّا لا ينفكّ ينأى في الحياة، ويُحْجَبُ فيها ويَختفي. لقد كانت الحياةُ حتى قبل كورونا تكشفُ عن أنّها تُسْرعُ في الابتعاد عن نفْسها باسْم التطوُّر والتقدُّم، أي باسْم وجْهٍ آخَر للحياة يَبنيه تحوُّلُ البلاهة والتفاهة والجشع إلى أمورٍ بدَهيّة. وقد لَبسَ نأيُ الحياة عن نَفْسها صُورةَ بداهةٍ لا تكُفُّ عن تسويغِ توَحُّش الإنسان بسُبُلٍ عديدة، قبل أن تُلحّ الجائحةُ على إعادة ترتيب علاقة الإنسان مع الطبيعة بَعد أن تكشّفَ طغيانُهُ عليها، بما حجبَ عنهُ حقيقةَ هشاشته تُجاهَها، وعلى إعادة ترتيب علاقة الإنسان بنَفسه، وعلاقةِ الإنسان بالإنسان.

لقد كشفَ زَمن كورونا، على الأقلّ من مظاهره الأولى، أنّ غريزةَ البقاء لدى الإنسان لمْ تخترقها القيَمُ التي يُمْكنُ أنْ تنتقلَ بها من الوَضْع الغريزيّ إلى الأفق الرّحْب لمَحبّة الحياة. ذلك أنّ غريزةَ البقاء غيرُ محبّة الحياة، لأنّ محبّة الحياة قيمةٌ ترتكزُ على تقدير الذات للغَير، وعلى خروج الذات من الغريزيّ نحو الثقافيّ. فالأوضاعُ التي شهدَتها المحلّات التجاريّة في مُختلف بقاع العالم، والتسابُق المحموم للظفَر بالموادّ الغذائيّة وغيرها، وظهور تُجّار الحروب والأوبئة والأزمات، أي تُجّار المَوت، أتاحتْ للإنسان أن يَتفرَّجَ، على حقيقةِ الذات البَشريّة التي لم تستطع أنْ ترقى بالبَقاء إلى فعلٍ قيميّ، بإبْعاده عن الغريزيّ، وأتاحتْ له أن يشهدَ على انهيار فادح للقيَم. انهيارٌ تكشّفَت فداحتُهُ، التي كانت ملامحُها ترتسمُ بصُورة مُخيفة حتى قبْل كورونا، مع أوّل امتحان تُجاه الموت. والحال أنّ زمن الجائحة، أيًّا كان اسمُها وخطرُها، هو لحظة لإعادة ترتيب العلاقة مع القيَم. لابدّ من تعقيم مُضاعَفٍ يَمتدّ من جَسد الإنسان إلى رُوحه. كلّما اهترأت الرّوح وأُصيبَت في جَوهرها الإنسانيّ وصارت خرابًا، يبقى كلُّ تعقيم وتطهير عاجزيْن عن صَون المعنى الآخَر للحياة من الوباء، المعنى الذي لا يُقابل المَوت بالضّرورة. إنّ الانهيارَ الاجتماعيّ الذي يُمْكنُ أن يُهدِّدَ، اليوم، مفهومَ المجتمع ويُهدّدَ الأسُسَ التي عليها يقومُ المجتمعُ واقعيًّا قادمٌ من خُطورة انهيار القيَم في زَمن الجائحة، بوَصفه زَمن قيَم، وزمنَ حاجةٍ مُلحّة إلى القيَم. وبما هو كذلك، فهو زمن مَحبّةِ الحياة، على نحو ما تبدّى، في مَشاهدَ عديدة من بقاع العالَم، مِن رُوح المَرح والأمل، ومن روح السخريّة التي تُعدُّ قوّةً وانتصارًا على الهشاشة ما لمْ تتحوَّل إلى تهوُّر أو استخفاف بالجائحة أو قذفٍ بها في متاهة الخرافة والهلوسات. لا يتعلّقُ الأمرُ إطلاقًا، في هذا السياق، بخطاب أخلاقيّ، بل برُؤية للحياة تجعلُ مَحبّتَها وتمجيدَها والفرحَ بها مُتوَقّفًا على نُبْل العلاقة بالآخَر. فالانفصال، الذي فرَضتْهُ الجائحة، وامتدّ إلى العلاقة بين الناس ليس سوى إعادةِ تأمّل لمفهوم العلاقة ولمفهوم الحياة، مادامت الحياة، في عُمقها، علاقةً مُتشعّبةَ الخُيوط.

رغم أنّ المجهولَ كان دومًا نُسغَ الحياة وأسُّها الحامي لأسرارها ودَهشتها وتجدُّدها، يبدو مجهولُ جائحةِ «كورونا» قاتمًا، ومُحتفظًا للمَوت بصُورةِ القتل. لربّما المُضيء في هذا المجهول هو أنّه كشفَ، من بين ما كشفَ عنه، عن الحاجةِ إلى العِلم الإنسانيّ وإلى العُلماء، وإلى نظام صحّيٍّ متطوّر، في زَمن غدا فيه التسابُق على التفاهة وتطويرها قيمَةَ القيَم، حتى تحوَّلَ التنافُس على إنتاج التفاهة علامةَ الزمن الحديث، بما أفْضَى إلى إنتاج فائض من التفاهة. فائضٌ لا يبدو، في زمن كورونا، مُعيقًا وحسب، بل عاملًا من عوامل الإحساس بحدّةِ الهشاشة. ■ **خالد بلقاسم**

«كورونا» الذي يُعيد «تربية» العالم

العدو اللامرئي وسرديّة الرعب المُعمم

لربَّما من السابق لأوانه، الدخول في محاولة لاستخلاص الدروس والعبر من رعب كورونا «السائل»، لربَّما من غير المنطقي، الحسم في مآلات الوضع المربك والمخيف الذي نختبره آناً، ومع ذلك لا بأس أن نجرِّب القراءة ونهفو إلى تلّمس الخلاص. الأمر جلل والموقف عصي على الفهم والتأويل، فالعالم الذي كان مطمئنا إلى يقينياته واعتقاداته المتصلّبة، بات غائصاً في حيرة كبرى، وكأنه يجرب دهشة البدايات وقلق النهايات كما في العود الأبدي، فلا حقيقة تصمد ولا معنى يُؤَوِّل ويُؤَوَّل، فقط هو «اللايقين» ما يشمخ عالياً في كلّ المسالك والمتاهات، فقط هو الضعف والخوف والمرض والموت، ما يعيدنا إلى الصفر ويدفعنا نحو المجهول.

لا الحكومات التي أدمنت طويلاً «البلطجة الدولية» والاستبداد السياسي، في الشمال أو الجنوب، استطاعت أن تتغلَّب على هذا العدو اللامرئي، الذي ينتشر سريعاً ولا يبقي ولا يذر. ولا الحكومات التي أدمنت «التبعية» أو «الأنفة وعزة النفس» استطاعت بدورها أن تتحرَّر من لعنة كورونا، وتبقى في حِلٍّ من «رعبه» و«ترعيبه»، فالفقراء كما الأغنياء، المشاهير والمغمورون، آل الشمال وآل الجنوب، الكلّ بات خائفاً من الجائحة، ومُوقِناً بأن رساميله الرمزية والمادية لن تمنع عنه «الوباء السائل».

فجأة توارت عن قصاصات وكالات الأنباء ومسائيات الإذاعة والتلفزة أخبار داعش وقفشات ترامب وتداعيات بريكسيت وثورات الربيع، تراجع كلّ ذلك إلى الوراء، ليصير خبزنا اليومي هو فيروس كورونا القاتل، نداعب شاشات الهاتف وأزرار الريموت كونترول، بحثاً عن أعداد القتلى والمصابين في الهنا والهناك، ونتطلَّع إلى أخبار تُبشّر باكتشاف اللقاح، نَتَنَدَّرُ حيناً بِنُكَتٍ للضحك والتهوين من الواقعة، أو ننخرط خطأً في مسارات التهويل والرفع من منسوب الذعر جراء تقاسم بعض الأخبار الزائفة أو الصادقة.

يبدو أنه «وباء مُعَلِّم» جاء ليضع الإنسانية أمام ضعفها المتأصّل، ليذكّرها بألا شيء يمكن التحكّم فيه، وأن للطبيعة منطقاً آخر، و«رياضيات» أخرى، لا تخضع لقوانين السوق ومتاهات الحداثة المفرطة، جاء لِيُعْلِيَ من فرضية «سردية الرعب المعمم»، حيث قلق الموت ينتصر على قلق المعنى، وحيث غريزة البقاء تحاور غريزة الموت، وتفاوض بشأن التجاوز والانتصار على فيروس، يعبث بالأبدان والأرواح والاقتصاديات ويقودها قسراً نحو أحلك الاحتمالات.

من كان يعتقد، يوماً، أن تصير المطارات والفنادق والمزارات السياحية بلا مسافرين وزائرين؟ من كان يتخيّل أن تصير فينيسيا «البندقية»، مدينة الحبّ والجمال، خاوية على عروشها؟

لقد تحوّل العالم إلى محجر صحي كبير، وانسجن الأفراد تحت ضغط الجائحة في منازلهم، وتوقَّفت دورة الإنتاج في كثير من المصانع والإدارات، وباتت البِيَّعُ والكنائس والمساجد، توصد أبوابها في وجه المصلين، فمن كان يعتقد يوماً أن يصير الحرم المكي فارغاً؟ وأن تنتهي السعودية من منح تأشيرات العمرة؟ من كان يعتقد، يوماً، أن تصير المطارات والفنادق والمزارات السياحية بلا مسافرين وزائرين؟ من كان يتخيّل أن تصير فينيسيا «البندقية»، مدينة الحبّ والجمال، خاوية على عروشها؟

إن سردية الرعب المعمم نابعة أساساً من خطاب التهوين أو التهويل الذي رافق الفيروس منذ ظهوره الأول في إقليم ووهان الصيني، فلم تَنْتَهِ الآلة الإعلامية، ولو من غير قصدية مباشرة، من بث القلق والذعر في نفوس المواطنين في أكثر من سياق، مثلما لم تنته قنوات التواصل الشعبية من إنتاج النكت والشائعات والأخبار الزائفة بصدد الفيروس، ليتدخَّل «تجار الحروب وأثرياء الأزمات»، لصب مزيد من الزيت على النار، باحتكار السلع وتوجيه المستهلك نحو سُعار الشراء والتخزين استعداداً للأسوأ، كلّ ذلك كان سبباً رئيساً في تعميم الرعب والهلع وفتح علبة شرور العالم من جديد.

الفيروس فعلها، وأعاد كلّ شيء إلى الصفر، أعاد الإنسان إلى سردية الرعب الممتدة عبر الأزمنة، والتي دعته في حالة «حرب الجميع ضد الجميع» إلى الاحتماء بالسحر والمعتقد والخيال لمواجهة ظلام الجهل والمرض وباقي الشرور. كورونا فعلها وأعاد الإنسان إلى ضعفه وعجزه، فلا يجد بدّاً من الاختباء والامتناع عن اللقاء بالآخر. إنه

الفيروس الذي يعيد بناء المسافة الاجتماعية ويعمل في الآن ذاته على تحيين أو تهجين الرابط الاجتماعي. ففي لحظات الخطر تلوح الحاجة إلى الشبيه، لمواجهة عنف المتوقّع واللامتوقّع، فكيف يستقيم الأمر في ظل فيروس يقتضي التباعد لا التقارب؟ هنا يشتغل الرمزي بدرجة أعلى وتصير المسافة «صحية/احترازية»، مع عودة دالة إلى الذات والآخر، في أشكال تضامنية وحدوية لمواجهة الخطر، بل وحتى في مستوى أشكال عدوانية تعلن انتصار الأنانية والجشع والاحتكار. وهو ما لاح بقوة في التسابق نحو إدخار الطعام وإعادة ترتيب الأولويات.

لقد تنازل الفرد، مكرهاً، عن طقوسه اليومية، وانسجن، ضداً على رغباته، في بيته، مذعوراً من خطر محدق، قادم من لمس زر مصعد أو فتح باب أو مصافحة مريض، لم يعد ذات الفرد منشغلاً بالبحث عن الأسفار والرحلات الأقل سعراً، أو مهووساً بالتمشهد الرقمي لحصد اللايكات وتسويق الذات، ما يهمه في سردية الرعب المعمّم هو البقاء وتلافي ممكنات العدوى والاعتلال.

لقد بات الهمّ الوجودي للأفراد والجماعات هو تخزين الطعام والتسابق نحو تأمين أكبر قدر من الدواء، وهو ما فتح الباب لظهور الأنانيات المستحكمة والفردانيات المعطوبة والهويّات القاتلة، وكأن الأمر يتعلّق بهندسة اجتماعية جديدة أساسها التباعد الاجتماعي والإعلاء من شرط البقاء. فكلّ التعليمات الاحترازية توصي بضرورة الانتهاء من طقوس التحية والتقبيل والعناق، لصالح أشكال جديدة من «اليومي التواصلي»، تنبني على التباعد لا التقارب، وعلى الانفصال لا الاتّصال. وهو ما تعضده خيارات منع التجمعات العامّة وإغلاق دور العبادة والمطارات والمقاهي والمطاعم.

إنها مجتمعات الخطر والمخاطرة التي أهدتنا إياها النيوليبرالية المتوحشة، وقادتنا إليها التفكيكات والتذريرات المتواصلة للرابط الاجتماعي ولكافة أشكال وبنيات التضامن والتعاضد الجمعي، إنها ذات المجتمعات، التي تعرَّضت، ولأسباب تاريخية وسياسية واقتصادية صرفة، للمزيد من التهجين والمسخ والاحتباس القيمي، وأنتجت في النهاية «مسخاً إنسانياً» هشّاً، لا يصمد طويلاً أمام اختبارات الجوائح والأوبئة، بل يكشف سريعاً عن الجانب المخفق والبائس المتأصّل في أعماقه، يستيقظ فيه الوحش، ويموت فيه الإنسان.

رسائل/دروس الجائحة لا تنتهي، إنها تتجاوز المحلي إلى الكوني، وتتفوّق على كلّ السرديات الدائرة بغير انقطاع، لتعلن للجميع، وفي عتبة العتبات، أن الجائحة ديموقراطية، في استهدافها للدول الغنية كما الفقيرة، وللفئات المهيمن عليها، كما الأخرى التي تهيمن وتمتلك وسائل الإنتاج والإكراه، فهو فيروس لا يختار ضحاياه بسبب اللون أو الدين أو الانتماء المراتبي، مثلما هو الحال بالنسبة لمرض السل الذي يصيب آل القاع الاجتماعي من الذين يقيمون في سكن حاط بالكرامة، أو فيروس الإيبولا الذي استهدف مواطنين من إفريقيا الوسطى بالتحديد. هنا الجائحة تعلن أنها جاءت لتقول للجميع، بألّا واحدة من الدول الكبرى أو الصغرى بمقدورها التحصّن ضد الفيروس.

في عتبة ثانية يعلن الفيروس للجميع أن العلم هو مفتاح الفرج، وأن المراهنة على التفاهة ونجوم الكرة والغناء والبلاهة، لن تنقذ العالم من مصير الهاوية، فقط هو البحث العلمي ما قد يقود إلى اكتشاف اللقاح وتأمين المستقبل، وهو ما يكون قبلاً بالاستثمار في بنيات التربية والتعليم والصحّة. فالفيروس وضع الإنسانية مرّة أخرى أمام حقيقة القطاعات الحيوية التي أُهمِلت بسبب توصيات المؤسَّسات المانحة والمُقرِضة، والتي توصي دوماً بوجوب تخلي الدولة عن الإنفاق العمومي لصالح الصحّة والتعليم وباقي القطاعات الاجتماعية.

ثمّة عتبة أخرى للفهم والسؤال المستفز، تنكشف من خلال تداعيات «حرب كورونا»، وهي بالضبط عتبة المصير المشترك، فالإنسانية تختبر اليوم، عبر سردية الرعب المعمّم التي أفرزتها وعززتها جائحة





كورونـا، تختبـر أن الألـم مشـترك والمعانـاة واحـدة، وأن الخـوف مـن المجهول يتسيّد الوضع، ويلقي بثقلـه علـى كلّ الديناميات والفعاليات الإنسانية، فالـكلّ بـات منشـغلاً بعـدد المصابيـن والمتعافيـن والراحليـن تباعـاً، فـي الصيـن وإيطاليـا والمدينـة الفلانيـة والحـي الأقـرب، لـم تعـد أهـداف ميسـي ولا مؤخرة كارديشـيان تغري بالمتابعـة على اليوتيـوب، وتحقّـق بالتالـي أعلـى أرقام «الطوندونـس»، فقـط هـو الخـوف مـن الاعتـلال مـا يشـكل أُسَّ الانهمـام ومَكْمَـنَ الرهـاب.

لقـد أحـدث كورونـا، فينـا ومـن حولنـا، فائـق الارتبـاك وعميـق الصدمـة، لقـد عَرَّانـا مـن الداخـل قبـل الخارج، وكشـف جروحنـا النرجسـية العميقة، وأعطابنا الاجتماعيـة والسياسـية الثقيلـة، وكشـف، وهـذا هـو الأهـمّ، خسـائرنا القيميـة الكبـرى، فـي إنتاج «إنسـانية جمعيـة» أو حتى «فردانيـة عقلانية» تدبـر الأزمـات العصيبـة بمزيـد مـن الحكمـة والتبصّـر والإيثار. لهـذا يتوجَّـب علينـا الاعتـراف بـأن الإنسـانية رسـبت في هـذا الامتحان العسـير، وأن ما بشّـرت به العولمة والحداثة وحوار الحضارات، ومـا إلـى ذلـك من «مفاهيـم مسـكوكة وترحالية»، لـم نجـد لـه مـن أثـر فـي قلـب الإعصار، وتحديـداً فـي الـدول التـي لـم يُبْـنَ فيها الإنسـان، وتُـركَ فيهـا منـذوراً لأدوات «التضبيع» والتتفيه.

فـي الختـام لا بـدَّ مـن التأكيـد علـى أن درس الـدرس الـذي يتوجَّـب الخلـوص إليـه، مـن هـذي الجائحـة، هـو البنـاء الحضـاري للأمـم والشـعوب، عبـر بنـاء الإنسـان وجعلـه محـور كلّ الاسـتهدافات التنموية، مـع مـا يوجبـه هـذا البنـاء مـن تعاقـدات مجتمعيـة جديـدة، ومصالحـات ذكيـة بيـن الطبيعـة والإنسـان، وبين الإنسـان والإنسـان. فهذا الوباء المُعَوْلِمُ للألم والفـزع والشـر، سـيغرس فـي ذاكـرة الشـعوب خبـرات مؤلمـة عـن سـوء التدبيـر والتعاطـي مع الأزمـات، وسـيذكرها بأن مـا حقّقتـه البشـرية مـن انتصـارات مزعومـة علـى الطبيعـة، ومـا بلغتـه مـن شـأوٍ فـي بـاب المسـتحدثات التقنيـة، وأن ما كرّسـته مـن قيـم الاسـتهلاك واحتمـالات الضبـط والتوجيـه، بـات بـلا معنـى، أمـام فيـروس مجهـري أصاب العالـم في مقتل، وعمق مـن جرحه النرجسـي.

ستدرك البشـرية، ولـو بعـد حين، أن الحياة تسـتمر بالضروري مـن أساسـيات حفـظ النفـس والحيـاة، وألا حاجـة إلـى العلامـات الفاخـرة لتأكيـد التمايـز الاجتماعـي، وألا حاجـة إلى «المؤثرين» مـن صنَّـاع التفاهـة والبلاهـة، لصناعـة الـرأي العـام، وأن مـا يمكـث وينفـع النـاس هـو العلم/مفتـاح الفرج.

إن الحجر الصحي الذي يختبره العالم اليوم، هو أشبه ما يكون بعودة مفروضة إلى الذات، في شكل خلوة تفكير وتغيير وتنوير

إن الحجـر الصحـي الـذي يختبـره العالـم اليـوم، هـو أشـبه مـا يكـون بعـودة مفروضـة إلـى الـذات، فـي شـكل خلـوة تفكيـر وتغييـر وتنويـر، لإعـادة اكتشـاف الأنـا والآخـر، وإزالـة السـحر عـن الوقائـع والأشـياء، فالمطلـوب أن تصيـر هـذه «الخلـوة القسـرية» عتبـة تأسيسـاتية فارقـة ومائزة لإعـادة قـراءة وتأويل الحـال والمـآل، عبـر اكتشـاف الذات فـي محدوديتهـا القصوى، بعيـداً عـن وهـم التضخّـم الهويّاتي.

لربَّمـا كان مـن الضـروري، أن تصفـع الجوائـح، الإنسـان مـن حيـن لآخـر، علّـه يسـتفيق وينتهـي من «رأسـمالية الكـوارث»، فعالـم مـا قبل سـردية الرعب الكوروني، كان غائصـاً في بلطجة دوليـة فجّـة، لـم يكـن معهـا يعيـر أدنـى انتبـاه لِأُمِّنَـا الأرض، ولا إلـى تلوثهـا ونهبهـا وتدميرهـا الـذي فـاق كلّ المعـدَّلات، كان منشـغلاً فقـط بالتحريـض على الاسـتهلاك وتوطين قيم السـوق والتفاهة. وهـا هـو الفيـروس يصفـع الجميـع، ويعيـد الإنسـان إلـى عُريـه وضعفـه ودهشـة البـدء، فهـل سيسـتوعب الواقعـة والـدرس؟ والتـي تتلخّـص فـي هكـذا عبـارة «ألا مـا أضعفـك أيها الإنسـان». ■ **عبد الرحيم العطري**

ألان تورين:

نعيش في عالم بدون فاعلين

ألان تورين، عالم الاجتماع الفرنسيّ من جيل بصم الفكر الغربي بشكلٍ واضح، كما كان له كبير التأثير على العلوم الاجتماعيّة ابتداءً من النصف الثاني من القرن العشرين وصولاً إلى بداية القرن الحادي والعشرين. مجال اهتماماته ودراساته امتدَّ ليشمل المعامل بعد الحرب العالميّة الثانية، والتي أوصلت البلد إلى المجتمع ما بعد الصناعي، وأيضاً دراسة الحركات الاجتماعيّة في ظلّ أزمة الحداثة. لقد أصبح ألان تورين مرجعاً أساسيّاً في إطار ما يُسمَّى في فرنسا «اليسار الثاني» ذو الطابع الاجتماعي - الديموقراطي والمناهض بكل وضوح للأنظمة الشموليّة أو الكلّيانية، وذلك بفعل مداخلاته في النقاش العموميّ، ليس فقط في فرنسا، وإنما أيضاً في دول أوروبيّة أخرى مثل إسبانيا، وكذلك في أميركا اللاتينيّة. عالم الاجتماع هذا، الحاصل على جائزة «Prince d'Asturies» للتواصل والإنسانيّات سنة 2010، خصّ جريدة «إلباييس - El Pais» الإسبانية بهذا الحوار عبر الهاتف، من مقرِّ حَجْره الصِّحيّ بباريس.

يقول «ماكرون Macron» و«بيدرو سانشيز Pedro Sanchez» و«دونالد ترامب Donald Trump» بأننا في حرب.. هل هذا صحيح؟

- بالمعنى التقنيّ للكلمة، تضع الحرب الجيش «أ» وجهاً لوجه أمام جيش البلد «ب» الذي تمَّ احتلاله. لا بد من توفُّر بلدين على الأقلّ، وأن تكون المُواجهة بين كائنات بشريّة. في حين، أن ما نشهده هنا هو مواجهة بين ما هو إنسانيّ، وما هو غير إنسانيّ. أنا لا أنتقد استخدام كلمة حرب، إلّا أن هذه الحرب هي من دون مقاتلين. لا يوجد خبير استراتيجيّات: الفيروس ليس رئيس حكومة. ومن جانب ما هو إنسانيّ، أعتقد أننا نعيش في عالم بدون فاعلين.

بدون فاعلين؟

- الولايات المتحدة الأميركية تخلّت عن دورها كقائدٍ عالميّ. اليوم، لا يوجد أي شيء من هذا. وإذا ركّزنا على الدول الأقوى في أوروبا، نجدها غائبةً كلّياً. لم يعد هناك أحدٌ في قمة الهرم.

وفي الأسفل؟

- لا توجد حركة شعبويّة، وما لدينا الآن هو سقوط ما كان يخلق المعنى إبّان المجتمع الصناعيّ: إنها الحركة العماليّة. يعني هذا أنه لا يوجد اليوم فاعلون اجتماعيّون، ولا فاعلون سياسيّون، سواء على المستوى العالميّ أو الوطنيّ أو الطبقيّ. لذلك فإن كلّ ما يحدث الآن هو مناقض للحرب، حيث لدينا من جهةٍ، آلة بيولوجيّة، ومن جهةٍ أخرى أشخاص وجماعات بدون أفكار، بدون اتجاه، بدون برنامج، بدون استراتيجيّة، بدون لغة. إنه الصمت.

كلّ ما يحدث الآن هو مناقض للحرب، حيث لدينا من جهةٍ، آلة بيولوجيّة، ومن جهةٍ أخرى أشخاص وجماعات بدون أفكار، بدون اتجاه، بدون برنامج، بدون استراتيجيّة، بدون لغة. إنه الصمت

هل تتذكَّرون لحظةً شبيهةً بهذه في حياتكم؟

- ربَّما وُجِدَ نفس الإحساس خلال أزمة سنة 1929، وكنت قد وُلدتُ قبلها بقليل: الكلّ كان يختفي ولم يكن هناك أحدٌ، لا في إطار اليسار ولا داخل الحكومات. لكن، يصح القول بأن هذا الفراغ سرعان ما سيملؤه السيد «أدولف هتلر Adolf Hitler». وما أستغرب له أكثر اليوم، هو أنني لم أحس بفراغ كهذا منذ زمن جد بعيد. هناك نقص في الفاعلين إن لم نقل غيابهم كلّياً، وكذلك غياب الأفكار وحتى الاهتمامات: أفضل ما يستهوي الفيروس هم الأشخاص المُسنّون. لا يوجد دواء ولا لقاح حتى. ليست لدينا أسلحة، نحن عُزّل، سجناء الوحدة، معزولون، مهملون. يُمنع الاتصال ويُفرض علينا التزام البيوت. هذه ليست حرباً!

في سنة 1940، مع بداية الحرب الحقيقيّة، الحرب العالميّة الثانية، كنتم تبلغون من العمر أربعة عشر عاماً.. هل تتذكَّرون هذه اللحظة؟

- لا. في تلك اللحظة، بالنسبة لفتى فرنسي في عمري آنذاك، لم يكن هناك أمر أكثر ابتذالاً من حرب فرنسية - ألمانية. حدثت مواجهات بينهما مرّات عديدة في السابق. بعد ذلك، نعم، ترك الاحتلال آثاره على مرحلة شبابي كاملة. اليوم، الأمر مختلف: نعيش في ظلّ الفراغ، وقد تمَّ اختزالنا إلى مجرَّد عدم محض. لا نتكلَّم، لا يجب أن نتحرَّك ولا أن نفهم.

كيف وصلنا إلى هذه الحالة؟



- لقد عشنا قرنين كاملين في إطار المجتمع الصناعيّ، في عالم يهيمن عليه الغرب منذ حوالي خمسمئة عام. اليوم اعتقدنا، وهذا كان صحيحاً طيلة الخمسين سنة الماضية، أننا كنا نعيش في عالم أميركيّ. ربَّما الآن سنعيش في عالم صينيّ، لكنني لست متأكِّداً تماماً من ذلك. أميركا تغرق، والصين في وضعية متناقضة، لا يمكن أن تدوم للأبد: إنها تريد ممارسة الشمولية أو الكلّيانية الماوية لتسيير النظام العالميّ الرأسماليّ. نجد أنفسنا في عمقٍ وسط اللاشيء، في انتقال عنيفٍ ومفاجئ لم نستعد له بما يلزم ولم نفكّر فيه مسبقاً.

هل تتحدَّثون عن اللحظة الحالية، في ظلّ الحَجْر الصِّحيّ، أم عن عصرنا بشكلٍ عام؟

- أتحدَّث عنهما معاً. إلّا أنني أودُّ تقديم وجهة نظر شخص سجين. أنا نفسي لا أعرف أين أنا، ما دمت لا أملك حقّ الخروج إلى الشارع.

هل هذه الوضعية تبعثكم على القلق؟

- لا، لأن حياتي تقوم على البقاء بالبيت من أجل العمل. أشعر نوعاً ما، أنني محمي في ظلّ نفس الشروط، تماماً مثل الأيام الأخرى.

وأوروبا، أين هي من كلّ هذا؟

- هل سمعتم رسائل أوروبية كثيرة خلال هذه الأيام الأخيرة؟ أنا شخصيّاً لم أسمع. أنا من المُدافعين عن فكرة أوروبا حتى النخاع، وأحياناً بشكلٍ لا يخلو من مبالغة. إن انسحاب المملكة المتحدة ليس بالأمر الهيّن. وكذلك صعود معارضي الليبراليّة مثل «ماطيو سالفيني Matteo Salvini» في إيطاليا. هذا الوباء يأتي في مرحلة نجهل فيها أي شيء عن الـ«كيف» والـ«لماذا». ولعلّه من السابق لأوانه، معرفة ما يجب فعله فيما يخص الاقتصاد والسياسة، لا يُطلب منّا سوى أن نلزم بيوتنا. إننا نعيش في إطار اللامعنى، وأعتقد أن الكثير من الناس سيصبحون مجانين بسبب هذا اللامعنى.

في نظركم، هل ستكون هناك عودة للقوميّة والشعبويّة؟

- لكن كلّ هذا كان موجوداً سلفاً. اليوم، أمام أوروبا قراران أساسيّان. أوّلاً، التحرُّر من جانب النساء. يعني سقوط العقل في مركز الشخصيّة وإعادة تشكيل الانفعالات حول العقل والتواصل، أي مجتمع العناية (care). ثانياً، استقبال المهاجرين، والذي أعتبره مشكلاً وازناً. ذلك أن دولنا الأوروبيّة تتحدَّد اليوم بالنظر إلى موقفها من المهاجرين.

ألم يقلب الفيروس كلّ الأشياء رأساً على عقب؟ النتائج الاقتصاديّة، العادات الاجتماعيّة الجديدة مع المزيد من المسافة، أولويات أخرى...

- لا أعتقد. ستكون هناك كوارث أخرى. سيكون من المثير للاستغراب حقّاً عدم وقوع كوارث إيكولوجيّة على درجةٍ كبيرة من الخطورة خلال السنوات العشر القادمة، وهذه السنوات العشر الأخيرة كانت ضائعة. لننتبه، الأوبئة ليست هي كلّ شيء. وأعتقد أننا نلج مجتمعاً جديداً للخدمات، على حدِّ تعبير رجال الاقتصاد، لكنها خدمات بين البشر. هذه الأزمة ستبوّئ فئة المُعالجين مرتبةً أعلى: لا يجب الاستمرار في تلقيهم رواتب صغيرة ومتدنية. في نفس الوقت، ومع هذه الأزمة، هناك إمكانيات أو احتمالات كبيرة لأن تُحدث الصدمة الاقتصاديّة ردود فعل أصفها بأنها ذات طبيعة فاشيّة. لكنني لا أريد الحديث مطوّلاً وبإسهاب عن المستقبل، أُفضِّل، بدل ذلك، التركيز على الحاضر.

الآن، الفيروس هو الذي يحكمنا.

- لا، ليس الفيروس، وإنما عجزنا عن محاربته؛ إلّا أن ذلك سينتهي بمجرّد أن نوفّر لقاحاً مضاداً له.

☐ ترجمة: محمد مروان

المصدر:

Nouveaux Latinos, 07 avril 202, traduit par Kaissa Aite.

أندريه كومت سبوفيل:

دعونا نمت كما يحلو لنا!

يُغرِّدُ الفيلسوفُ الفرنسيُّ «أندريه كومت سبوفيل Andre-Comtes Ponville»، مؤلِّفُ عشراتِ الكُتب، منها مقالة وجيزة في الفضائل العظيمة (منشورات ساي)، ومقالة في اليأس والنعيم (منشورات النشر الجامعيّ)، خارج السّمفونية التي تُعزَف حاليا حول الفيروس التاجيِّ (كورونا) والحَجْرِ الصحيِّ. ويرمي حَجَراً في البركة، إذْ يستنكر أنْ يُضَحَّي بالشبابِ من أجل المُسنّين، وأنْ تُقدَّم الحرّيّةِ قرباناً على مذبح الصحّة، ويتساءل عن علاقتنا بالموتِ...

لأوّل مرّةٍ في التاريخ تكون مُهمّةُ البشريّة إنقاذَ الجميع.. ألا يُعدُّ ذلكَ خبراً سارّاً؟

- لي شعوران متناقضان. فللوهلة الأولى يبدو الأمرُ ردَّ فعلٍ لطيف. ولكنه أيضاً مشروعٌ عبثيٌّ فعلاً، لأنّه إذا كان أملُ الحياةِ قد ازداد بنسبةٍ عاليةٍ، وهذا جيّد على كلِّ حالٍ، فإنّ معدّلَ الوفياتِ الفرديّة لمْ يتغيَّر منذ 20 ألف سنة. إنه دائماً واحدٌ على واحدٍ، أيْ 100 %! باختصارٍ، عندي لكَ خبران واحدٌ جيّدٌ والآخرُ سيِّئ. السيِّئُ هو أننا كلنا سنموت. أمّا الجيّدُ فهو أنّ الغالبية العُظمى منّا ستموت بسببٍ آخر ليس (كوفيد - 19)!

أنت، سيد أندريه، في الثامنة والستين، ألا يجبُ أنْ تكون سعيداً بما اتّخذ من إجراءاتِ التوقّي؟

- أنا قلقٌ، ولكني لا أخشى الموتَ بسبب هذا الفيروس. إنه يخيفني أقلّ بكثير من مرض الزهايمر. وإذا أُصبت بعدواه فستكون عندي نسبة 95 % للشفاءِ منه. فلمَ عليّ أنْ أخافَ منه؟ إنّ ما يزعجني ليس صحّتي، بلْ مصيرُ الشباب. فبسبب الركودِ الاقتصاديِّ الناجم عن الحَجْرِ سيدفع الشبابُ الثمنَ الأكثر ثقلاً، سواءً في شكلِ بطالة أو ديون. إنّ التضحية بالشبابِ من أجل صحّة المُسنين خطأٌ فادحٌ. هذا هو ما يجعلني أرغبُ في البكاءِ.

سوف تتهم بالدعوة إلى قتل الناس لغاية إنقاذ الاقتصاد!

-غيرُ صحيحٍ! الطبُّ مكلفٌ جدّا. ولذلك هو يحتاجُ إلى اقتصادٍ مزدهر. متى سنخرجُ من هذا الحَجْرِ؟ بطبيعة الحالِ يجبُ أنْ تُؤخذ الحقائقُ الصحيّة بعين الاعتبار. ولكنْ يجبُ أنْ نأخذَ بعين الاعتبار أيضاً الحقائقَ الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسّية والإنسانيّة! ألا يجبُ أنْ نزيد من الإنفاقِ على الصحّة؟ جيّد! كيف يتمُّ ذلك إذا انهارَ الاقتصادُ؟ إنّ الاعتقادَ في أنّ المالَ اللازمَ سيتدفّق بحرّيّة هو محضُ وهم. فأبناؤنا هم الذين سيدفعُون ديونَ مرض يجب أنْ نتذكّر أنَّ متوسط الوفاة بسببه هو 81 سنة.
أليس الآباء، تقليديّاً، هم مَنْ يضحّون من أجل أبنائهم؟ إننا الآن نقوم بعكس ذلك. من الناحية الأخلاقيّة لا أجدُ ذلك مُرْضِياً!

أليس الضغط الزائدُ على المستشفياتِ سبباً كافياً للحَجْرِ؟

- هذا في الواقع المُبرِّرُ الرئيسيُّ للحَجْر. وهو السببُ الرئيسيُّ لعدم معارضتي. ولكنْ، بمجرّد أنْ تجدَ المستشفياتُ هامشاً للمناورة يجبُ أن نتوقّفَ، أو على الأقلّ أنْ نخفّفَ من حدّةِ الحَجْر. أنا أخشى أنّ في فرنسا، حيثُ الاهتمام يتزايد بالصّحّةِ في مقابل تناقص الاهتمام بالحرّيّة (لاحظي أنّ فرنسَا ما تزال واحدة من الدول القليلة التي غالباً ما تكون فيها كلمة «ليبرالي» إهانة) سيتمُّ ذلك في وقتٍ متأخّر مقارنةً بمعظم الدّولِ التي تشبهُها. فهل عليَّ أنْ أستقرَّ في سويسرا لأتمكَّن مِنْ أنْ أعيَشَ بحرّيّة؟

هل تستنكر، سيد أندريه، عودةَ نعمة العلماء؟

- أنا أستنكر التطبيبَ الشّامل، هذه الأيديولوجيا التي تُعطي كلَّ السلطة إلى الطبِّ. ثمّة حضارةٌ بصددِ التشكُّل تبوِّءُ الصحّة قيمةً عليَا. لنتأمَّل مزحة فولتير. يقول: «قرّرتُ أنْ أكون سعيداً، لأنّ ذلك جيّدٌ للصحّة». في السابق كانت الصحّةُ وسيلةً لتحقيق السّعادة، أمّا اليوم فإننا نجعلُ الصحّة هي الغايةُ القصوى والسعادةَ مجرَّد وسيلةٍ. ونتيجة لذلك نفوِّض

إنّ هذا لا يُحْتَمَلُ أخلاقيّاً ونفسيّاً.

هل هو عدمُ اليقينِ الذي يُولِّد هذا الارتعاب الجماعيَّ؟

- إنّ عدمَ اليقين هو قدرنا الدائمُ. فالمعركة بين البشريّةِ والميكروبات ليست جديدةً. وهذا المرضُ لن يكون نهايةَ العالم. في العصورِ القديمةِ حدثَ ما هو أسوأ من هذا. وفي الأسابيع الماضيةِ، لحسن حظّي، لم أسمعْ أحداً يقول إنّ (كوفيد - 19) هو لعنة أصابتنا هذا تقدُّم! فأقلُّ خرافة يعني أكثر عقلانية!

أحقّاً؟ لقد نسيتَ، سيد أندريه، نظريّات المُؤامرة!

- بالفعل! ولكنَّ التفكيرَ الخرافيَّ تراجعَ. ولكنْ، مع الأسفِ، تظلّ نسبة الغباء ثابتةً.

ما هي حسب رأيك القيم التي تعلو على الصحّة؟

- الصحّةُ ليست قيمةً. إنها نعمةٌ. شيءٌ نُحْسَدُ عليه، وليست موضوعَ إعجابٍ! فأعظمُ القيم التي يعرفها الجميعُ هي العدالة والحبُّ والكرم والشجاعة والحرّيّة. أنا لست مستعدّاً لأنْ أقدِّمَ حرّيّتي قرباناً على مذبح الصحّة! لا يمكننا قبولُ الإقامةِ الجبريّة ، ألا وهي الحَجْرُ الصحيّ، إلّا متى كانت لوقتٍ قصيرٍ. أنا أخشى أنْ يحلّ النظامُ الصحيّ محلّ «النظام الأخلاقي»، كما كانوا يصفون زمنَ المكارثيّة. أخشَى أنْ نغرق في الحكمِ بأنَّ هذا «صحيح صحيّاً» مثل الصّحيح سياسيّاً.
أنا أحبُّ كثيراً الأطباءَ، ولكنني لا أقبلُ أنْ أخضعَ للإملاءاتِ الطبيّة. هل سنستمر إلى أجلٍ غيرِ مُسمًّى في الحَجْرِ على كبار السنّ، بدعوى حمايتِهم؟ بأيِّ حقٍّ حبْسي في بيتي؟ أنا أخافُ من العبودية أكثرَ من الموتِ. منذ أسبوعين أشعرُ بندم بسبب أنّني لم أكنْ سويديّاً. كنت سأكون أقلَّ حرماناً من التنقل، على الأقلِّ!

حتّى وإنْ كان ذلك على حسابِ الحياة؟

- ولكنْ، دعونا نمت كما يحلو لنا! فالزهايمر والسرطانُ يقضيان على عددٍ من النّاس أكثرَ من ضحايا الفيروس التاجيّ. هل اهتممنا للأمر؟ نعم، نحن نحزن للموتَى في المُؤسّساتِ الصحيّة والاجتماعيّةِ، ولكنْ أليس علينا أنْ نتذكَّر أننا نذهبُ إلى هناك، غالباً، لنموتَ؟
أنا آسف ألّا يكون هذا صحيحاً صحّياً! ولكنّي لمْ أعد أتحمّلُ هذا الغَمْرَ من المشاعرِ الطيّبة، وهذا الدّفق الإعلاميَّ الرحيمَ وأوْسِمَةَ البطولاتِ التي تُمنح إلى هذا وذاك.
إنّ البشرَ منقسمون بين أنانيٍّ وأثِرٍ. وهذا أمرٌ طبيعيٌّ. فلا يجبُ أنْ نعوّلَ كثيراً على المشاعرِ الطيّبة لتحلَّ محلّ السياسةِ.

هل مِنَ الوهمِ، سيد أندريه، الاعتقادُ في أنّ هذه الأزمة ستغيِّر المجتمعَ؟

- إنّ الذين يعتقدون أنها لنْ تغيِّرَ شيئاً مخطئون. كذلك الذين يعتقدون أنّها ستغيِّرُ كلَّ شيءٍ، هم أيضاً مخطئون. إنّ هذا الوباءَ يطرح علينَا جميعَ أنواعِ المشاكلِ، ولكنّه لا يحلُّ أيّاً منها.
سيظلّ الاقتصادُ يطرح تحدّياته ومطالبَه. ربّما سيقع الترفيعُ في أجورِ بعضِ المهن ذاتِ المنفعة الاجتماعيّةِ. وهذا جيّدٌ على كلّ حالٍ! ولكنّ لاعبي كرة القدم سيستمرون في كسبِ الملايين، وهو الأمر الذي من المُرجَّح ألّا يحصل بالنسبةِ إلى المُمَرضاتِ.

■ حوار: لور ليجون □ ترجمة: رضا الأبيض

المصدر:

Le temps -laissez-nous-mourir- comme nous voulons? 2020/04/17



أندريه كومت سبوفيل ▲

للطبّ ليس إدارة أمراضنا فحسبُ، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ ومعقولٌ، ولكنْ أيضاً حياتَنا ومجتمعَنا. وحالُنا يقولُ فليعش التأمينُ الصحّيُّ!
إنّ السياسيّين الآنَ يتحاشون المواضيعَ التي تزعجهم. إنهم لا يشتغلون بالسّياسة، ولا يهتمون إلّا بصحّةِ مواطنيهم وأمنِهم. ولكنْ، إذا عهدنا بالديموقراطيّة إلى الخبراء فإنها ستموت.

هل يرجع موقفنا من الوباءِ إلى كون الموت يقف عائقاً أمام شعورنا المُعاصرِ بالقوة المُطلقة؟

- إنَّ الموتَ يُعاش اليوم باعتباره فشلاً. يجب أنْ نُعيد قراءة مونتين الذي عَرَفَ وباءَ الطاعون الأكثرِ خطورة من الكورونا، والذي كتب في المحاولات: «إنّ الهدفَ من حياتنا هو الموتُ. إذا كان الموت يُخيفنا فكيف لنا أنْ نمضيَ خطوة إلى الأمامِ دون حمّى؟ إنّ العلاجَ المبتذل هو عدمُ التفكيرِ في ذلك [..]، ولكنْ عندما يصيبُ الناسَ المرضُ هم أو زوجاتهم أو أطفالَهم أو أصدقاؤهم، عندما يفاجئهم، نكتشفُ حجم العذابِ والبكاءِ والغضب واليأسِ الذي يطغى عليهم!».
إنّا ما نزال هنا! فنحن نُعيدُ اكتشافَ أنفسنا عندما نموتُ، بينما إذَا فكّرنا في الأمرِ أكثر فإننا سنعيشُ بشكلٍ أكثر قوةً وعُمْقاً.
دعونا إذنْ نتوقف عن الحلم بالقوةِ المُطلقة والسعادةِ الدائمة. فالمحدودية والفشلُ والعقبَاتُ كلّها جزءٌ من الحالة الإنسانيّةِ حتّى قبلَ أنْ نموت. سنقف مذعورين أمام كلِّ وباءٍ ما لم نقبلْ حقيقةَ الموتِ. لماذا لا نُبدي مثل هذا التعاطفِ المُبالغ فيه في مسألة (كوفيد19-)، في موضوعِ الحربِ في سورية، ومآسي المُهجّرين، وإزاءَ تسعة ملايين من البشر (من بينهم ثلاثة ملايين طفل) يموتون بسببِ سوءِ التغذية؟

نعوم تشومسكي:

نحن نوقّع على الانقراض السادس!

يرى الباحث نعوم تشومسكي أن الأثر الأعظم في السياسة يأتي من «النشاط اليوميّ الدؤوب، وطبيعة الأشياء التي تغيِّر الظروف الاجتماعيّة، والفهم، والخلفيّة التي يمكن أن تحدث فيها التغييرات».. في هذه المقابلة يناقش تحديّات الاستجابة لفيروس كورونا، ومستقبل علاقتنا بالتكنولوجيا، ودروس التاريخ للنهوض مُجدَّداً.

احتفلنا مؤخراً بالذكرى الخمسين ليوم الأرض، بينما نشهد أزمةً بيئيّة كبيرة اليوم. يشير الدكتور ستيفن بيزروشكا إلى أن فقدان الموائل وإزالة الغابات قد جعل المملكة الحيوانيّة على اتصال أوثق مع الجنس البشريّ، مما تسبَّب في نمو الفيروسات التاجيّة.

- هذا بالضبط ما حدث في الصين. لكنه وضع عام. مع تدمير الموائل، فإن الحيوانات التي لم يكن للبشر أي اتصال معها قد تخطّت نطاق الغابات، واقتربت من البشر. هناك اتصال أكبر. واحدة من أخطر الحالات، كما ذكرت، الخفافيش، التي تحمل مجموعاتٍ هائلة من الفيروسات التاجيّة. لهذا السبب كان العلماءُ الصينيّون الشجعان يغامرون في أماكن خطيرة للغاية، في أعماق الكهوف وما إلى ذلك، لسنوات- ومات الكثير- في مسعى لجمع معلومات حول الفيروسات التاجيّة. وجدوا الكثير من المعلومات. كان العلماءُ الأميركيّون يعملون معهم لبعض الوقت، لكنهم توقّفوا بعد ذلك. وبشكل عام، هذا صحيح. بينما نقوم بتوسيع الزراعة عالية التقنية، في حدِّ ذاتها غير مستدَامة، فإنها تدمِّر التربة السطحيّة- لن تكون للأجيال القادمة التربة السطحيّة- إذا استمرت الأنشطة الزراعيّة الصناعيّة غير المُستدَامة، وتدمير الموائل.

ماذا سيحدث؟ المزيد من الأمراض التي لا نعرفها. ربّما الفيروس التاجيّ، ربّما شيء آخر. لذلك نحن نعمل من عِدّة جوانب، ليس لتدمير أنفسنا فقط، إنّما الحياة على الأرض. دعونا لا ننسى أن الأنثروبوسين، كما نسمِّيه الآن، الفترة منذ الحرب العالميّة الثانية، الحقبة الجيولوجيّة عندما يكون للإنسان تأثيرٌ هائل ومدمِّر على البيئة العالميّة، ليست فقط فترة من الاحتباس الحراريّ، المُتزايد والسيئ بما فيه الكفاية، ولكن أيضاً تدمير البيئة - الموائل، والبلاستيك المُدمِّر لحياة المحيطات، والقمامة والصرف الصحيّ العشوائيّ، والزراعة غير المُستدَامة، وإنتاج اللحوم الصناعيّة، بشكل وحشي وقاسٍ، وهو ما يفتح الباب أيضاً للأوبئة. كما أنّ الاستخدام المُتهوِّر للمُضادات الحيويّة يعني أن البكتيريا تتحوَّل بسرعة أكبر، لذلك توجد الآن بكتيريا نجهل علاجاتها.

كلّ هذه الأعمال والتصرُّفات، مدفوعة بالحاجة إلى المزيد من الربح والسيطرة، تسبِّب دماراً كبيراً للأنواع. نحن بحق في منتصف ما يُسمَّى «الانقراض السادس». حدث الانقراض الخامس قبل 65 مليون سنة، عندما ضرب كُويكب ضخم الأرض، وقتل معظم الأرواح على الأرض. نحن نفعل نفس الشيء اليوم. نحن نوقِّع على الانقراض السادس. ليس البشر فقط، فمجموعات الحشرات تختفي بسرعة. في الأماكن التي من المُمكن حصرها- من الصعب جداً حصرها- نرى بأن معظم أنواع الحشرات تختفي اليوم. نحن نعيش على أساس الحشرات. وكذلك تفعل العديد من الأنواع الأخرى. إنه دمار هائل.

لحُسن الحظ، هناك طرق للخروج. كلّ مشكلة من المشاكل التي تحدَّثنا عنها، والعديد من المشاكل التي لم نتحدَّث عنها، لها حلول ممكنة. ولكن علينا أن نفعل أي شيء حيال ذلك. في سياق جائحة فيروس كورونا، يمكننا معرفة كيفية التعامل معها، ولكن هذا ليس جيّداً إذا لم نفعل أي شيء بالمعرفة. هذا الأمر يتكرَّر مع كلّ أزمة من هذه الأزمات. لدينا المعرفة والفهم، لكن ينقصنا العمل.

كتب روب لارسون كتاباً باسم «Bit Tyrants»، وقد راجعته بشكل إيجابيّ. إنه قلق للغاية بشأن مقدار القوة التي جمعها العمالقةُ غوغل، وفيسبوك، وأمازون، ومايكروسوفت، وآبل، (الشركات الخمس الكبرى)، وبخاصّة الآثار المُترتبة على مخاوف الخصوصيّة والمُراقبة.

- لقد استمرّ هذا لبعض الوقت. هذا ما تسمِّيه شوشانا زوبوف، عالِمة الاجتماع في جامعة هارفارد، «رأسماليّة المُراقَبة». كتبت كتاباً بهذا العنوان حوله قبل عام أو عامين. حتى قبل الوباء، الذي يقدِّم كميات هائلة من المعلومات لشركات التكنولوجيا الكبرى، وبالطبع للحكومة، كانت هناك مجموعات ضخمة من المعلومات التي يتمُّ جمعها عن الجميع.

إذا كنت تقود سيارة، فإنّ كلّ القمامة الإلكترونيّة الموجودة حولك تلتقط معلومات حول ما تفعله، وإلى أين تذهب، كلّ شيء آخر مرتبط بقيادتك. هذا جيّد لشركات التأمين. نحن نصل إلى النقطة التي قد تحصل فيها على تحذير يقول لك: «لقد مررت بضوءٍ أحمر. إذا فعلت ذلك مرّةً أخرى ستزيد حصّتك من التأمين». وإذا اكتشفوا أنك تحب المطاعم الصينيّة، ستتلقى إشعاراً يفيد بوجود مطعم صينيّ على بُعد نصف ميل. هذا لا يبدو سيئاً للغاية. إنه سيئ.

لكنه يؤدِّي إلى السيطرة والتحكّم؛ انتهى الأمر، لقد وصل بالفعل إلى



نعوم تشومسكي ▲

مرحلة التجارب- بدأ هذا بالفعل في السويد، عن طريق زرع رقائق في العاملين. الحافز هو، إذا كانت لديك رقاقة، يمكنك الحصول على مشروب الكوكا مجاناً من آلة البيع. لكن الشريحة تراقب أيضاً تحركاتك. هذا يحدث بالفعل بطرقٍ أقلّ تدخلاً. لذلك تراقب الشركات الكبرى سائقي الشاحنات. يمكن أن تفعل ذلك من خلال جميع القمامة الإلكترونية من حولهم. إذا توقفوا لفترةٍ طويلة في مكان للذهاب إلى الحمام أو شيء من هذا القبيل، فإنهم سيحصلون على نقاطٍ سلبيّة؛ وإذا توقفوا، حيث لا يجب، فستخصم من رصيدهم مجموعة من النقاط. وهناك الكثير من الأمثلة، عملك دائماً في خطر. يزعمون أنهم قاموا بتحسين الكفاءة بشكل كبير بهذه الطريقة- المزيد من التسليمات بعددٍ أقلّ من الأفراد. يعمل أمازون بهذه الطريقة. في مكان العمل في أمازون، تتمُّ مراقبة الأشخاص بإحكام شديد. إنك تسلك المسار الخاطئ بين هذا المكان وذلك المكان، وستتلقى إشعاراً إلكترونيّاً بشأن ذلك.

المثال الذي نتّجه إليه يشبه الصين، حيث مدن بالكامل تعمل على ما يُسمَّى بنظام الائتمان الاجتماعيّ. تحصل، لنقل على، 1000 نقطة، وأنت تحت مراقبة مشدَّدة: نظام الكاميرات، تحديد الوجه، الإلكترونيّات. إذا كسرت إشارة المرور، ستخسر رصيدك من النقاط؛ إذا قمت بمساعدة سيدة عجوز تعبر الشارع، فستحصل على أرصدة. قريباً جدّاً كلّ شيء يصبح داخليّاً. لدرجة أنك لا تلاحظ شيئاً. إنه مثل التوقُّف عند الأضواء الحمراء. إنها مجرَّد طريقة لتسيير العَالَم. أنت تعيش تحت مراقَبة مشدَّدة ومستمرة. إذا فكّرت في الأمر، حتى الحصول على وظيفة ستكون بهذا الشكل.

سيزداد الأمرُ سوءاً عندما تنتقل إلى ما يُسمَّى بإنترنت الأشياء. تحتوي ثلاجتك على بعض الأجهزة الإلكترونيّة، لذا إذا كنت تقود سيارتك إلى المنزل، فيمكنك الاعتماد عليها لنَقْلِ شيءٍ من الفريزر أو شيءٍ من هذا القبيل. كلّ هذه الأشياء ستلتقط معلومات عنك. سيتم مراقبة كلّ ما تفعله وتنقله لشركات التكنولوجيا الكبرى والأخ الأكبر الذي يجمعها في مكانٍ ضخم للاستخدام، إذا لزم الأمر.

لا شيء من هذا يجب أن يحدث. بادئ ذي بدء، يمكن تفكيك شركات التكنولوجيا الكبرى. قد يُطلب منها تلبية نفس شروط الخصوصيّة، على غرار الصحف. إذا تعرَّضت للتشهير في إحدى الصحف، فيمكنك تقديم قضية في التشهير. وإذا تعرَّضت للتشهير على فيسبوك، فلا يمكنك فعل شيء. لماذا يجب أن يكون لديها هذا الامتياز الإضافي؟ شخصيّاً لا أؤمن بدعاوى التشهير، ولكن إذا كانت موجودة، فيجب أن تكون هي نفسها للجميع.

هناك الأنانية، وهناك أيضاً تضحياتٌ هائلة قدَّمها أشخاصٌ أثناء الوباء. أذكر الأطباء والمُمرضين وفرق الطوارئ الطبيّة ومقدِّمي الرعاية الذين قاموا بعملٍ غير عادي.

- إنه أمرٌ لا يصدَّق. إنها إشارة حقيقيّة لما يمكن أن تحقّقه الروح البشريّة. في جميع أنحاء العالم- البرازيل، هنا، وفي بلدان أخرى، غالباً في المُجتمعات الأكثر فقراً- يجتمع الناس للتو في مجموعات دعم متبادل. دعنا نجتمع ونساعد ذلك الرجل المُسن الذي علق في منزله في مكانٍ ما وليس لديه أي طعام. أو دعنا نلتقِ وننظِّم وننشئ بنك طعام، وما إلى ذلك. الناس قادرون على كل أنواع الأشياء.

بالمُناسبة، هناك أيضاً على الصعيد الدوليّ، أحد الأمثلة على دولة تُظهر الأممية الحقيقيّة. هناك كيان يُسمَّى الاتحاد الأوروبيّ. هناك بلدٌ غني، ألمانيا، تعامل مع الجَائِحة بنجاح. على بُعد ميلين إلى الجنوب هناك دولة تُسمَّى إيطاليا، وهي في وضعٍ صعب. يوجد في شمال إيطاليا جائِحة خطيرة. هل ساعدتهم ألمانيا؟ كلاً، بل دولة أخرى. إنها كوبا، البلد الذي حاصرته الولايات المُتحدة لمدة 60 عاماً، وحاولت سحقها. إنهم يرسلون الآن الأطباء في جميع أنحاء العَالَم إلى الخطوط الأماميّة لتعويض ما لا يفعله الأغنياء والأقوياء. هذا ليس بجديد. لقد كان يحدث لفترةٍ طويلة. لكن لا يُسمح لنا بملاحظة ذلك.

■ **حوار: ديفيد بارساميان □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://lithub.com/noam-chomsky-what-history-shows-us-about-responding-to-coronavirus/

مايو 2020

بيونغ تشول هان..

مآل الطقوس الجماعيّة

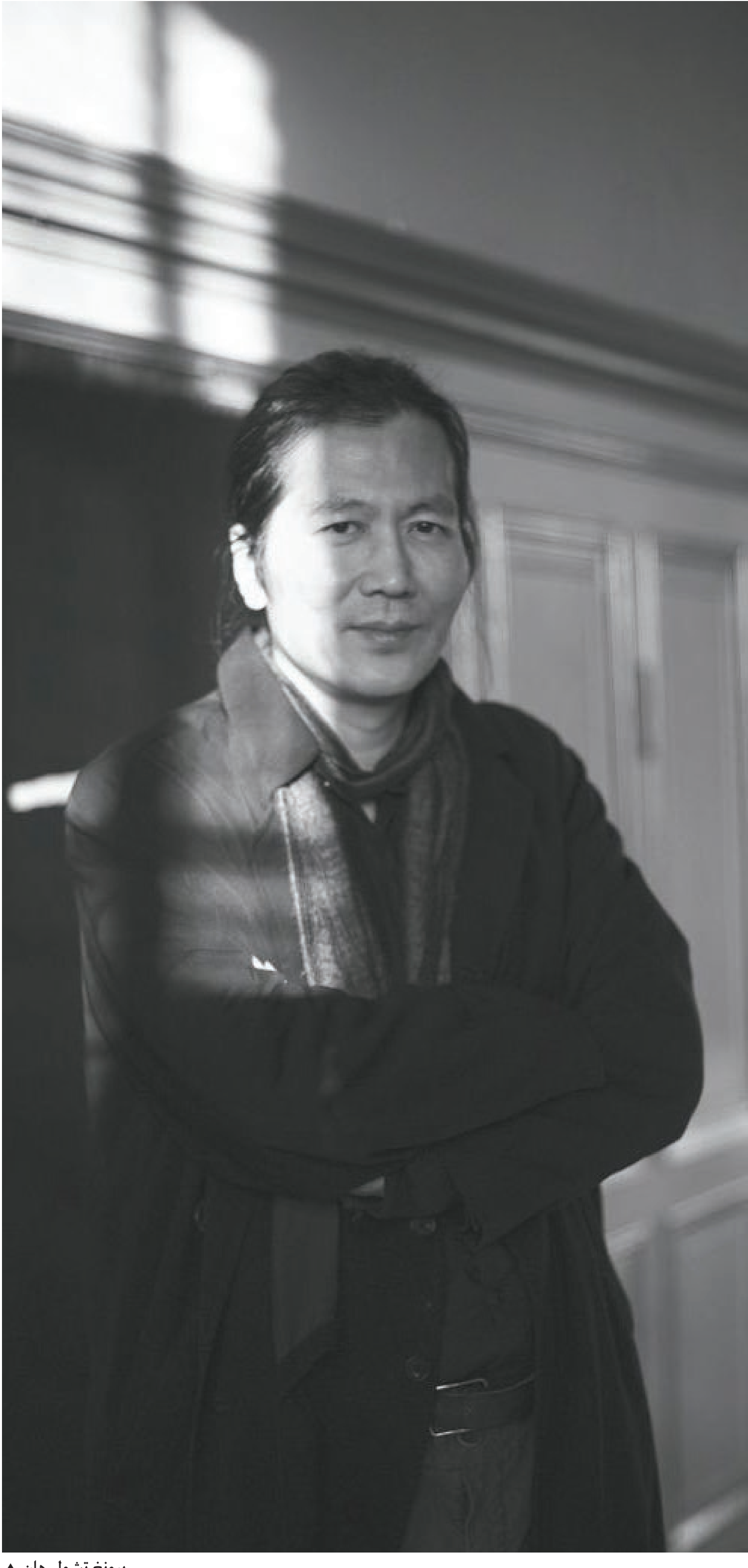
يُعَدُّ الفيلسوفُ الألمانيّ، ذو الأصل الكوريّ الجنوبيّ، «بيونغ تشول هان» (مواليد 1959- بسيئول)، الأستاذ بجامعة الفنون ببرلين، من أشهر المفكّرين والفلاسفة العالميّين في السنوات العشر الأخيرة، بفضل دراساته ومقالاته المُثيرة التي تحظى بتداول كبير بين قرّاء اليوم، ومنها: (مجتمع التعب)، و(احتضار الإيروس)، و(مجتمع الشفافيّة) و(ماهية السلطة). و(طوبولوجيا العنف)، وغيرها. وهي أعمال يستعرض فيها «بيونغ شول هان» رؤيته النقديّة الاجتماعيّة للنظام الرأسماليّ المُعاصِر، ولتداعيات الليبراليّة الجديدة في مظاهرها وتجليّاتها المُختلفة.

في كتابكم الأخير، تُعرِّفون «الطقوس» بأنها ممارسات رمزيّة تساهم في تشكيل جماعة، دون أن يكون هناك بالضرورة اتصالٌ بين أفرادها. بالمقابل، ترون بأنّ المُجتمعات المُعاصِرة، وعلى الرغم من شِدّة الاتصال فيما بين أفرادها، فهي لا تؤلِّف جماعة. كيف تتصوَّرون مجتمعاً بلا تواصل؟ الأمثلة التي تقدِّمونها تنتمي إلى الماضي، أو تُحيلنا على جماعات قرويّة صغيرة، وتصرِّون على أن الليبراليّة الجديدة هي سبب هذا التدمير لكتلة الجماعة. فهل يعني هذا أنّ الليبراليّة، في مراحلها السابِقة، كانت أكثر انفتاحاً على الطقوس؟ أهناك تعارُض بين الحداثة وبين الجماعة، أم أنّ عدم التوافق لا يحصل سوى بين الرأسماليّة وبين الجماعة؟

- اختفاء الطقوس في الوقت الحاضر، علامة على زوال الجماعة؛ فثورةُ الاتّصال الناجمة عن الطفرة الرقميّة الحاليّة، وإنْ جعلتنا أكثر «اتصالاً» فيما بيننا، إلّا أنها لم تجعلنا أكثر ارتباطاً ولا أكثر اقتراباً بعضنا من بعض. لقد قضت وسائل التواصل الاجتماعيّ الحديثة، على البُعد الاجتماعيّ في عمليات الاتصال بين الأفراد، لأنها جعلت من «الإيغو» مركزاً ومداراً لاهتماماتها. فعلى الرغم من ثورة الاتصال الرقميّ الحاليّة، يزداد الشعور لدينا بالوحدة وبالعُزلة. اليوم، أصبحنا مدعوّين في كلّ مرّة إلى الإفصاح عن آرائنا وحاجاتنا ورغباتنا واختياراتنا، بل حتى إلى سرد فصول حياتنا الشخصيّة. كلُّ واحدٍ منّا يُعيد تقديم وتمثيل ذاته. كلّنا يمارس عشق وعبادة أناه. لذلك قلتُ في كتابي، إنه إذا كانت الطقوسُ تُسهم في إنتاج الجماعة، ولو بدون اتصال فيما بين أفرادها، فإننا اليوم، نعيش في مجتمع يسوده الاتصال دون أن يؤلِّف أفرادُه لُحمةً جماعيّة منصهرة. لم نعد اليوم نولي اهتماماً كبيراً بالأنشطة والمُمارسات الجماعيّة. أصبحنا نفضِّل اللحظات الفرديّة. يجب أن نتحرَّر من الوهم الذي يدفعنا نحوه مجتمع الاستهلاك، الذي يزعم أن السعادة تكمن في التلبية المُستمرة لرغباتنا ونزواتنا الشخصيّة. إنّ المُمارسات الجماعيّة لا علاقة لها بالرغبات الفرديّة؛ ففي لعبة جماعيّة مثلاً، لا يجد المُشارِك نفسه مشدوداً إليها بدافع رغبة ذاتيّة، وإنما بحافز الشغف بقواعد اللعبة. ولا يعني هذا أني أدعو للعودة إلى الماضي، وإنما أطالب بابتكار أشكالٍ جديدة من الأنشطة والمُمارسات التي تتجاوز «الإيغو»، وتتعدَّى مطمح الرغبة والاستهلاك. وتؤدِّي في نهاية الأمر إلى خلق الجماعة. وبهذا المعنى، فإنّ كتابي يمضي في اتجاه مجتمع المُستقبل. لقد أغفلنا حقيقة مُهمَّة، وهي أن الجماعة مصدر للسعادة. لقد صرنا اليوم نحدِّد معنى الحرّيّة من منظورٍ فرديّ، مع العلم أنّ الأصل المُعجميّ لكلمة (Freiheit) في اللغة الألمانيّة، يعني (أن نكون مع الأصدقاء)، فثمَّة علاقةٌ دلاليّةٌ بين الحرّيّة وبين الصداقة. وما الحرّيّة في نهاية المطاف سوى مظهر من مظاهر العلاقات الجماعيّة المُتكامِلة. من هنا يمكننا تحديد الحرّيّة من منظورٍ جماعيّ كذلك.



وصفكم لعَالَم اليوم وقد ازداد ابتعاداً عن الطقوس، يتعارض مع الموقف الذي يرى أنّ الرأسماليّة جعلت المُجتمعات المُعاصِرة أكثر احتفاءً بالشعائريّة وبالطقوس. من هذا المنظور الذي تنتقدونه، فإن سلوك الاستهلاك يحمل في طيّاته أبعاداً طقوسيّة قويّة، بل نقول تعبُّديّة في أقصى تقدير؛ فالأسواقُ التجاريّة الكبرى، والملاعب الرياضيّة الضخمة، هي بمثابة معابد بالنسبة لإنسان اليوم. لماذا لا تجيزون تفسير المُمارسات الرأسماليّة كشكلٍ من أشكال المُمارسة الطقوسيّة؟



بيونغ تشول هان ▲

- لا أدعم الأطروحة التي ترى الرأسماليّة ديناً أو عقيدة. فمحلاتُ التسوُّق التجاريّ تختلف كلَّ الاختلاف عن دور العِبادة: في الأسواق التجاريّة، كما في الرأسماليّة عموماً، تهيمن أنواع خاصة من الرغبات، تحوم كلها حول «الإيغو»؛ والرغبة الذاتيّة صوت الروح، كما يقول الفيلسوف الفرنسيّ «نيكولاس مالبرونش»، بينما داخل المعابد، يسود نوع مختلف تماماً من الرغبات، إذ تتجه العناية إلى أشياء لا تُدرَك بالأنا. الطقوسُ تُبعدنا عن أنواتنا، بينما يقوِّي الاستهلاك هوسنا بها (...) نحن اليوم، نتعامل مع الأشياء بطريقةٍ مختلفة. نستهلكها إلى حدِّ الاستنزاف والتدمير، بينما في الطقوس الجماعيّة، نباشرها بكامل الرفق كما لو أنها صديقة لنا. تتميَّز الطقوس عموماً بخاصيّة التكرار، لكنه تكرار حيويّ نشط، ولا علاقة له بالتكرار الأوتوماتيكيّ أو البيروقراطيّ الرتيب. نحن اليوم في ركضٍ دائم خلف حوافز ومشاعر وتجارب جديدة. ومعها، نغفل تماماً عن متعة فنِّ التكرار. إنّ كلَّ جديد سرعان ما يؤول إلى الابتذال ليتحوَّل إلى مللٍ وضجر، إنها بضاعة كُلَّما استهلكناها، إلّا وزادت من تأجيج رغبتنا في استهلاكٍ جديد. ومن أجل الهروب من الرتابة والفراغ، نجد أنفسنا في بحثٍ مستمرّ عن حوافز، ومشاعر، وتجارب جديدة، إنّ الإحساس بالفراغ هو ما يُحرِّك الاتصال والاستهلاك. وما الحياة «المُكثفة» التي يدّعيها النظام الليبراليّ، سوى «تكثيف» للاستهلاك، لا أقلّ ولا أكثر. هناك أنماطٌ من الرتابة والتكرار هي ما تُحقِّق هذه «الكثافة» المنشودة؛ فأنا مثلاً أعشق «سيباستيان باخ»، وقمت بعزف مقطوعته الرائعة (تنويعات غولدبيرغ) آلاف المرَّات، وفي كلِّ مرّة، كنت أخوض تجربة سعادة مختلفة، لا أحتاج معها إلى شيءٍ جديد. فأنا أعشق الإعادات، وأعشق معها طقوس الرتابة.

هناك فكرة لافتة في كتابِكم تذهبون فيها إلى أنّ الطقوس، تؤدِّي إلى تمثّل القيم الجماعيّة جسديّاً. وهي فكرة تبدو لي قريبة مما قاله «باسكال» ذات يوم: (إذا لم تكن مؤمناً، فاركع على ركبتيك، وتصرَّف كما لو أنك سوف تؤمن، ثمّ يأتيك الإيمان من تلقاء ذاته). بالمقابل، ترون بأنّنا نعيش اليوم داخل مجتمعات تحكمها الرغبات، ويطبعها ميل نرجسيّ عميق نحو التفرُّد.

- الطقوسُ ترسِّخ الجماعة في الجسد، وتجعلنا أكثر إحساساً بها. فخلال أزمة الكورونا الحاليّة تحديداً، حيث صار كلّ شيء يجري عبر الوسائل الرقميّة، افتقدنا كثيراً إلى القرب الجسديّ. صحيح أنّنا جميعاً مرتبطون رقميّاً، لكن ينقصنا ذلك الارتباط الفيزيقيّ الذي يُجسِّد الجماعة ماديّاً. فالجسدُ المُفرد الذي نقوم بتمرينه معزولاً داخل صالات الرياضة، يظلُّ مفتقِداً لهذا البُعد الجماعيّ (...)، أمّا الطقوسُ الجماعيّة، فتحوِّل الجسد إلى مسرح لعرض أسرار ونبوءات وأحلام الجماعة. لقد ولَّدت الليبراليّة الجديدة نمطاً من ثقافة التفرُّد يجعل من «الإيغو» مركزاً لكلِّ شيء. وهذه الثقافة قد ساهمت في إضعاف التوجُّه نحو بقية أشكال التفاعُل الجمعيّ والاحتفاء الطقوسيّ.

ألا ترون بأن دعوتكم للعودة إلى الطقوس وإلى الجماعة، تلتقي مع توجُّهات أنصار اليمين الراديكاليّ؟ ما الفرق بين تصوُّركم حول «الجماعة»، وبين الفكر الطائفيّ الذي يتبنّاه اليمين الصاعد المُتطرِّف؟

- لا تتحدَّد الجماعة دائماً بمعيار رفضها للآخر؛ فهي قد تكون أكثر انفتاحاً وقبولاً للأغيار. الجماعات التي يرتبط بها اليمينيّون تفتقد إلى المضمون، لذلك فهي تبحث لنفسها عن معنى عبر إقصائها للآخر المُختلف عنها. إنها جماعات يسكنها الخوف وتغذّيها الكراهية.

في المُقدّمة، تعلنون بصراحة أنّ هذا العمل ليس كتاباً نوسطالجيّاً، لكنكم تلجأون باستمرار إلى عقد مُقارَنات ترجِّح كفّة الماضي على الحاضر. ففي الفصل المُخصَّص للحرب مثلاً، تدافعون باستماتة عن القيم الحربيّة القديمة مقابل نظيراتها في الحروب الآليّة المُعاصِرة.. ألا تقدِّمون بذلك تصوُّراً مثاليّاً للحروب القديمة؟ فعلى امتداد التاريخ البشريّ، لا نعدم سلاسل طويلة من المذابح الإنسانيّة الفظيعة. إنّ التقتيل غير المُقنَّن ولا المُبرَّر، في نهاية المطاف، ليس اختراعاً رأسماليّاً.

- لا بدّ من الإشارة أولاً إلى أن الثقافة الإنسانيّة في طريقها إلى إلغاء

الطقوس والشعائر الجماعيّة؛ فتحوُّل الإنتاج والمردوديّة إلى قيم مُطلَقة، قد ساهم في تدمير القيم الجماعيّة. ففي قيم الفروسيّة الأوروبيّة خلال القرون الوسطى مثلاً، لم يكن الهدفُ الأساسيّ من المُواجهة الحربيّة هو قتل الخصم، وإنما كانت هناك أشياء أكثر أهمّيّة كالشرف والكرامة، بينما في حروب «الدرونات» المُعاصِرة، أصبحت تصفية الخصم، باعتباره مجرماً، هي الهدف الأول والأخير للاقتتال. وبعد إنجاز مُهمَّة القتل بنجاح، يُمنح ربابنة «الدرونات» بطاقة تنقيط تثبت عدد القتلى الذين أسقطوهم. وهذا يعني أنّه حتى في حالة القتل، فإنّ المردوديّة هي الأهمّ. وهذا - في نظري- أمرٌ قذرٌ ومشينٌ. لا أريد بهذا الكلام القول إن الحروب القديمة كانت أفضل من الحاليّة. ما أريد التنبيه إليه هو أنّ كلَّ شيءٍ أضحى اليوم خاضعاً لمعيار المردوديّة والإنتاج، ليس فقط في الحروب، بل حتى في ممارسة الحياة ككل.

تقيمون في كتابِكم ربطاً وثيقاً بين ازدهار البايانات الضحمة (البيغ داتا)، وبين التطوُّر الحاصل في تصوُّرنا للمعرفة، التي صرنا نفهمها على أنها شيءٌ يحصل بطريقةٍ ميكانيكيّة، لتنتهوا إلى خلاصة مفادها أنّ التحوُّل «البياناتيّ» الحاليّ، يناظر التحوُّل «الأنثروبولوجيّ» الذي شهدته أوروبا في عصر الأنوار. فهل يعني هذا أنّ «البياناتيّة» هي نهاية مسار حتميّ تمتدّ جذوره إلى عصر الحداثة؟

- «البياناتيّة» أسلوب داعر في المعرفة، لأنه ببساطة يُلغي الفكر. لا يوجد فكر يقوم على البيانات. العمليّات الحسابيّة والرياضيّة وحدها تقوم على البيانات. المعرفة ذات طبيعة شبقيّة، لذلك كان الفيلسوف الألمانيّ «هايدغر» يشبّهها بالإله «إيروس»، الذي تداعب أطرافَه رفرفةُ جناحيه كلّما تقدَّم خطوةً جديدة في تفكير يغريه بالمُغامَرة نحو عَالَمٍ مجهول. الشفافية هي أيضاً ادّعاء خادع؛ فكما يقول «بيتر هاندكه» في بعض تدويناته: (مَنْ قال إنّ العَالَمَ أصبح مكشوفاً؟)؛ فالعَالَم أكثر غموضاً ممّا نتصوَّر.

لا شكّ أنّ لوباء «كوفيد- 19» انعكاسات كبيرة، ليس على المجال الصحيّ والاقتصاديّ فحسب، وإنما على وجودنا الجماعيّ المُشترك كذلك. فخلال بضعة أيام فقط، يطفو على السطح من جديد مفهوم «البيوسياسة». فإلى أيّ حدٍّ ترون أن هذا الاتصال الفاقد للتواصل الذي يميِّز- في نظركم- مجتمعات اليوم، قد أرخى بظلاله على الطريقة التي نحيا بها الأزمة الوبائيّة الحاليّة؟

- أزمة الكورونا قد قضت نهائيّاً على الطقوس والشعائر الجماعيّة. فلم نعد قادرين حتى على مدِّ الأيادي للمُصافَحة. المسافة الاجتماعيّة تدمّر كلّ إمكانية للتقارُب الجسديّ. لقد أحالت الجَائِحة الناس إلى مجتمعاتٍ معزولة فاقدة للحسّ الجماعيّ. صحيح أنّ ارتباطنا الرقميّ، لم يُفقدنا اتصال بعضنا ببعض، لكنه اتصال يخلو من كلِّ عمقٍ جماعيّ يحقِّق ارتياحنا وسعادتنا. لقد أجبر الفيروس الناس على العُزلة، بل أنّه ضاعف من وحدتهم التي هي من سمات مجتمعات العصر. الكورونا ساهمت في اختفاء الطقوس الجماعيّة، وبعد زوال الجَائِحة، أتوقع أن نعمل على إعادة استكشافها مرّةً أخرى.

هل تعتقدون أنّ الوباء الحاليّ يشكِّل منعطفاً تاريخيّاً شبيهاً بأزمة 2008، وبالتالي سوف تترتّب عنه تحوُّلات سياسيّة بعيدة المدى؟ إذا كان الأمر كذلك، فأيّ نوعٍ من التحوُّلات الاجتماعيّة ترون أنّ أزمة الكورونا ستفرزها لاحقاً؟

- أزمة الكورونا ستجعلنا نتجه نحو نظام المُراقبة «البيوسياسيّة». الوباء كشف إحدى نقاط الضعف الكبيرة داخل المنظومة الرأسماليّة. وربّما أمكن القول إنّ «البيوسياسة» الرقميّة، التي جعلت الأفراد تحت رحمة الرقابة الشاملة، تكفي لجعل النظام الرأسماليّ غير مُحصَّن أمام ضربات الفيروس؛ فنظامُ المراقبة البيوسياسيّ، يؤشر إلى نهاية الليبراليّة. وبهذا المعنى، فالليبراليّة لم تكن سوى حلقة قصيرة ضمن سلسلة طويلة من التحوُّلات. لا أتوقَّع أن تفلح المُراقبة البيوسياسيّة في القضاء على الفيروس. فالأوبئة هي نتاج التدخُّل العنيف للإنسان ضدّ نظام بيئيٍّ هشّ. إنّ عواقب التغيُّر المناخيّ سوف تكون أسوأ من الجَوائِح؛ فالاعتداءات التي يمارسها الإنسانُ على الطبيعة، سوف تعود عليه بكوارث وويلات أشدّ هولاً وبلاءً. لقد أصبح الكائن البشريّ مُهدّداً أكثر من أي زمنٍ آخر.

■ **حوار: سيزار ريندويليس □ ترجمة: رشيد الأشقر**

المصدر:
يوميّة (البايس) الإسبانيّة، 17 مايو/ أيار 2020

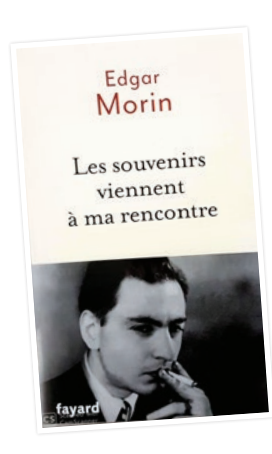
إدغار موران..

لقاء مع الذكريات

بمناسبة صدور كتاب السيرة الذاتية لـ«إدغار موران»، تحت عنوان «لقاء مع الذكريات - Les souvenirs viennent à ma rencontre»، تَمَّ إجراء هذا الحوار المطوَّل معه، فكانت فرصة لتسليط الضوء على فكره واستحضار لحظات حياة نسجتها خيوط تاريخ القرن العشرين. وبالإضافة إلى الزمن الذي يضفي شكلاً خاصّاً على الكتاب، تحتلّ الأمكنة واللقاءات مكانة أساسية في سرد هذه السيرة. كتاب الذكريات هذا يكتسي قوّة منهجية خاصّة؛ وذلك لكونه يقدِّم بنية تأخذ، في الوقت نفسه شكلاً خطّيّاً مستقيماً، وشكلاً دائرياً (الزمن التعاقبي والزمن الدائري).

فيما يخصّ منهجيَّتكم، تقولون، بشكل لا يخلو من سخرية: «للأسف، أنا من عائلة «جان جاك روسو - Jean Jacques Rousseau»». ما هي خصوصية كتابكم هذا، مقارنة مع ما كتبتموه من نصوص سِيَر ذاتية أخرى؟

- لقد كتبت نصوصاً سير ذاتية، لكنها كانت متمركزة، على نحو خاصّ، حول تطوُّري الفكري الثقافي؛ لذلك كان الجزء الخاصّ بالمعيش مقلَّصاً إلى أبعد الحدود. هنا، كانت نقطة الانطلاق هي أن أتذكَّر أشخاصاً وأُذكِّر بهم: رجالاً ونساء، وأنا أكنّ لهم قدراً كبيراً من المودّة والتقدير والإعجاب، وغالبيتهم مغمورون، خاصّةً الأشخاص الذين انخرطوا في المقاومة. لقد كنت أودّ كتابة كتاب تحت عنوان: «أصدقائي، أبطالي». وفي أثناء التفكير في ذلك، استعدت قِطَعاً وأجزاءَ كبيرة من الذكريات. هكذا، تركت الذكريات تترابط فيما بينها، لتشكِّل دائرة تشمل كلّ هؤلاء الأشخاص الذين عرفتهم. لا يتعلَّق الأمر بمذكِّرات كرونولوجية متعاقبة، ولا بذكريات شاملة، بل إنها الجزء الأكثر شخصية وحميمية من ذاتي، وهو الذي أريده، ويهمّني أكثر. وبهذا المعنى، أقول إنني ابنٌ لـ«روسو»، فالعديد من الناس يسردون حياتهم، ويعملون- جاهدين- على نحت تمثال خاصّ بهم، في حين أسعى أنا إلى هدم التمثال، وتوضيح أنني أعيش، في الوقت نفسه، عالم الأفكار وعالم الأحداث بأشيائه الصغيرة، وهما- معاً- يشكّلان نسيج الحياة. ولعلّ هذا هو ما قمت به في مذكِّراتي سابقاً، لكنني هذه المرّة، أقوم به على مستوى أكبر، أي على مستوى المدى الطويل لوجودي.



لكننا، في الوقت نفسه، لا نحسّ بأن الكتاب خاضع لمنطق الزمن (التعاقب) وحده.

- في البداية، قمت بصياغة ترتيب بيوغرافي. كنت أودّ الانطلاق من سنوات ما قبل الحرب، من «الحرب الزائفة»، ومن الاحتلال والمقاومة. بعد ذلك، انغمست أكثر في التخيُّل، وتركت الذكريات تلتقي معاً بشكل إرادي حرّ، وتبعاً لتقلُّبات الذاكرة.

نقف في هذا الكتاب على نشأة فكرة «التركيب - complexité» في مختلف الحقول: في التاريخ، في الفلسفة، وفي العلوم. تنتقلون، باستمرار، من البيوغرافيا إلى القضايا الكبرى للفلسفة، من خلال اتِّباع خطّ قائم على علم، بدون ألف ولام التعريف.

- أعتقد أنني- بالنظر إلى أنني لم أرث أي ثقافة عن العائلة- وجدت نفسي مضطرّاً لبناء ثقافتي الخاصّة. كان العصر الذي ولدت فيه، سنة 1921، يعرف اضطرابات عديدة، حيث كانت تُعرَض على المواطنين حلول في غاية التنافر، وحيث كانت المشاكل المقلقة بشكلٍ تصاعدي، تفرض نفسها على الناس. هكذا، إذن، كان من الطبيعي أن يؤدّي ذلك إلى التساؤل حول المجتمع والسياسة والإنسان، ومصيرنا المشترك. ولمّا كنت مفتقراً إلى موقف خاصّ وواضح، كنت أتقبَّل أفكاراً متناقضة. حين يقولون: «الثورة، قبل أيّ شيء»، أجيب: «نعم». وعندما يقولون: «الثورات تؤدّي إلى نتائج معاكسة لأهدافها، يجب القيام بإصلاحات»، أجيب أيضاً: «نعم»؛ كان ذلك صحيحاً في

الحالتين معاً. كنت أتوصَّل، أحياناً، إلى تركيبات: مثلاً، في سنّ الثامنة عشرة، انخرطت في حزب صغير يناضل ضدّ الفاشية وضدّ الشيوعية الستالينية. كنت أعتبر الأمر جيِّداً، نوعاً ما. كما كنّا نعتقد، أيضاً، بضرورة تجديد الديموقراطية. أحياناً، كنت أتوهَّم «التركيب - synthèse»، وعندما وقعت الحرب اقتنعت بسخافة كلّ ذلك، فلم يكن هناك حلّ ثالث. في هذه اللحظة، بالذات، أصبحت راديكالياً، وقمعت أموراً كثيرة داخلي، وأصبحت شيوعياً. كنت أتفاعل، بحساسية كبيرة، مع الأحداث، وما تحمله من دلالات. أعتقد، أيضاً، أني اكتسبت- لاحقاً- قدرة على مقاومة ما يمكن تسميته الهيستيريا السياسية أو الحركات الجماعية.

تقولون هذا، مثلاً، بصدد «هايدغر - Heidegger». لِمَ تريدوا وصمه أو تحقيره، تماماً، رغم التزامه.

- بالفعل، فضَّلت عدم السير في حقول التابوهات واللَّعنات.

يتخلَّل مفهوم التركيب مختلف مؤلَّفاتكم، سواء في المجال التاريخي والمجال النظري. لقد وضعتم تخصّصاً معرفياً يعيد النظر في كيفية اكتساب العلم طابعاً تركيبياً. فالروابط المختلفة، بين العلوم، تتصارع فيما بينها، وتؤدّي- في الغالب- إلى تناقضات بنّاءة ومثمرة.

- حين نفكّر، نوعاً ما، في العلم (وهذا ينطبق على الكلّ)، نجد أنه عرضة للتغيُّر أكثر ممّا هو عليه الأمر في اللاهوت. فقد اختفت جميع نظريّات القرن التاسع عشر، باستثناء اثنتين. وعلى الرغم من ذلك، سادت قوّة دوغمائية تؤمن بإمكان إرجاع الكلّ إلى عناصر أساسية، والقول بحتمية كونية. إن دراسة السلوك الحيواني عرفت تحوُّلاً بفعل التجارب التي أثبتت أن الوصف الدقيق هو أكثر خصوبةً من الرغبة في صياغة قانون، يسجن موضوع العلم في حدود هرمسية غامضة. الكلّ متعالق، إذا نحن ربطنا بين مختلف العلوم والمعارف.

مع ذلك، عندما بدأتم كتابة (مؤلَّفكم) المنهج، انطلقتم من علم خاصّ هو السوسيولوجيا (كنتم، آنذاك، قد بدأتم الاشتغال- مطوّلاً- على بلدة «بلوزيفي - Plozévet»).

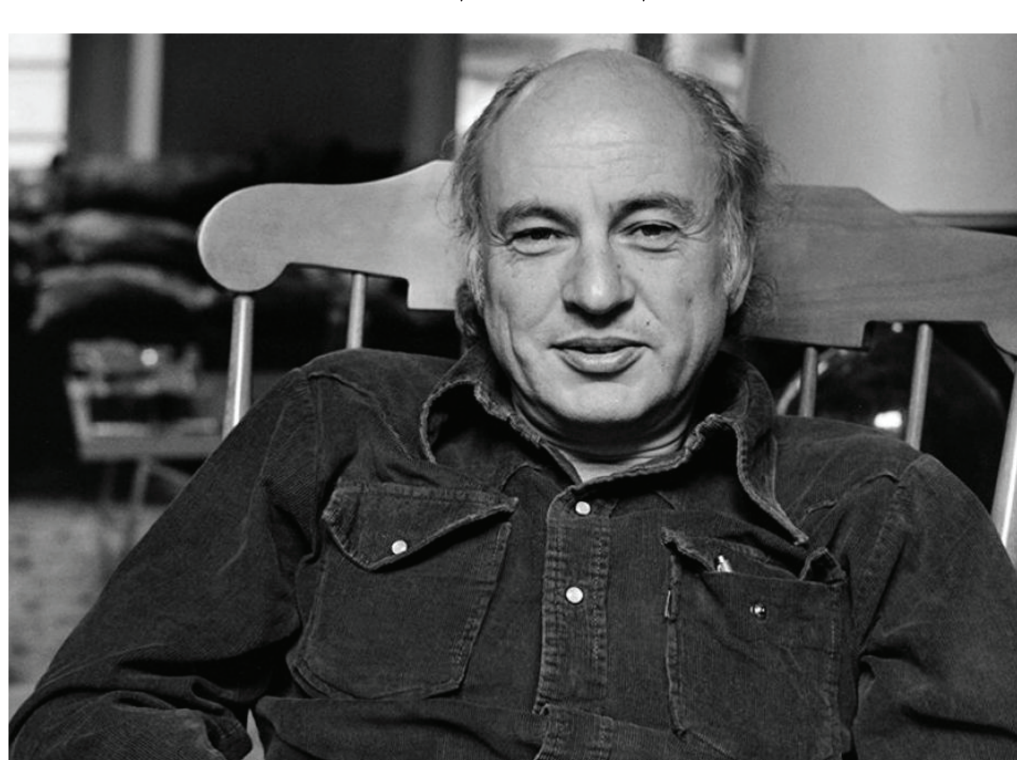
- ارتبط تكويني، أوّل الأمر، بالحصول على إجازة في التاريخ والجغرافيا، ثم على إجازة في القانون. كما تابعت دروساً في الفلسفة، وكنت ذا ثقافة روائية، وشعرية وأدبية شاملة. صحيح أن السوسيولوجيا كانت هي مدار اهتمامي، لكنني تكوّنت أكثر في التاريخ. لقد التحقت بشعبة السوسيولوجيا في المركز الوطني للبحث العلمي CNRS، لكن ذلك كان جزءاً، فقط، من رؤيتي التي أعتبرها أنثربولوجية. أنا أعتبر نفسي دارساً إنسانياً- humanologue؛ أي أهتمّ بمعرفة ما هو إنساني (من خلال الثالوث:الفرد، المجتمع، النوع)، ومعرفة المعرفة؛ كذلك. كانت الشيوعية هي مصدر إلهامي بهذه التجربة، لكن أنا الذي كنت أعتبر نفسي ذكياً، حائزاً على مختلف عناصر المعرفة ومكوّناتها، كيف سمحت لنفسي بكبت بعض الأفكار واختلاق أسباب لتبرير هذا الأمر- الشيوعية الستالينية- التي كانت عقيدة في نهاية المطاف؟هذا الوهم لفت انتباهي كثيراً، فلم أكن أعتبره مشكلاً شخصياً، بل مشكلاً حياتياً عاماً يهمّ الجميع.

في الستينيات، أجريتم بحوثاً ميدانية في بلدة «بلوزيفي»، حيث نقف على دخول الحداثة إلى إحدى بلدات «بيغودن - bigouden». فهمتم، آنذاك، براعة الناس الذين يمتهنون، في الغالب، مهناً متعدِّدة من أجل الاستمرار في الحياة إبّان اندثار الصناعات التقليدية البسيطة.

- إننا ندرك، بوضوح، أن إتقان مهن متعدِّدة هو شكل من أشكال مواجهة تدفُّق اقتصادي، تصعب مقاومته، وهو ما أعرض عنه العديد من الباحثين. لقد شاركت في بحث متعدِّد التخصُّصات، لكن برامج البحث التقليدية كانت تحجب عنّا أموراً مهمّة:أن النساء المهتمّات بالنظافة والصحّة لعبن دوراً رئيسياً، خاصّة على مستوى تطوُّر الإيقاعات والعادات. من ناحية أخرى، كان هناك ضعف اهتمام بالشباب. إلّا أن بذور 1968 (أحداث مايو، 68) يمكن الوقوف عليها في هذا المكان، مثلما هو الأمر في المراكز الحضرية. لذلك، ظلَّت العلاقة بين الشباب والراشدين خفيّة. لقد انصبّ عملي على محاولة إجراء بحث حول هذا البلد الذي قضيت فيه أكثر من عام، بعيداً عن الخطاطات الجاهزة، قدرَ المستطاع. كنت ألاحظ- مثلاً- وجود صيدليَّيْن اثنَيْن، وبقّالَيْن، وطبيبَيْن:عندما كسبنا ثقة المبحوثين، علمنا أن واحداً منهما خاصّ بالحمْر، والثاني خاصّ بالبيض. فقد ظلّ المجتمع محافظاً على هذه القطيعة التي تطبعه.

في هذه المرحلة، كنتم قريبين جدّاً من «كاستورياديس - Castoriadis».

- لقد سلكنا الطريق نفسه في «الميتا-ماركسية - méta-marxisme». كنت أرغب في تجاوز «ماركس - Marx» مع إدماجه واحتوائه. وما كان يقرِّبني، أيضاً، من «كاستورياديس» هو كونه يمنح المتخيّل مكانة مركزية. عندما كتبت «الإنسان والموت» (1951)، اكتشفت أمراً في غاية الأهمِّيّة:كنت أعتقد- بدايةً- أن الحتميات ذات أساس اجتماعي، واكتشفت الدور الهائل الذي يلعبه المتخيّل. النقطة الثانية المشتركة بيننا هي فكرة الإبداعية.



الإبداعية ليست مجرَّد تطوير لأشياء

معطاة سلفاً، بل هي خلق أصيل وجذري. نلمس حضوراً لهذه الموضوعة في أفكاركم حول التنظيم الذاتي.

- في تلك المرحلة المسمّاة «بنيوية»، حيث لا أحد يقبل الحديث عن الذات، وعن التاريخ، كنّا مغايرين ومخالفين جدّاً. لكننا حافظنا، دوماً، على مواقفنا. فقد كان «كاستورياديس» محلّلاً نفسياً، وذا توجُّه اقتصادي أكثر منّي. لم نكن نستخدم المصطلحات نفسها، أو المعجم نفسه. وفيما يخصّني، كنت أفضِّل مفهوم «التنظيم- الاقتصادي- الذاتي auto-éco-organisation».

رؤيتكم للعلوم تأخذ في الاعتبار أزمة الأسس. والواقع أن العلوم المعاصرة تخترقها قضايا وأسئلة فلسفية.

- بالفعل، هناك أزمات أسس الكون، والمجتمع، والمعرفة، وهي مترابطة فيما بينها، ويجب علينا التفاعل مع خصوبة وثراء هذا التركيب أو التعقيد.

كنتم، أنتم المعجبون بـ«هيراقليطس - Héraclite»، تفضِّلون اتِّباع طريقة قادرة على احتواء التناقضات واستيعابها.

- يفرض علينا التاريخ أن نجمع بين «ماركس» و«شكسبير». فالغطرسة لا تظهر، فقط، في سلوكات مجانين العظمة، بل هي التي دفعت مجتمعنا الغربي نحو القوّة العظمى الشاملة والمفرطة. لا يمكننا إقامة تعارض بين الجنون والعقل؛ هناك تداخلات بينهما، يصعب تصديقها. لقد كشفت مدرسة فرانكفورت ما فيه الكفاية عن أوهام العقلنة؛ لذلك يبدو لي أنه من المهمّ جدّاً الجمع بين أفكار تبدو متعارضة. فالإنسان العاقل Homo sapiens هو، في الوقت نفسه، الإنسان المجنون - Homo démens، ومن المهامّ الأساسية للفكر، الكشف عن إمكانية التكامل بين أفكار متعارضة. لقد ورثت هذا عن «هيغل - Hegel»، لكن بعد تعديله. إننا نعيش على المتناقضات التي لا تقبل التجاوز، دائماً، بواسطة الجدل، وتتغذّى عليها. ورثت هذا عن «باسكال - Pascal» أيضاً، ذلك الأنثربولوجي الوحيد الذي أدرك أن ما هو إنساني هو نسيج من التناقضات. نجد حضوراً لهذا في الأدب، كذلك.

غالباً ما يستخدم مفهوم التركيب الذي قمتم بصياغته، نظرياً، في مجال الدراسات الأدبية. هل تفترضون صلاحيَّته في مجالات أخرى؟

- الرواية مركّبة، والأدب مركّب؛ لذلك يمكن أن يكون المتخصِّصون فيهما في حاجة إلى هذا المفهوم. إلّا أن التركيب بالنظر إلى أن ما يميِّز التخصّصات المعرفية هو الفصل بين الخيوط التي تربط بعضَها ببعض، فإن التركيب يظلّ، في الغالب، محجوباً عنّا، باستثناء علم مثل الإيكولوجيا الذي يدرك أنه لا يتقدَّم إلّا بمعيّة العلوم الأخرى. وغنيٌّ عن البيان أنه، لهذا السبب، لم يجد له موطئ قدم، بعدُ، في رحاب الجامعة.

من المؤسف أن نرى إلى أيّ حَدّ ظلَّت الجامعة سجينة الفصل بين التخصُّصات. ففي الوقت نفسه، نجد أن لمؤلّفاتكم وقعاً اجتماعياً وثقافياً كبيراً، لكن الجامعة تنأى عن مشاركتها.

- الجامعة الحديثة لم ترَ النور إلّا بعد كارثة الثورة الفرنسية و(عصر)الأنوار. فقد عمل «هومبولدت»، في بروسيا، على إقصاء اللاهوت، وإنشاء التخصُّصات. والأنموذج الحالي هو أنموذج مصطنع، شأنه في ذلك شأن اللاهوت. ونحن نحتاج إلى ثورة ذهنية- كحدّ أدنى- لتغييره. هناك إدارة يزداد ثقلها، باستمرار. في أواخر حياته، انصرف «رولان بارث» عن السيميولوجيا المجرَّدة، متوجِّهاً نحو الأدب المشخَّص، نحو لذّة النصّ. ولعلّ الرواية هي الأكثر تركيباً. وقد أوضح «ميلان كونديرا»، أن الأدب هو المرصد الوحيد الذي يسمح بمعاينة الوضع البشري في مختلف مظاهره. عندما أكتب، وحتى عندما كتبت مؤلّف «المنهج»، ألعب بالكلمات، وأشعر بأني كاتب.

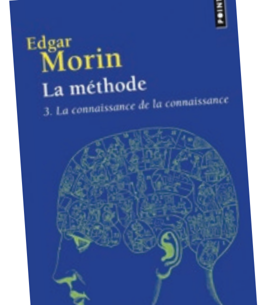
إن الطلاق بين العلوم والفلسفة لم يحدث إلّا في وقت متأخِّر. والواقع أن كبار الفلاسفة كانت لهم ثقافة علمية حقيقية، وذلك إلى حدود «إدموند هوسرل - Edmund Husserl»، على الأقلّ. والعديد من الفيزيائيّين المعاصرين يجهلون أعمال «غاليلي - Galilée»، وكم من فيلسوف لا يعرف أيّ شيء عن علم عصره!.

- نشهد، اليوم، تفقيراً في مجال الثقافة العلمية، والإنسانيات (humanités)، و«جاك مونو» و«فرانسوا جاكوب» يشكّلان استثناءً. إنه من الجوهري أن نحافظ على مبدأ الانعكاسية (انعكاس بعض المعارف على بعضها الآخر). لنأخذ، مثلاً، كارل بوبر باشلار، وتوماس كون، وهولتون... لا يفكِّر العلماء كثيراً في هؤلاء الذين يفكِّرون في العلم. أنا لست ضدّ التخصُّص؛ وإذا كنت أصف نفسي بأني عابر للتخصُّصات، فلأنني، بالفعل، في حاجة إلى تخصّصات، لكنها تخصُّصات تتواصل فيما بينها لمعالجة القضايا الكبرى. وإذا كان الأمر خلاف ذلك، فلن نحصل إلّا على علاقات بين خبراء: فهؤلاء يسجنون أنفسهم، في الغالب، في حدودهم المكتبية- التقنية، bureautico-technique».

يوجد التركيب في مجال التاريخ، وفي السياسة. لنأخذ مثالاً على ذلك:لقد انخرطتم إلى جانب «ماسكولو - Mascolo» و«نادو - Nadeau» ضدّ حرب الجزائر. هنا واجهتم العلاقات المعقَّدة والبنّاءة بين جبهة التحرير الوطني والحركة الوطنية الجزائرية. في نهاية الخمسينيات خاطبكم الناشر الشهير «جيروم ليندون - Jérôme Lindon» قائلاً: «ليس الوقت مناسباً لتعقيد الأمور»، فكان ردّكم: «ليس الوقت، أبداً، مناسباً للتركيب».

- هذا ما يحدث لي، في الغالب: أن أكون واحداً من الأقلّيّة في معسكري. لقد تَمّ تقديم صورة كاريكاتورية عن مصالي الحاج. وعندما كنت شيوعياً، وكان يتمّ وصف التروتسكيين بالخونة، كنت أتمرَّد وألتزم الصمت. في مقابل ذلك، أشعر بالفرح لكوني استطعت تحمل بعض لحظات العزلة. عندما شاركت في المقاومة، وكان مساعدي ألمانيّاً، كنت أناضل ضدّ الصورة الكاريكاتورية عن الألمان، باعتبارهم أغبياء وعنيدين».





كان لديكم الوضوح نفسه في الموقف إزاء قضية «كرافتشينكو - Kravtchenko»، أيضاً.

- إذا كنت قد نجحت في بعض الأمور، فذلك راجع إلى كوني تعلَّمت مقاومة الضغط الذي تفرضه التوجُّهات العامّة. هكذا، وفي أثناء تنامي التوجُّه العامّ نحو الحرب الأولى على الخليج، كتبت مقالات لأقول: لِمَ لا نقترح لقاءً دولياً بهدف معالجة مختلف قضايا الشرق الأوسط؟ هذا الأمر أقلق، نوعاً ما، «فرانسوا ميتران - François Mitterrand» الذي أقام حفل عشاء خاصّ على شرفي، ليقنعني بضرورة مسايرة الأميركان! هذه القضية أصبحت سمّاً تاريخياً.

في الستينيات، تابعتم حركة «yéyé» (حركة موسيقية شبابية ظهرت سنة1961، في فرنسا). وفي 1968، كتبتم - بالاشتراك مع «كلود لوفور - Claude Lefort»، وكورنيليوس كاستورياديس - كتاب «La brèche - الفجوة». كنتم شديدي الاهتمام بكلّ ما يعتمل في الواقع، من أحداث.

- لم تكن مقولة الشباب، آنذاك، مقولة سوسيولوجية. قبل 68، استشعرَت بعض مقالات (كتاب) «الاشتراكية والبربرية - Socialisme et Barbarie» المراجعات الجذرية العميقة للأدوار التقليدية. وكانت بعض الأفلام، أفلام «جيمس دين - James Dean»، مثلاً، تكشف لنا عن عدم رضى الشباب، وتذمُّرهم. ينبغي الانتباه إلى الرموز والعلامات الصغيرة والدقيقة.

علاقتكم بالسينما شكَّلت فضاءً للتعريف بقضايا الشباب. وساهمتم، بشكل مباشر، في ذلك، مع «جان روش - Jean Rouch» في (فيلم) «يوميّات صيف - Chronique d'un été» (1961). هذا الاهتمام كان يضعكم على هامش رجال العلم، ووقفتم فيه على حركات في غاية التعقيد والتركيب.

- لقد كانت أموراً ملهمة؛ فقد اكتشفت الواقع في المتخيَّل، والمتخيَّل في الواقع. اكتشفت حرب 1914، في (فيلم) «لا جديد في الغرب، صلبان الخشب». وفهمت أن السينما فنٌّ هائل، لا يُقَدَّر حقّ قدره في المجال الثقافي.

بعد فيلم «يوميّات صيف»، ألم تكن لديكم رغبة في الإسهام في أفلام أخرى؟

- بلى، لكنني انتبهت إلى أن المنتج، بعد الفيلم المشار إليه، كان يريدني أن أشارك في فيلم مستوحى من كتاب «عن الحبّ» لـ«ستاندال - Stendhal». وافقت في البداية، ثم رفضت بعد ذلك، لأن الحبّ يعالَج في المتخيَّل بشكل أفضل بكثير. كنت أنوي الاشتغال على فيلم من خلال «إلى أين يتَّجه العالم؟ - Ou va le monde»، الذي يتكوَّن من مشاهد كبرى لوجوه تتكلَّم، فقط. بدأت مع «فرانسوا بيرو - F. Perroux»، لكن الأمور لم تَسِرْ على ما يرام، لأنه كان أكثر صمماً ممّا أنا عليه الآن. بعد ذلك، انتقلت إلى الفكر المركَّب.

في سردكم عن كتابة «المنهج»، تقدّمون هذه الفكرة على أنها نوع من الإلهام أو الجذبة.

- أعتقد أن هذه هي حالة أيّ كاتب. إنها جذبة هادئة، أو حالة نفسية معدَّلة بحيث تجعل الإبداع والتخيّل ممكنَيْن. وأنا أزداد إيماناً بهذا الإرث ما بعد الشاماني (post-chamanique) للجذبة.

كانت السريالية تُعلي من شأن الحبّ، وهذه الحركة الأساسية معترف بها من طرف الجميع، وفي مختلف البقاع. في الثمانينيات، كان لديكم مشروع إقامة قصر السريالية.

- بالنسبة إليّ، تعتبر السريالية حركة على درجة عالية من الأهمِّيّة، لأنها أكّدت أن الشعر يجب أن يعاش.. وقد كان «شوستير - Schuster» المقرَّب من «بروتون - Breton»، يفكِّر في إقامة قصر السريالية، الذي لن يكون متحفاً بل فضاءً حيّاً، كما كانت «إليزا - Elisa»، أرملة «بروتون»، مستعدّة لتقديم الشيء الكثير. وعندما فاتحتُ «ميتران» في الموضوع، لم يبدِ أيّ حماس يُذكَر، فالسريالية لا تدخل في تكوينه الثقافي. حاولت، جاهداً، بمساعدة «ميشيل دوغي»، لكن دون جدوى. إلّا أن هذا لايعني- حتماً- أن الفكرة قد ماتت.

إحدى مقارباتكم الأولى للتركيب، تزامنت مع حضوركم لدرس «جورج لوفيفر - Georges Lefebvre» عن تاريخ الثورة الفرنسية. أدركتم أن رؤية المؤرِّخ للماضي مشروطة بسياقه التاريخي الخاصّ. باختصار: إن المؤرِّخ، مثل أيّ ملاحظ آخر، يجب عليه ملاحظة ذاته وهو يمارس الملاحظة.

- ركَّز «أولار - Aulard» على تاريخ للثورة، من وجهة نظر برلمانية مفرطة. و«جوريس - Jaurès» وضعَ تاريخاً اشتراكياً (...) و«فوري - Furet» الشيوعي المناهض للستالينية، رأى في الثورة الفرنسية كارثة عظمى، كان يمكن لفرنسا تفاديها، لكن لا شيء انتهى: (ثورة 1789) لا تفتأ مستمرّة.

لنذكر، في الختام، شخصاً تحبّونه كثيراً: إنه «نيلز بور - Niels Bohr».

- أحبّ «نيلز بور» كثيراً. والواقع أن كلّ ما أفكِّر فيه صَدَر عن جهة ما، فأنا لم آتِ بأيّ شيء يذكر، بالمعنى الدقيق للكلمة. ما هو أصيل، هو- فقط- طريقتي في الجمع بين الأفكار.

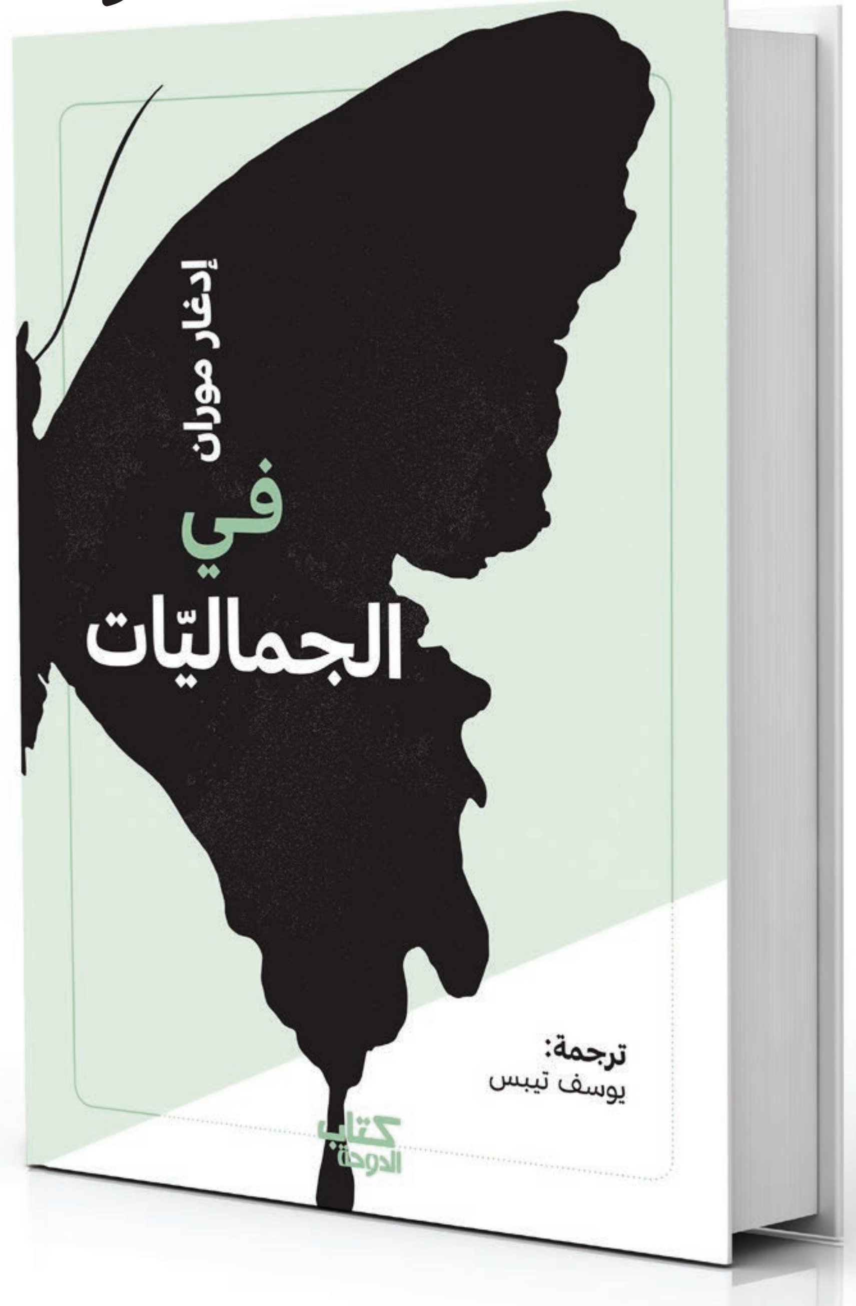
■ **حوار: تيفين ساموايو وكريستيان ديكامب □ ترجمة: محمد مروان**



* المصدر الأصلي للحوار:

En attendant Nadeau, Entretien avec Edgar Morin, par Christian Descamps et Tiphaine Samoyault,10 septembre 2019.

كتاب الدوحة


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

أزمةُ سوقِ الكِتاب أمْ أزمةُ تضخُّمِ إنتاجِ الكُتب؟

بعيداً عن العرض والطلب

سُلِّطتْ الأضواء، منذ اجتياح فيروس كورونا للعَالَم، على أزمة الكِتاب والمنشورات الورقيّة، وعلى معاناة سوق وسائط التثقيف ومنتوجات الإبداع المُختلفة. والواقع أنّ أزمة سوق الكِتاب بخاصّة، مطروحة منذ سنواتٍ بسبب عوامل تعود إلى منافسة الوسائط الرقميّة والإلكترونيّة التي تتفوَّقُ في جذبِ المُستهلكين أكثر ممّا تستطيعه الكُتب. وجاءت مناسبة كورونا لتؤكّد تفوُّق المساحاتِ الرقميّة الشاسعة على بقية وسائط التثقيف الأخرى. تأكَّد ذلك، خاصّةً، من خلال فتح تلك المساحات الرقميّة مجاناً أمام طُلاب الثقافة والتسلية، بلْ ونقلها إلى داخل البيوت والمكَاتِب.


محمد برادة

مثلُ هذه الأحداث والتحوُّلات في وسائط الثقافة تفرض، ولا شكّ، إعادة التحليل واستقصاء المُتحوِّل والثابت، وانعكاس ذلك على مجال جوهريّ يتمثَّل في تنشيط الحقل الثقافيّ وتفعيل مسالكه. يمكن، إذن، أن ننطلق من التحليل الذكيّ الذي أنجزته الروائيّة البريطانيّة فيرجينيا وولف (1882 - 1941) في كِتابها «غرفةٌ تخصّ المرء»، حيث اشترطتْ عنصريْن اثنيْن لتتمكَّن المُبدعة أو المُبدع من الكِتابة؛ وهُما: امتلاكُ غرفةٍ خاصّة تتيح الاختلاء بالنفس والإنصات إلى الذات، ثمّ التوفُّر على مبلغ مالي شهري، يكفلُ العيش اللائق لِمَنْ أراد أن يتفرَّغ للإبداع. بعبارةٍ ثانية، هي تؤكِّد على الشروط الماديّة الضروريّة التي لا مناص منها لمَنْ يريد أن يُغامِر في فضاء الكِتابة والإبداع. لكنها لا تتوقَّف في كتابها عند هذا الجانب، بل تلامس أيضاً الحالة النفسيّة المُتيحة لانبثاق النصوص الجديدة بأن تُعتبَر حاملةً لإضافةٍ فنّيّة أو فكريّة... غير أن هذا الجانب يبتعدُ بنا عن الموضوع الذي نعالجه الآن. لنقُلْ بأن كلَّ كاتِب، مهما كان وضعه الاجتماعيّ، مطالبٌ بأن يُؤمِّن تلك الغرفة الخاصّة مع مورد ماليّ ثابت يسمح له بالتفرُّغ للكتابة. وهذه ليست مسألةً سهلة، وكثيراً ما كان غيابُها يؤول إلى وأدِ مواهب واعدة، وتعطيل إبداعاتٍ لم تكتمل الشروط الماديّة لولادتها...

مهما يكنْ، استطاع الكِتابُ خلال عِدّة قرون، أن يضطلع بدورٍ أساس في نقلِ وحفظِ العلوم والنظريّات، وتوصيل الإبداعات على اختلاف أجناسها التعبيريّة، وأن يكون وسيلةً لا مناص منها في تشييد ثقافاتِ الأمم ومَدّ حِبال الوصل بينها. لكنْ، منذ الرّبْع الأخير من القرن العشرين، ومع الإنجازات المُذهلة، المُتواصلة في مجال الإنترنتْ والرقمنة واختراع وسائط للقراءة والكِتابة بعيداً عن الورق والقلم، أصبح الكِتَابُ في مهبِّ التنافُس والمُزاحَمة والإبدال، وبات مُهدَّدا بأن يُحال على مخازن حفظ الأشياء القديمة التي لم تَعُدْ صالحةً للاستعمال. إلّا أن الكِتاب استطاع أن يُقاوم وأن يصمد في وجهِ الوسائط الإلكترونيّة والرقميّة، مُحتفظاً بتلك الخصوصيّة التي تجعل منه تميمةً حميمة يختلي بها القارئ ليُمارس جزءاً من حرّيّته المُصادَرة، وذلك عبْر القراءة وتقليب الصفحات، والتعليق على ما يستثيرُ حاسّته النقديّة والعودة إلى فقراتٍ ظلّتْ تلاحق فكره وخياله... لنَقُلْ إنّ قراءةَ الكُتب متعةٌ استثنائيّة تُوهِمُ القارئ أنه يُحقّق ما لا يستطيع أن يفعله من خلال وسائط القراءة غير الورقيّة التي أصبحتْ مشاعاً بين الجميع. ولعَلّ هذا من أهمّ الأسباب التي جعلت الكِتاب لا يزال حيّاً يُرزَق ويُرزِق، حريصاً على تطوير الإخراج وأناقة الطبْع.

مع ذلك، أخذتْ أزمة سوق الكِتاب تعبّر عن نفسها في مجالٍ حيويّ وحساس، يتعلَّق بانخفاض المبيعات، وتقلّص مساحة تخزين الكُتب، وتقلّص عدد الكُتّاب

الذيـن يتعيّشـون مـن إنتاجهـم، خاصّـة في مجـال الإبداع الأدبـيّ. وطبعاً حديثنـا هنـا، هـو عـن الأقطار التـي تغلّبتْ علـى الأُميّة ولهـا تقاليد عريقة فـي تشـييدِ الحقـل الأدبـيّ وترسـيخ عـادة القـراءة وعـادة شـراء الكُتـب. فـي مثـل هـذه الأقطـار، أعلنـت الأزمـة عـن نفسـها مـن خـلال ظاهـرة تضخُّـم إنتـاج كميّـة الكُتـب السـنويّة، بخاصّـة في حقـل الإبـداع الروائيّ. وإذا كان للكُتـب العلميّـة والأكاديميّـة جمهورهـا المُتخصِّـص، فإن كُتب الإبـداع الأدبـيّ ليـس لهـا جمهـور مُحـدَّد، وقـرّاء مواظبون علـى اقتنائها، لأن مُنتجيهـا يتجـدَّدون كلّ سـنة، ولأن الحاجـةَ إلـى متابعـة الإبـداع لا تخضـعُ لقانـون الطلـب؛ ومـن ثـمَّ فـإن العـرضَ لا يُلبِّـي طلبـاً محـدَّداً كما الحـال فـي بقيـة مجـالات الاقتصـاد. بعبـارةٍ ثانيـة، كُتّـابُ الأدب يكتبـون وفـق تجربتهـم وذوقهـم الجمالـيّ ومسـتواهم الثقافـيّ، والقُـرَّاء الذيـن يشـترون الكُتـب يختـارون مـا يُلائـم ذوقهم وتكوينهـم المعرفـيّ. وتتجلّى أهمِّيـة هـذا العنصـر المُتحكِّم في سـوق الكُتب، وبخاصّـةٍ الإبداعيّة منها، مـن خـلال مـا تسـجله المبيعات التـي دأبتْ منذ عقـودٍ، علـى تأكيد تفوُّق الروايـة علـى غيرهـا مـن الأجنـاسِ الأدبيّـة والفكريّـة. ونجـد ذلـك واضحاً ومُتواتـراً فـي سـوقِ الكُتـب بفرنسـا، حيـث بلغ عـدد الروايـات المعروضة كلّ سـنة مـا يفـوقُ خمسـمئة روايـة، عـلاوة علـى النصـوص المُترجَمَـة. أمـام هـذا الإنتـاج السـنويّ، يحـارُ القـارئ وتصبـح طاقتـه الشـرائيّة قاصـرة عـن اقتنـاء مـا يسـتحق القـراءة والاعتبـار. نتيجـة لذلـك لـم يَعُدْ عـدد لا بـأس بـه مـن الروائيّيـن، بخاصّـةٍ الجـدُد منهـم، يحظـون بالبيـع والـرّواج. وفـي حـوارات واسـتطلاعات نشـرتها الصحـف الفرنسـيّة، منـذ أشـهر، أعـربَ الناشـرون والكُتَّـاب وأصحـاب المكتبـات عـن هـذه الأزمـة، موضحيـن أنهـا تعـود أساسـاً إلـى ظاهرتيْـن: الأولـى تتمثَّـل فـي الكسـاد النسـبيّ الـذي أضحـتْ سـوق الروايـة تعرفـه نتيجـة لتضخُّـم العـرض وصعوبـة الاختيـار، خاصّـة أن وسـائط التعريـف والنقـد لـم تَعُـدْ قـادرةً علـى ملاحقـة كلّ مـا تلفظـه المطابـعُ سـنوياً. والظاهرة الثانيـة تتمثَّل في تقلّـص عـدد الكُتَّـاب الذيـن يتعيّشـون مـن أقلامهـم، إذ قـلَّ عـددُ الذيـن يبيعـون مـا بيـن خمسـين ألفـاً ومئـة ألـف نسـخة. لكـنْ، فـي الآن نفسـه تسـتمرّ ظاهـرةُ الإقبـال علـى الروايـة «الأكثـر مبيعـاً» (البيسـتْ سـيلر)، وإنْ كان عـددُ المُسـتفيدين منهـا لا يُجـاوز أصابـع اليـد. والمحظوظـون مـن هـؤلاء الروائييـن يبيعـون مـا بيـن خمسـمئة ألـف ومليـون ونصـف المليـون نسـخة. ومعـروف أن هـذا النـوع مـن الروايـات يتوخَّـى التسـلية، واعتمـاد الحبكـة المُشـوِّقة، واللّغـة السـهلة المسكوكة...

أمـام هـذه الأزمـة التـي تواجـهُ الكُتـبَ الجيّـدة، انقسـم مَـنْ يعملـون ويُنتجـون فـي هـذا المجـال إلـى فريقيْـن: الفريـق الأول يـرى أنّ مـن الضـروري أن تسـتمرّ دُورُ النشـر في طبـع مـا تجدُه مُسـتحقاً للقـراءة، خاصّـة مـن إنتـاج الشـباب، لكـيْ يظـلّ الأدب والفكـر مـرآةً للتحـوُّلات المُتبلـورة فـي أعمـاقِ المُبدعيـن، والتـي لا تجـد متنفّسـاً إلّا فـي كتابـة النصـوص الجيّـدة...

والفريـق الثانـي، يدعـو الناشـرين إلـى أن يُمارسـوا المزيـد مـن التدقيـق والغربَلـة عنـد اختيـار مـا يسـتحق النشـر، لكـيْ لا يـؤدِّي تضخُّـم عـدد الكُتـب المنشـورة إلـى تناقـص عـدد القُـرَّاء وإلـى الحيلولـة دون تواجـد كُتَّـابٍ مُحترفيـن يُراهنـون علـى الإبـداع لكسْـب قوتِهـم والاسـتمرار فـي بلـورةِ رؤاهـم الفنّيّـة والفكريّـة...

نحـن أمـام مـأزقٍ دقيـق لا يمكـن الخـروج منـه بالاختيـار بيـن الاسـتمرار فـي نشـر النصـوص الجيّدة أو تقليص عددها لحماية دُور النشـر وصناعة الكِتـاب. ذلـك أن «مهنـة الكتابـة والشـعر» هـي ذاتُ طبيعـة خاصّـة تعلو بهـا علـى مسـتوى العـرض والطلـب، لأنهـا تلامـس المشـاعر والأفـكار والمُعتقـدات، وتنحـو صـوْبَ: «تكسـير بحـر الجليـد الرابـض بأعماقنـا»، علـى حَـدِّ تعبيـر كافـكا. إنّ الكِتابـة التـي تسـتحق الاعتبـار، تعانـق بـذور الرفـض وتدعـو إلـى تخطـي الحـدود المُصطنعـة الراميـة إلـى مصـادرة الحرّيّـة. مـن ثـمَّ، فهـي لا يمكـن أن تصـادف القبـول لدى أغلبيّـة المُجتمع الملهوفـة علـى مُعانقَـة وَهْـم «السـعادة» فـي الدنيـا قَبـل الآخـرة. لكـنْ، لحُسـنِ الحـظ، أن النصـوص الجيّـدة تلاقي، فـي نهايـة المطاف، الاعتراف والتقديـر والإقبـال علـى قراءتهـا، غالبـاً بعـد مـوت مُبدعيهـا، حيـن يلتفت النُقَّـادُ والحقـلُ الثقافـيّ إلـى أهمِّيّتهـا. مـن هـذا المنظـور، جازَ القـولُ بأنّ الكِتابـة ليسـت مهنـة مثـل باقـي المِهَـن، بـل هـي مغامـرة واسـتكشـاف ومُجابَهـة، يخـوض المـرءُ غمارَهـا إذا أراد أن يجهـر بمشـاعر وحقائـق تُحـرِّر النفـوس والعقـول، لا أن يتخذهـا مهنـةً تضمـن العيـش الرغيـد. وإذا أصبحـت الكِتابـةُ مُطابقـةً للمُراوغـة، حريصـةً علـى تملُّـق جُمهـورٍ يبحـث عـن السـهولة والسـعادة الوهميّـة، فإنهـا تُصنَّـفُ حينئـذٍ ضمـنَ المِهَـن العَضَليّـة!!!

أمبرتو إيكو، وجون كلود كاريير:

الكتاب لن يموت أبداً

الكتاب (الحوار) «إيّاكم والتخلّي عن الكتب» الذي أجراه «جون فيليب دو توناك» مع كلّ من «جون كلود كاريير»، و«أمبرتو إيكو»، تناول الحديث -بتفصيل- عن قضايا الكتب والمكتبات والذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية التي نسمِّيها ثقافة، والتي يحدِّدها أمبرتو إيكو بأنها عملية طويلة من الاصطفاء والتصفية، وهو رحلة نقطع، من خلالها، مسافات بين ورق البرد حتى السجلّات الإلكترونية، ونجتاز 5000 سنة من تاريخ الكتاب، عبر نِقاش علمي دقيق ومرح، في الآن نفسه؛ نقاش علمي موضوعي وذاتي، مخترقين الأزمنة والأمكنة، محلِّلين فيه شغف جامعي الكتب، والطريقة التي تشتغل بها الذاكرة، وتُصنَّف بها المكتبات. لم يكن رهان التبادل الحواري بين «كاريير» و«إيكو» هو الوقوف عند طبيعة التحوُّلات والتشويشات التي يمكن أن ينتجها تبنّي الكتاب الإلكتروني، فتجربتهما القويّة -باعتبارهما من عشاق الكتب- bibliophile، ومن جامعي الكتب القديمة والنادرة، وباحثَيْن متعقِّبَيْن للكتب المطبوعة قبيل القرن 16 - قد قادتهما إلى اعتبار أن الكتاب مثله مثل العجلة؛ هو نوع من الكمال، غير قابل للتجاوز في نظام المتخيَّل. فالكتاب هو نوع «من عجلة المعرفة والمتخيَّل»، والثورات التكنولوجية المعلنة أو المخيفة لن توقفها، أبداً.

- **جون كلود كاريير:** سئل أحد المستقبليين، في القمّة الأخيرة لدافوس (2008)، عن الظواهر التي ستقلب البشرية في الخمس عشرة سنة القادمة، فكان جوابه اقتراح الاحتفاظ بأربع ظواهر أساسية، بدت له محسومة؛ في الأولى، سيرتفع ثمن برميل البترول إلى 500 دولار، والثانية تتعلّق بالماء الذي سيصبح منتجاً تجارياً للتبادل مثل البترول، بالضبط، إذ سنعرف، في البورصة، تسعيرة للماء. التنبؤ الثالث يهمّ إفريقيا التي ستصير -حتماً- قوّة اقتصادية في السنوات القادمة، وهذا ما نتمنّاه جميعاً. أمّا الظاهرة الرابعة، بحسب هذا المتنبِّئ المحترف، فهي اختفاء الكتاب. السؤال، إذن، هو: هل الانهيار النهائي للكتاب، إذا اختفى حقيقةً، ستكون له النتائج نفسها لدى البشرية، مثل الخلخلة المبرمجة للماء، مثلاً، أو لبترول يتعذّر الوصول إليه؟

- **أمبرتو إيكو:** هل سيختفي الكتاب بسبب ظهور الإنترنت؟

كنت كتبت عن هذا الموضوع في حينه، أي في اللحظة التي بدا فيها السؤال وثيق الصلة بالموضوع. ومن الآن فصاعداً، كلّما طُلِب مني أن أعبِّر عن رأيي، لن أستطيع فعل أيّ شيء سوى إعادة كتابة النصّ نفسه، فلا أحد ينتبه إلى ذلك، لأنه لا وجود لشيء يُنشَر لأوَّل مرّة، كمثل الشيء الذي نُشِر من قبل، بالإضافة إلى أن الرأي العامّ أو رأي الصحافيين، على الأقلّ، يحمل هذه الفكرة الثابتة حول أن الكتاب سيختفي (أو أن هؤلاء الصحافيين يعتقدون أن قرّاءهم لديهم هذه الفكرة الثابتة)، وكلّ واحد يصوغ التساؤل نفسه، بلا محلِّل.

في الحقيقة، ليس هناك شيء كثير يقال حول هذا الموضوع؛ فمع الإنترنيت رجعنا إلى عصر الأبجدية، وإذا اعتقدنا أننا دخلنا عصر حضارة الصورة، فها هو الحاسوب، قد أعادنا، من جديد، إلى مجرّة كوتنبورغ، وكلّ الناس وجدوا أنفسهم، منذ الآن، ملزمين بالقراءة، فلكي نقرأ يلزمنا مسند، هذا المسند لا يمكن أن يكون الحاسوب، فقط، فإنكم إذا قضيتم ساعتين أمام الحاسوب، وأنتم تقرؤون رواية، ستصير أعينكم مثل كرات المضرب. لديّ، في البيت، نظّارات بولارويد، تمكِّنني من حماية عيني من الإزعاجات التي تسبِّبها القراءة المسترسلة أمام الشاشة. فضلاً عن ذلك، يرتبط الحاسوب بحضور الكهرباء، فلا يمكن أن نقرأ فيه ونحن في حمّام دوش، ولا أن ينام قربنا على جانب



جون كلود كاريير ▲



أمبرتو إيكو ▲

السرير. يبدو الكتاب، إذن، أداة أكثر مرونة.

من بين شيئين، هناك أمر واحد: إمّا أن الكتاب سيظلّ هو مسند القراءة، أو سيوجد شيء ما سيشبه ما كان عليه الكتاب دائماً، حتى قبل اختراع الطباعة. فالتنويعات حول موضوع الكتاب لم تعدِّل الوظيفة ولا التركيب، منذ أزيَد من 5000 سنة.

الكتاب، مثله مثل الملعقة أو المطرقة أو العجلة أو المقصّ؛ ما إن تخترعها، لأوّل مرّة، حتى يصبح ليس بإمكانك أن تصنع أحسن منها. لا يمكنكم أن تصنعوا ملعقة أفضل من الملعقة الحاليّة. حاول مجموعة من المصمِّمين أن يطوِّروا أو يصلحوا مثلاً الحلالة - tire-bouchon، ولكن بنجاحات متفاوتة جدّاً، إضافة إلى ذلك أغلبها لا يشتغل. لقد حاول «فيليب تسارك» تجديد عصارات الليمون، لكن عصّارته (من أجل إنقاذ صفاء جمالي ما) تترك البذور تمرّ. لقد برهن الكتاب على جدارته، ولا نرى كيف يمكننا أن نصنع أفضل من الكتاب، للاستعمال نفسه. يمكن للكتاب أن يتطوَّر في تركيبته، يمكن لصفحاته أن لا تكون من الورق، لكنه سيظلّ ما هو عليه.

- **جون كلود كاريير:** يبدو أن الصيغ الأخيرة من «الكتاب الإلكتروني - e-book»، تجعله، من الآن فصاعداً، في تنافس مباشر مع الكتاب المطبوع، فنموذج «القارئ - Reader» يشتمل على 160 عنواناً.

- **أمبرتو إيكو:** من الواضح أن القاضي يمكنه أن يحمل معه، بطريقة سهلة، إلى بيته، 25.000 صفحة من محاكمة جارية، إذا كانت مخبّأة في كتاب إلكتروني. سيوفِّر الكتاب الإلكتروني، في مجالات شتّى، استعمالاً مريحاً، وسأستمرّ في التساؤل، حتى مع التكنولوجيا الأكثر انسجاماً مع متطلَّبات القراءة: هل سيكون من الملائم جدّاً قراءة رواية « الحرب والسلام» في الكتاب الإلكتروني.

سنرى ذلك. على أيّة حال، لم يعد بإمكاننا أن نقرأ كتب «تولستوي»، وكل الكتب المطبوعة فوق عجينة الورق؛ لأنها -بكلّ بساطة- بدأت تتحلَّل وتتفتَّت داخل مكتباتنا. فمنشورات غاليمار، وفزان، في الخمسينيات، قد اختفت لدى أغلب الناس.

كتاب «فلسفة العصور الوسطى» لـ«جليسون» الذي أفدت منه كثيراً، في أثناء تحضيري لأطروحة الدكتوراه، لم أعد قادراً حتى على أخذه بين يديّ، اليوم، لأن صفحاته تتكسَّر حقيقة. يمكنني أن أقتني طبعة جديدة، لكنني مشدود -من دون شكّ- إلى الطبعة القديمة ومنجذب إليها، لأن فيها كلّ ملاحظاتي التي وضعتها بألوان مغايرة، والتي تشكّل تاريخ مراجعاتي المختلفة.

-**جون فيليب دوتوناك:** مع دقّة المساند الجديدة التي تلائم، أحسن فأحسن، متطلَّبات قراءة مريحة في أيّ مكان، سواء أكانت قراءة الموسوعات أم الروايات، على الويب. لماذا لا نتخيَّل -رغم كلّ هذا- عزوفاً بطيئاً عن الكتاب (بوصفة كتلة) على هيئته التقليدية ؟

- **أمبرتو إيكو:** كلّ شيء ممكن الوقوع. يمكن للكتب أن لا تثير اهتمام سوى مجموعة من أناس محدَّدين، سيشبعون فضولهم العابر في المتاحف والمكتبات.

- **ج. كلود كاريير:** إن هي بقيت.

- **أمبرتو إيكو:** لكن، يمكننا -أيضاً- أن نتخيَّل أن الاختراع المدهش الذي هو الإنترنيت، سيختفي، بدوره، في المستقبل. بالضبط، مثل المنطادات التي اختفت من سمائنا، حين أطلقت النار على هوندبرغ في نيويورك، فقبل الحرب بقليل، مات مستقبل المنطادات.

الأمر نفسه بالنسبة إلى طائرة الكونكورد، فحادثة كونيس، عام 2000، كانت مشؤومة، والتاريخ -على الرغم من ذلك- مدهش: تخترع طائرة، فتقطع المحيط





الأطلسي في ثلاث ساعات بدل ثمان. من كان سيعترض على مثل هذا الإنجاز ؟ لكن صرف النظر عنها، بعد هذه الكارثة، على اعتبار أن الكونكورد باهظة الثمن، هل كان سبباً معقولاً؟ إن القنبلة النووية، هي الأخرى، باهظة الثمن!

- **جون فيليب توناك:** سأذكر لكم هذه الملاحظة لـ«هرمان هيسه»، بخصوص مشروعية جديدة محتملة للكتاب، ستوفّرها -بحسب رأيه- التطوُّرات التكنولوجية، وقد عبَّر عن ذلك، في الخمسينيات، بقوله: « بما أنه، مع مرور الأيّام، ستتمكّن حاجات الترفيه والتربية الشعبية أن تُشبَع عبر الابتكارات الجديدة، فالكتاب سيربح، من جديد، كرامته وسلطته أكثر. مازلنا لم نصل إلى النقطة، حيث الابتكارات الصغيرة المنافسة مثل الراديو والسينما ... وغيرهما، تنتزع من الكتاب المطبوع هذه الحصّة من وظائفه التي يمكن أن يفقدها «بدون خسائر».

- **ج كلود كاريير:** بهذا المعنى، هو لم يخطئ، فالسينما والراديو والتلفاز لم ينالوا من الكتاب، الذي لم يفقد شيئاً، ومن دون خسائر.

- **امبرتو إيكو:** في لحظة ما، اخترع الإنسان الكتابة، ويمكننا اعتبار الكتابة امتداداً لليد؛ وبهذا المعنى فهي -تقريباً- بيولوجية، إنها تكنولوجيا التواصل المرتبطة مباشرةً بالجسد. حين تمَّ اختراع هذا، لا يمكننا أن نصرف عنه النظر مرّة ثانية، الأمر شبيه باختراع العجلة، فعجلات اليوم هي عجلات ما قبل التاريخ. في حين أن اختراعاتنا المعاصرة: السينما، الراديو، الإنترنيت، ليست بيولوجية.

- **ج. كلود كاريير:** أنتم على حقّ في التركيز على ذلك. لم نكن في حاجة ماسّة للقراءة والكتابة أكثر من حاجتنا إليهما أيّامنا هذه. لا يمكننا استخدام الحاسوب، إذا لم نعرف الكتابة والقراءة، وقد تعقَّد الأمر أكثر من السابق، لأننا أدمجنا علامات جديدة ومفاتيح جديدة. فأبجدّيتنا قد تمدَّدت وتوسَّعت، وأصبح من الصعب، أكثر فأكثر، تعلُّم القراءة. سنعرف عودة إلى الشفهية، إذا أمكن لحواسيبنا أن تكتب، مباشرةً، ما نقوله. إن هذا يطرح مسألة أخرى: هل يمكننا أن نعبِّر، جيّداً، إذا لم نكن نعرف القراءة والكتابة؟

- **امبرتو إيكو:** هوميروس كان سيجيب، من دون أدنى شكّ، بـ«نعم».

- **ج كلود كاريير:** لكن هوميروس ينتمي إلى تقاليد شفوية، وكان قد اكتسب معارفه بواسطة هذا التقليد في عصر حيث لا شيء في اليونان، كان قد كُتِب. فهل يمكن أن نتخيَّل، اليوم، كاتباً سيملي روايته من دون وساطة المكتوب، ولم يكن مطَّلعاً على كلّ الآداب السابقة ؟ من الممكن أن يصطبغ عمله بسحر السذاجة والاكتشاف والغرابة، مع ذلك، يبدو لي أنه سينقصه ما نسمّيه (الثّقافة).

كان رامبو شابّاً موهوباً، بشكل مدهش، ومؤلِّفاً لأبيات شعرية لا تحاكى، لكنه لم يكن، أبداً، «عصامياً - autodidacte»، بل كانت ثقافته كلاسيكية ومتينة في سنّ السادسة عشرة. كان يعرف كيف يكتب أبياتاً شعرية، باللغة اللاتينية.

■ **حوار: جون فيليب دو توناك □ ترجمة وتقديم: محمد آيت لعميم**

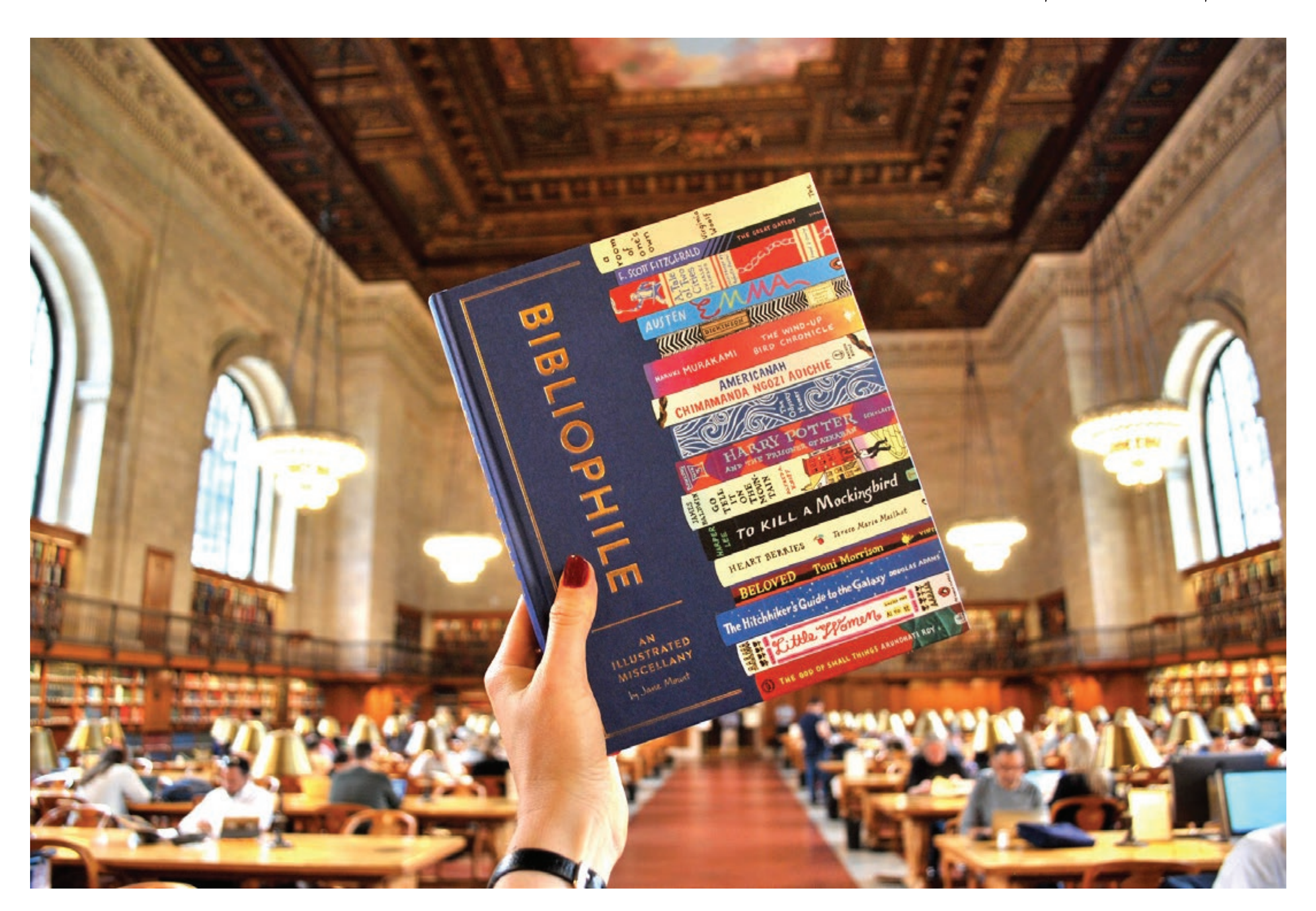
المصدر:

من كتاب: «إيّاكم والتخلّي عن الكتب»

N’espérez pas vous débarrasser des livres

Umberto Eco. Jean Claude Carrière

Entretiens menés par Jean Philippe de Tonnac Grasset.



الفلاسفة العشرة الأكثر تأثيراً في العالم حالياً

كواليس اللائحة



دأبتِ مجموعة من المجلّات المُتخصِّصة على إعداد لوائح تضمُّ أسماء المُفكِّرين أو المُثقَّفين أو غيرهم ممَّنْ لهم حضورٌ بارز أو تأثيرٌ قوي في مجال اختصاصهم، معتمدة في ذلك مجموعة من المعايير الكمّية والكيفية المُتعارف عليها دولياً، وكذا بعض تقنيات البحث الميداني. يمكن أن تبدو هذه المُهمَّة سهلة، إلّا أنها في الواقع مُعرَّضة لمجموعة من المزالق التي هي نتيجة لنوعية وطبيعة تلك المعايير والتقنيات وما يكتنفها من صعوباتٍ وعوائق معرفيّة ومنهجيّة.



مارثا نوسباوم ▲



يورغن هابرماس ▲

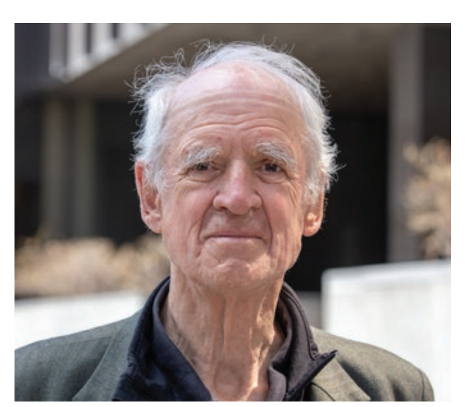
واجه القائمون على إعداد اللائحة بعض الصعوبات المعرفية والتعابير الإشكالية التي كان من الضروري تجاوزها لتبرير اختيار هذا الفيلسوف أو ذاك. فعبارة مثل «العالم الحالي أو الراهن» أو «الفلاسفة الكبار أو الأكثر تأثيراً» ليست بديهية. إذا كانت صفة «الحالي أو الراهن» لا تطرح أيّة مشكلة، ما دامت تعني الفلاسفة الأحياء فقط، فإن صفة «عالمي» تطرح بعض المشاكل

لعَلّ اللائحة، موضوع هذا التقرير، والمُتعلِّقة بعشرة فلاسفة هم الأكثر تأثيراً في عالم اليوم -حسب المجلّة الفرنسية «Nouveau Magazine Littéraire»[1]-، لا تخلو من هذه الصعوبات والعوائق، بل إن التقديم المُطوَّل للملف الذي خُصِّصَ لعرض هذه اللائحة، يشير بكامل الوضوح إلى ذلك. يكفي أن نتساءل: ما المعيار الأكثر تأثيراً؟، وما خارطة وحدود العالم الحالي كما يقدِّمهما هذا الملف، حتى تطفو المشاكل على السطح؟. والتقديم المُوقَّع باسمَي «باتريس بولون - Patrice Bollon» و«أنطوان شامباني Antoine Champagne»، يؤكِّد أن هذه اللائحة هي حصيلة لتضافر مصادر متعدِّدة: معطيات «موضوعية»، أرقام القياس البيبليوغرافي وإحصاءات من الويب، حضور الأسماء على قائمة الجوائز الكبرى وفي موسوعات الفلسفة، إضافة إلى استطلاع رأي نخبة من الفلاسفة الفرنسيين.

قد يعتقد البعض أن إعداد لائحة من عشرة أسماء لكبار الفلاسفة العالميين حالياً هو أمر يسير، بحيث يكفي تجميع عدد من الخبراء حول مائدة مستديرة وتركيب آرائهم وتعزيزها بمعلومات أخرى متوفِّرة، مثل عدد مبيعات كتبهم، وهالة حضورهم في وسائل الإعلام... فمعظم اللوائح تُعدّ وفق هذه الطريقة. وإذا كان هذا الملف قد اعتمد على استطلاع رأي نخبة من الفلاسفة الفرنسيين، إلّا أنه ينبّه إلى أن الأحكام التي يقدِّمونها، مثلها مثل أحكام الخبراء، هي قبل كلّ شيء أحكام شخصيّة، وفي الوقت نفسه تقبل حكم القيمة، شريطة بنائه على أساس «موضوعيّ»، مُستقًى من عناصر معلومة تكون على الأقلّ مُصاغة بوضوح، حتى ولو لم تكن قابلةً كلّيةً للقياس. يتم الإلحاح هنا على أن تكون اللائحة مُبرَّرة ومُقنعة. هنا نصطدم بصعوبة الفصل بين الأيديولوجيا والفلسفة، علماً أن القطيعة «أيديولوجيا/ فلسفة» لم تكن أبداً واضحة، كما نصطدم بتعدُّد الفلسفات وتشعُّبها إلى تيارات متعارضة فيما بينها. لذلك، من الصعب جدّاً اعتماد مبدأ الحياد والموضوعية الخالصة في مجال الفلسفة، أي عدم اتخاذ أي قرار أو موقف بشأن تياراتها. بعض العلاقات العدائية بين الفلاسفة أنفسهم تزيد الأمر تعقيداً. من ذلك مثلاً، أن الفيلسوفة الأخلاقيّة الأميركيّة «مارثا نوسباوم Martha Nussbaum» كتبت مقالاً عن مواطنتها «جوديث باتلر Judith Butler»، تصف فيه رائدة «النوع Genre» بـ«أستاذة المحاكاة الساخرة»، أي أنها ضدّ - فيلسوفة أو أنها ليست فيلسوفة على الإطلاق. تجدر الإشارة أيضاً إلى أن الملف اعتمد معياراً مكمّلاً للائحة، يتمثَّل في مدى ارتباط الفيلسوف برهانات عصره، حتى ولو كان ذلك الارتباط غير المباشر في الغالب، صعباً على الإدراك. وربَّما كان هذا المعيار التكميلي حاسماً في إدراج بعض الأسماء ضمن اللائحة. إن إقرار كفاية (أو عدم كفاية) هذه المعايير يفرض التوقُّف عند التبريرات والمُسوِّغات التي كانت وراء حصر اللائحة.

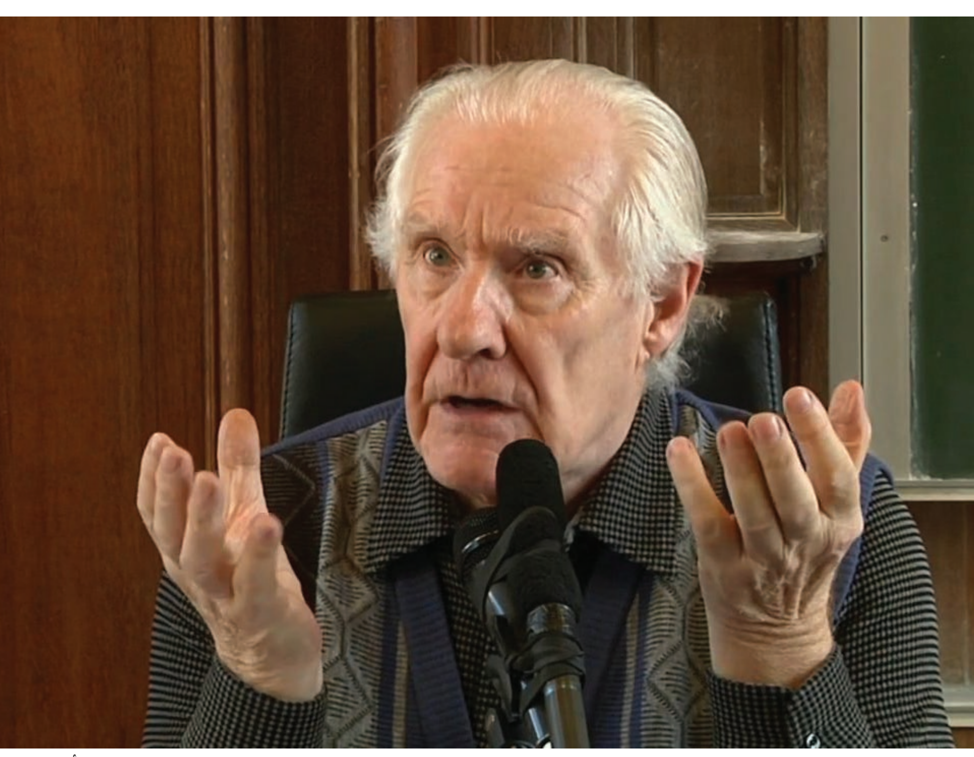
لقد واجه القائمون على إعداد اللائحة بعض الصعوبات المعرفية والتعابير الإشكالية التي كان من الضروري تجاوزها لتبرير اختيار هذا الفيلسوف أو ذاك. فعبارة مثل «العالم الحالي أو الراهن» أو «الفلاسفة الكبار أو الأكثر تأثيراً» ليست بديهية. إذا كانت صفة «الحالي أو الراهن» لا تطرح أيّة مشكلة، ما دامت تعني الفلاسفة الأحياء فقط، فإن صفة «عالمي» تطرح بعض المشاكل. ذلك أنه، رغم العولمة، فكلّ بلد له تصوُّره الخاصّ حول هذه الصفة. مثلاً، «يورغن هابرماس Jürgen Habermas» معروف جدّاً في أوروبا، رغم أنه لا يُقرأ له إلّا قليلاً، ومع ذلك ينظر إليه على أنه الممثِّل الأبرز للفلسفة الأوروبية في الولايات المتَّحدة. وخلافاً لذلك، فإن


غاياتري شاكرافورتي سبيفاك ▲


تشارلز تايلور ▲


سلافوي جيجيك ▲


جوديث باتلر ▲

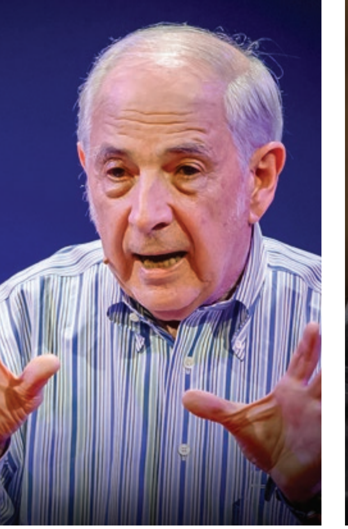

ألان باديو ▲

مارثا نوسباوم تكاد تكون مجهولة في أوروبا، في حين أنها معروفة وتحظى بتقدير كبير في الولايات المتَّحدة وفي أميركا الشمالية، حيث حصلت سنة 2019 على إحدى أكبر الجوائز، وهي جائزة «بيرغروين Berggruen». إن إعداد لائحة ذات مصداقية على الصعيد العالميّ ليس بالأمر الهيّن، إلّا أنه ممكن. كذلك الأمر بالنسبة لعبارة «الفلاسفة الكبار»، فإنها من دون شكّ إشكالية؛ ذلك أن تحديد مَنْ هو الفيلسوف يمكن أن يطرح صعوبات على مستوى التصنيف. ولهذا السبب، تمّ استبعاد المُؤرِّخين والأنثربولوجيين، وعلماء الاجتماع وعلماء النفس من حقل هذا البحث، باستثناء مَنْ كان يعتبر نفسه فيلسوفاً. إن تداخل الفلسفة مع العلوم الاجتماعيّة منذ نهاية القرن التاسع عشر، يفرض عدم التقيُّد بالتعريف «الاسمي» الضيّق لها. فهابرماس مثلاً، يقدِّم نفسه كـ«فيلسوف اجتماعيّ»، أي كعالم اجتماع وفيلسوف. الشيء نفسه يُقال عن «برونو لاتور Bruno Latour» و«تشارلز تايلور Charles Taylor»، لذلك لم يُستبعَدوا من اللائحة. وعلى أساس هذا المعيار أيضاً لم يدرج اسم كبير مثل «نعوم تشومسكي Noam Chomsky» ضمن اللائحة، رغم كونه المُثقَّف الأكثر حضوراً وذِكراً في العالم. يرجع ذلك إلى أنه، من حيث المهنة، يدرج ضمن قائمة اللسانيين، ولعَلّ جاذبيته تعود إلى نقده للمجتمع والنخب الأميركيّة، ولذلك يمكن اعتباره «داعية» سياسيّاً لا فيلسوفاً بالمعنى الدقيق للكلمة. يمكن أن يطرح نفس المشكل مع كلّ من «ألان باديو Alain Badiou» و«سلافوي جيجيك Slavoj Zizek».إن تبنيهما لـ«الفرضية الشيوعية» والتزامهما بها، جعلهما يحظيان بقدر كبير من الشهرة. إلّا أن ما يميّزهما عن تشومسكي، هو أنهما بالإضافة إلى كلّ هذا، قدَّما أعمالاً فلسفيّة. ذلك أن باديو هو «أب» جيل بكامله من الميتافيزيقيين الفرنسيين والأجانب الذين لا يشاطرونه توجُّهاته السياسيّة وكثيراً ما يتساءلون عن علاقتها بفلسفته. أمّا جيجيك، فهو خير خلف لـ«هيغل»، كما أنه الشارح الأكبر لأعمال «جاك لاكان Jacques Lacan».

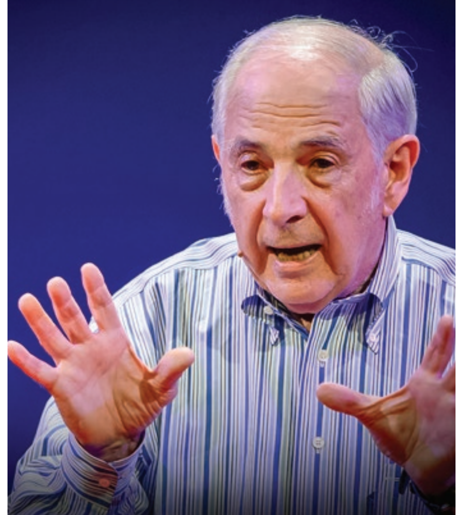
الصعوبات نفسها تطرح أيضاً عندما نريد تحديد مَنْ هم الفلاسفة «الكبار» أو «الأكثر تأثيراً». فالقائمون على إعداد اللائحة يعتبرون أن أرقام المبيعات لا تسعفهم في هذا السياق؛ حيث إنه، في حال اعتمادها، سيكون من الضروري وضع الكاتب المكسيكي «دون don» «ميغيل رويز Miguel Ruiz» على رأس اللائحة (نظراً لما حقَّقه من نجاح مؤلَّفه «Quatre accords toltèques» الذي يتربَّع على عرش المبيعات في معظم الدول الغربية). في فرنسا، ربَّما كان يجب تتويج العديد من الفلاسفة المألوفين إعلامياً نظراً لحضورهم المُكثَّف والمُنتظم في مختلف وسائل الإعلام، مثل: «ميشيل أونفراي Michel Onfray»، «فريدريك لونوار Frédé-ric Lenoir»، «شارل بيبان Charles Pépin» و«رافائيل إنتهوفن Raphaël Enthoven»، لكن ومن دون وجود أدنى عداء تجاههم، تمّ استبعادهم من دائرة البحث، لأن فلسفتهم هي، في أسوأ الأحوال، مجرَّد تحريض أيديولوجي، وفي أحسنها، مجرَّد «تنمية ذاتية» أو تكرار تبسيطي للتراث. ولهذا السبب أيضاً استبعدت اللائحة الإسرائيلي «يوفال نوح هراري Yuval Noah Harari»، رغم أنه يعتبر بالنسبة لأغلب المجلّات «أكبر فيلسوف على قيد الحياة».



كوامي أنتوني أبيا ▲



جون سيرل ▲



برونو لاتور ▲

لا يدّعي أصحاب هذه اللائحة أنها نهائية أو أنها المثالية والوحيدة الممكنة. كما يعتبرون أن المعايير التي اعتمدوها ليست كمّية، كما هو الشأن في المجلّات الاقتصاديّة، وإنما هي كيفية أو نوعية، أي معايير ثقافيّة، لها قيمتها في ذاتها، باعتبارها «موارد ومصادر» لتطوُّرات مستقبلية، وحده التاريخ مَنْ سيمكنه الحكم عليها

مؤلَّفاته تقدِّم خلاصات تركيبية أو توليفات لبعض القضايا الراهنة، إلّا أنها مجرَّد تشخيص مبسَّط لا يضيف إلى الفكر أي جديد يذكر، على حدّ تعبير شامباني وبولون في تقديم هذا الملف. وقد يمكن، في عمل كهذا، اللجوء أيضاً إلى تقنية القياس البيبليوغرافي، من خلال قاعدة البيانات والمعطيات «سكوبوس Scopus»، المُرتبطة بشركة النشر العلمي المُتعدِّدة الجنسيات «إلسيفير Elsevier»، و«Web of Science»، إلّا أنها غير دقيقة بالنسبة لهذا الموضوع ولا تسعف كثيراً. الشيء نفسه يُقال عن محرِّك البحث غوغل «Google» والمعطيات التي يُقدّمها. مثلاً، يصعب قياس تشارلز تايلور، حتى مع إضافة كلمة «فيلسوف»، لأنه اسم واسع الانتشار في العالم الأنجلوساكسوني، شأنه شأن «دوران Durant» أو «بوتي Petit»، في فرنسا.

أمام هذه الصعوبات، أخذت اللائحة بعين الاعتبار أيضاً، معيار التتويج بأهمّ الجوائز الدوليّة في الفلسفة والعلوم الإنسانيّة، مثل جائزة «بالزان Balzan»، بيرغروين، «هولبرغ Holberg»، «كيوطو Kyoto»... كما اعتُمد معيار مدى حضور الأسماء في الموسوعات العالميّة للفلسفة، من قبيل «l'Encyclopedia Universalis»، و «l'Internet Encyclopedia of Philosophy»، وكذا الموسوعة الرّقميّة لجامعة «ستانفورد Stanford» التي غدت بدورها مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه. وقد ترتَّب عن اعتماد هذا المعيار المزدوج ضمّ ثلاث شخصيّات إلى اللائحة، بغض النظر عن الأرقام؛ يتعلَّق الأمر بالفيلسوفة الهندية «غاياتري شاكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak»، والأميركي «جون سيرل John Searl» والغاني-البريطاني «كوامي أنتوني أبيا Kwame Anthony Appiah». سبب اختيار الأولى، رغم عدم تداول أعمالها على نطاقٍ واسع، وهي أعمال يصعب فهمها -في الغالب- كما لو كانت مُشفَّرة، هو أنها حاضرةٌ بقوة في قلب النقاشات والقضايا الأساسيّة لعصرنا، وعلى رأسها قضية «الكوني l'Universel»، كما أن اليابانيين توّجوها بإحدى أهمّ الجوائز الكبرى، هي جائزة «كيوطو». وأمّا جون سيرل، فقد تمّ تفضيله على العديد من ممثِّلي التيار التحليلي، أمثال «صول كريبكه Saul Kripke»، و«توماس ناغل Thomas Nagel»، بالنظر إلى مدى تأثيره الكبير على الصعيد الفلسفيّ، مقارنةً مع الفلاسفة التحليليين الآخرين. وفيما يخص أنتوني أبيا، فقد تمَّ اختياره بعد مسيرة فرز طويلة، حيث كان من الممكن اختيار فلاسفة أفارقة آخرين، مثل السينغالي «سليمان بشير ديان Souleyman Bachir Diagne»، أو الكاموروني «أشيل مبيمبي Achille Mbembe»، أو أيضاً وخصوصاً الغاني «كوازي فيريدو Kwasi Wiredu». ويعود سبب اختيار وتفضيل أبيا إلى حضوره المُتميِّز في الدول الأنجلوساكسونية وأفكاره حول الهويّة التي أضحت أساساً لـ«الفلسفة الإفريقيّة الجديدة» ذات التوجُّه الأنجلوفوني. كما أن عدم إدراج فلاسفة من الشرق الأقصى ضمن اللائحة، يرجع في نظر أصحابها إلى أنه، على عكس الفلسفة الهندية، يظلّ الفكر الآسيويّ، والصينيّ خاصّة، بالنسبة إلى الغربيين، بمثابة «أرض مجهولة terra incognita».

في الأخير، لا يدّعي أصحاب هذه اللائحة أنها نهائية أو أنها المثالية والوحيدة الممكنة. كما يعتبرون أن المعايير التي اعتمدوها ليست كمّية، كما هو الشأن في المجلّات الاقتصاديّة، وإنما هي كيفية أو نوعية، أي معايير ثقافيّة، لها قيمتها في ذاتها، باعتبارها «موارد ومصادر» لتطوُّرات مستقبلية، وحده التاريخ مَنْ سيمكنه الحكم عليها. هذه اللائحة، كما أرادها الساهرون على إعدادها، هي إذن مجرَّد اقتراح، أرادوه أن يكون الأقلّ نقصاً والأكثر حياداً وموضوعية، ونحن نعرضها ختاماً وفق الترتيب الذي قدمه الملف: 1 - يورغن هابرماس (ألمانيا، 1929). 2 - مارثا نوسباوم (الولايات المتَّحدة، 1947). 3 - ألان باديو (فرنسا، 1937). 4 - سلافوي جيجيك (سلوفينيا، 1949). 5 - جوديث باتلر (الولايات المتَّحدة، 1956). 6 - غاياتري شاكرافورتي سبيفاك (الهند، 1942). 7 - جون سيرل (الولايات المتَّحدة، 1932). 8 - كوامي أنتوني أبيا (غانا-بريطانيا، 1954). 9 - برونو لاتور (فرنسا، 1947). 10 - تشارلز تايلور (كندا، 1931). ■ **محمد مروان**

1 - Nouveau Magazine Littéraire, numéro 25,janvier 2020.

ماريو بارغاس يوسا

عودة إلى الأزمنة العصيبة

«أزمنة عصيبة» (منشورات ألفاغوارا - 2019) هي من أحدث روايات «ماريو بارغاس»، بعد «بطل رصين» (2013)، و«خمس زوايا» (2016)، يخوض الكاتب، خلالها، في المتاهات السياسية لبعض دول أميركا اللاتينية، ما بين سنتَيْ 1940، و1959، إبّان الحرب الباردة، عبر سردٍ لحكايات متعدِّدة تجري في أزمنة تاريخية مختلفة، تتضافر فيما بينها لترسم لنا صورة للحياة السياسية في «غواتيمالا»، تحديداً، وهي تشهد انكسار حلم الإصلاح والديموقراطية، تحت وطأة تدخُّلات خارجية.

وعلى الرغم من حرص «بارغاس»، في هذا العمل، على سرد الوقائع التاريخية كما اطّلع عليها في خضمّ التنقيب الوثائقي الميداني الذي قاده، شخصياً، إلى «غواتيمالا»، لايتورّع عن ملء الفراغات والبياضات التاريخية بما تتطلّبه الصنعة الروائية من تدخُّلات تخليلية مرتبطة بتحديد السياقات، وتركيب الأحداث وبناء الشخصيات. ومع كلّ ذلك، الرواية «تحافظ على وقائع تاريخية أساسية يستحيل تغييرها»، كما أكّد «بارغاس» خلال تقديم روايته في «دار أميركا» في العاصمة مدريد، يوم التاسع من أكتوبر الأخير، مضيفاً: «إنها رواية وليست كتاب تاريخ؛ فهي تحتوي على كثير من عناصر التخييل والإيهام والابتكار، في تداخل مع وقائع تاريخية حقيقية».

فَوْرَ صدورها، وفي انتظار قراءات وتحاليل المتخصّصين والأكاديميين، لقيت «أزمنة عصيبة» ترحيباً نقدياً خاصّاً داخل أوساط الصحافة الأدبيّة، حيث أجمعت أهمّ الصفحات الثّقافيّة لكبريات اليوميّات والدوريات الإسبانية، على اعتبار «أزمنة عصيبة» «أفضل عمل روائي لبارغاس، منذ رائعته «حفلة التيس»، وعلى أنّ بارغاس، وهو يُنجز هذا العمل الروائي الشائك الذي يُحوّل الحقائق التاريخية إلى تخييل والتخييل إلى واقع ملموس، إنّما يقدّم لنا «درساً كبيراً في الكتابة الروائية كما في التاريخ، وفي السياسة».

الصحيفة الإسبانية (ABC)، كانت سبّاقة لتقريب هذا الحدث الأدبي من القرّاء، فبادرت -بهذه المناسبة- إلى عقد لقاء صحافي مع مؤلّف الرواية الذي استقبل طاقم الصحيفة داخل حديقة منزله في حيّ «بويرتا دي ييرّو» الفخم، في قلب العاصمة مدريد. في هذا اللقاء، تحدّث «ماريو بارغاس» عن البواعث التي حفّزته على كتابة «أزمنة عصيبة»، وعن علاقة الرواية بالتاريخ وبالسياسة، كما تحدّث عن وظيفة الأدب، ومسؤولية الأديب، وراهن القراءة، وغيرها من المحاور ذات الصلة بعمله الروائي الجديد.

فيما يلي، ترجمة لأبرز ما جاء في هذا الحوار، الذي نشرته الصحيفة الإسبانية كاملاً، على صدر صفحات ملحقها الثّقافي، ليوم 21 أكتوبر، 2019:

لماذا هذه الرواية، وفي هذا التوقيت، بالضبط؟

- أستهلّ الإجابة عن سؤالكم بطريقة حكائية: قبل ثلاث سنوات، كنتُ في زيارة لجمهورية الدومينيك. وفي أثناء مأدبة عشاء، بادر أحد الأصدقاء القدامى الذي لم أتعرّف إليه في البداية، وقال لي: «ماريو، عندي قصّة أريدك أن تكتبها». لم أكن أحتاج إلى أحد ليُملي عليّ قصّة لأكتبها. أنا لا أكتب هكذا، أبداً! لكن ما قصّه عليّ الرجل، وهو «طوني رافول» صديقي الكاتب والصحافي والشاعر، كان -حقاً- أمراً مدهشاً ومفاجئاً؛ فلم يكن لديّ أدنى علم بتورُّط الجنرال «تروخييّو» في الانقلاب الذي قاده «كاستييّو آرماس» ضدّ الرئيس «آربنز»، بمساعدة جهاز المخابرات الأميركية (سي أي إي) المتمركز في «غواتيمالا»، خلال عام 1954.

لا شكَّ في أنّ كتابة «أزمنة عصيبة» قد كلّفك، كما في أعمالك السابقة، مجهوداً توثيقياً وميدانياً على طريقة العمل الصحافي؟

- أعرف غواتيمالا كسائح عابر، وسبق لي أن زرتُ بقايا حضارة «المايا».. لكني، بدافع التوثيق لكتابة هذه الرواية، اضطررت للقيام برحلات متعدّدة عبر كلّ جهات البلاد، متعقّباً مسار التصعيد العسكري لـ «كاستييّو آرماس» ضدّ « خاكوبو آربينز». كان شيئاً رائعاً أن أستكشف تفاصيل حكاية خصبة، مثيرة وعنيفة.. ولعلّها الحكاية الأكثر عنفاً في تاريخ أميركا اللاتينية، خلال هذه المرحلة.

«تروخييّو»، بطل روايتك السابقة «حفلة التيس»، يعود، من جديد، في هذه الرواية. أيعني هذا أنك تقفل سلسلة حلقات روائية خصّصتها لتاريخ أميركا اللاتينية، إبّان القرن الأخير؟

- التاريخ حاضر، باستمرار، في أعمالي الكتابية. لقد كنتُ محظوظاً، وأنا طالب في جامعة «سان ماركوس»، بأن أدرس التاريخ على يد الأستاذ العظيم الدكتور «راوول بورّاس بارّينيتشييّا». كانت محاضراته من البراعة والتأثير ما جعلني أشكّ فيما إذا كان عليّ أن أختار دراسة الأدب أم التاريخ! ومن حسن الحظّ أني اخترتُ دراسة الأدب، لكن التاريخ ظلّ دائماً يستهويني، بشدّة.

لقد خسرنا، إذن، مؤرِّخاً كبيراً، وربحنا، بالمقابل، روائياً شامخاً؟

- للروائي هامش حرّيّة أوسع من المؤرِّخ؛ فهو لا يخضع لإكراهات «الحقيقة» كما المؤرَّخ وعالم الاجتماع أو أيّ باحث علمي آخر. لا أحد، في رأيي، يقع ضحيّة خداع، وهو يفتح نصّاً روائياً، لأنه يعلم -سلفاً- أنّ ما يقرأه ليس «تاريخاً»، بل حقيقة «أدبيّة» لا تتطابق -بالضرورة- مع الحقيقة «التاريخية». إنّ ما تقوم به الرواية هو إيهام القارئ بصدق الأحداث والوقائع التاريخية المسرودة، دون أن يكون لذلك علاقة مباشرة بالحقيقة الموضوعية.

لقد عدتَ بنا إلى الماضي، وأنت تحيل على زمن الدراسة في جامعة «سان ماركوس». نحن سنعود بك إلى ما أبعد من ذلك، قليلاً، لنذكّرك بالفترة التي كتبتَ فيها «أخبار الحوادث». هذا المُكوّن

ماريو بارغاس يوسا ▲



أُفضِّل الأدب المنخرط في صميم الواقع الفعلي على ذاك الأدب الفانتازي الشارد.

الصحافي لم يفارق، أبداً، أسلوبك في الحكي؟.

- أظنّ الأمر صحيحاً؛ فأنا كاتب «واقعي»، بالمعنى الرحب للكلمة. والكتابة، في تقديري، وسيلة تساعد القارئ على إدراك الواقع العميق، وإن كان ما تسرده الكتابة يتعارض، ظاهريّاً، مع الحقيقة الموضوعية، في كثير من الأحيان. ومع ذلك، تصبح الكتابة الروائية، على المدى البعيد، أصدق شاهد على حقيقة مرحلة تاريخية معيّنة.

وما وظيفة الأدب، إذن؟

الأدب لا يمنح قرّاءه المتعة والتشويق والترفيه، فحسب، بل يسعى، أيضاً، إلى تربية مواطنين صالحين لمجتمع حرّ ديموقراطي، لذلك فإن وظيفة الأدب هي تربية القارئ على التفكير النقدي.

إنها مسؤولية جسيمة ملقاة على كاهل الأدباء، بالنظر إلى التراجع المهول لنسب القراءة وعدد القرّاء، على الأقلّ، هنا في إسبانيا، حيث تستفحل آفة العزوف عن القراءة.

- علينا أن نواجه هذا التحوّل الثّقافي الذي يزحف، مع الأسف، على البلدان المتقدِّمة كما على دول العالم الثالث. الثّقافة تمضي، اليوم، بإصرار، نحو الاتِّجاه السمعي، والبصري؛ وهذا ما يجعل أهمِّيّة الآراء والأفكار المطروحة بين دفّات الكتب عرضةً للتهميش والإهمال. الثّقافة أصبحت، اليوم، استهلاكاً ترفيهيّاً خالصاً. التعليم، حاليّاً، صار يستفيد منه أكبر عدد من الناس، لكنه، في كلّ مرّة، تعليم أقلّ جودةً ونجاعة.. فعندما تحلّ «الصور» محلّ «الأفكار»، يصبح من غير المجدي أن يتطلّع الأدب، أو يسعى إلى نشر ثقافة التفكير النقدي اللازمة للمجتمعات الحرّة الديموقراطية.

كانت القراءة عندك، ذات يوم، ملجأ للهروب من عدوانية المحيط.

- ذلك بسبب علاقتي بوالدي على وجه الخصوص: كانت علاقة متوتّرة وسيّئة.. انتشلني منها الأدب والقراءة، لألجَ

عالماً مختلفاً حافلاً بالمغامرة والتشويق والوقائع الخارجة عن المألوف، كما أنه عالم ساعدني على الانعتاق من «سجني» الصغير في «ليما»، والتحليق بعيداً عبر بلاد الدنيا، وعبر الزمن في اتّجاه الماضي، والمستقبل. كان الأدب منجاتي في تلك السنوات الصعبة من مراهقتي، التي قضيتها إلى جانب والدي.

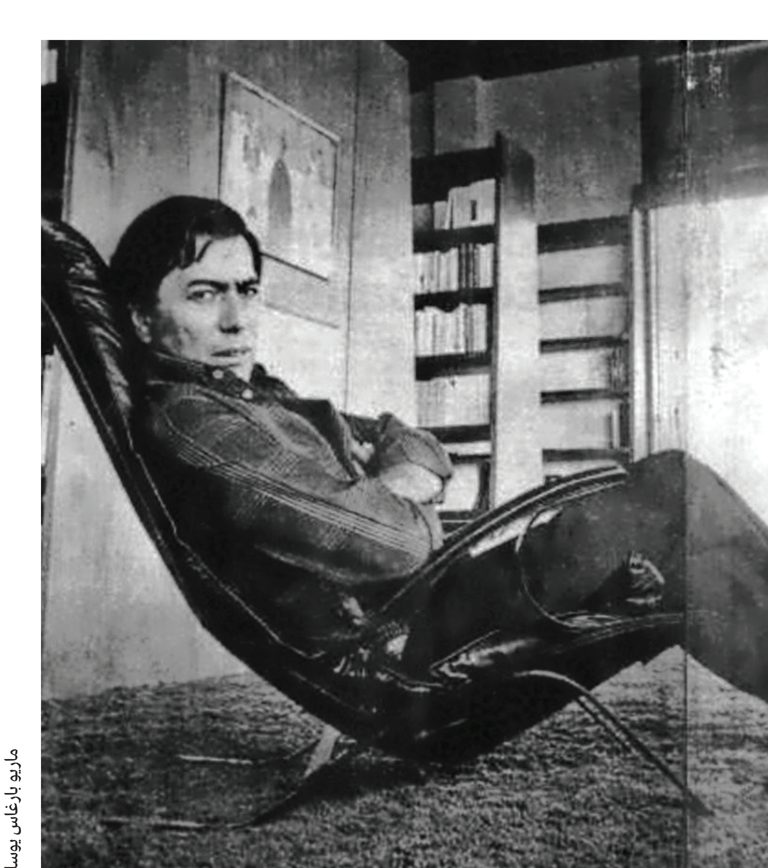
واليوم، ماذا تعني القراءة لماريو بارغاس؟

- لا أزال أعتبرها متعة المتع، غير أني صرت، اليوم، أكثر حرصاً على اختيار الكتب التي أقرؤها. كنت أظنّ، من قبل، أن للمرء متّسعاً من الوقت لقراءة كلّ ما كتبه الأدباء، ومازالوا يكتبونه. اليوم، أكتشف أني أملك زمناً محدوداً أتفرَّغ فيه للقراءة، لذلك لم أعد أقرأ، ولا أعيد إلّا قراءة الأعمال الجيِّدة.

أيّ الأعمال الروائية تحظى عندك بالقراءة، ثم إعادة القراءة؟

- أعمال كثيرة، منها -على سبيل المثال- «الحرب والسّلم» لـ «تولستوي» التي قرأتها ،على الأقل، ثلاث مرّات. ومنها «دون كيخوتي» لـ «سيرفانتيس» التي لا أكفّ عن الاستمتاع بقراءتها، فهي معلمة أدبيّة حقيقية. ومنها رواية رائقة جدّاً، أتحمّس لها وأسعى إلى التعريف بها داخل إسبانيا، هي رواية «الحزام الأبيض» لـ «مارتوريل» (من روايات أواخر القرن الخامس عشر، المكتوبة باللّغة البلنسية القديمة). إنها رواية رائعة، فعلاً. قرأتها، بلغتها الأصلية، منذ أن كنتُ طالباً في الجامعة. في هذه الرواية، يحضر -بقوّة- ذلك الطموح إلى مقارعة العالم الواقعي والوقوف أمامه ندّاً لندٍّ. إنها رواية طويلة، والرويات المتميّزة تكون طويلة، في العادة.

هذه أعمال روائية جبّارة، وتحف فنّيّة خالدة، فضلاً عن أنها تقدّم لنا صورة لعصرها.


ماريو بارغاس يوسا ▶

- تماماً. إنها بمثابة صور بانورامية لمرحلة تاريخية أو لقضيّة معيّنة. أظن أنّ هذه الصلة بين الأدب وبين العالم الواقعي، لا مناص منها لكي يحقّق الأدب غايته الأسمى، وهي خلق قرّاء مزوّدين بالحسّ النقدي ومتصالحين مع واقعهم الفعلي. وفي رأيي، هذه هي قاطرة التطوُّر والتقدّم داخل كلّ المجتمعات والأمم.

أنت مشهود لك بالمثابرة والعكوف على العمل، فالإلهام لا يأتي عفواً.

- الإلهام يأتي من مشقّة الجهد، والتفاني في العمل؛ وهذا ما تعلّمته من «غوستاف فلوبير»، الكاتب الذي نحت عبقريَّته من صخر المثابرة والانضباط في العمل، إلى أن وصل إلى هذه الدرجة المبهرة من الإتقان.

هل ترى أنّ الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرةً على الحكي عن زمننا المعقّد؟

- يُقال إن الرواية هي تاريخ منقول إلى شريحة من الجمهور، أكثر اتّساعاً. وهذا قول سليم؛ فالرواية قريبة جدّاً من التاريخ، وإن كانت الرواية تصل، أحياناً، إلى حيث لايستطيع المؤرِّخون الوصول إليه بسبب شحّ الوثائق والشواهد؛ هنا يلجأ الروائي إلى تشغيل خياله، وكثيراً ما يكون هذا التخييل صائباً ودقيقاً.

كيف يفصل ماريو بارغاس، في أعماله، بين الكاتب الباحث والكاتب الروائي؟

- إنه الشخص نفسه؛ فعندما أكتب بحثاً أو مقالاً أو ألقي محاضرة، أحرص على التحرُّك داخل مجال عقلاني شديد الصرامة، لا ألتزمه في رواياتي، بتاتاً. أمّا في أثناء كتابة الرواية، فإني أجد نفسي منساقاً، دون إرادتي، نحو اتّجاه أتوقّع أن يحمل إليَّ مفاجآت مذهلة وكاشفة لحقيقتي الذاتية نفسها.

كيف تتحمّل عبء الشهرة؟، وما الذي ينتظره الجمهور من حضورك، ومن آرائك؟

- إنه ينتظر -بالخصوص- التصريحات السياسية. والأدهى في الأمر أن السياسة تطغى، لدى الجمهور، على الأدب. لا أحبّ أن يكون الأمر على هذا النحو، ولكن بما أني لا أرفض الإجابة عن الأسئلة السياسية، يظنّ كثير من الناس أني رجل سياسة، قبل كلّ شيء. أنا كاتب وأديب، بالدرجة الأولى. وما السياسة عندي إلّا ضرورة ملحّة، وهي -قطعاً- ليست أكثر أهمّيّة، عندي، من الأدب.

يصنِّفونك ضمن الكُتاب «الملتزمين». ما رأيك؟

- نشأتُ في مرحلة أدبيّة، كانت فيها الأفكار الوجودية، خاصّةً أطروحة الوجوديين الفرنسيين، تدعو الأديب إلى ألّا يكتفي بالوقوف عند حدود المسؤولية الأدبيّة، بل يجب أن يتعدّاها إلى المسؤولية الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية. وأنا لا زلتُ أومن بهذا الاقتناع. بالنسبة إلى الكتّاب الشباب، اليوم، لم يعد الأمر عندهم، كذلك، فهم أقلّ التزاماً وإحساساً بالمسؤولية. أمّا عندي، فالمسألة مختلفة تماماً؛ فلكي يقوم الأدب بوظيفته، لابدّ للكُتّاب من الالتزام بقضايا عصرهم. أنا -شخصياً- أفضِّل الأدب المنخرط في صميم الواقع الفعلي على ذاك الأدب الفانتازي الشارد.

■ **حوار: فلورنس بوشي □ تقديم وترجمة: رشيد الأشقر**



لو كليزيو:

لا أجوب العالم من أجل سرد رحلاتي

جَوّابُ آفاق. لا يجد في السفر الدائم وارتياد العالم متعة، فحسب، بل نسغاً يُغذِّي مخياله، ويُجذِّر في ذاته حسّ الاختلاف، وقوّة دافعة تُعمّق حساسيَّته إزاء المقهورين والمنسيِّين، وترسِّخ التزامه بالقضايا العادلة، التي تستحقّ أن تُخاضَ من أجلها المعارك. جون مارِي غوستِاف لو كليزيو، الروائي الحائز على نوبل الآداب عام 2008، عن روايته «الإفريقي»، هو من أشدّ الكتّاب حُفُولاً واهْتِبَالاً بالآخر؛ لذلك، ليس من باب الاعتباط أن تكون رفيقة حياته وأمّ ابنتَيْه امرأة مغربية تدعى جميعة. أمّا نصوصه الروائية فتحفل بكلّ الأجناس، وتستدعي أجواء البلاد الكثيرة، التي حطَّ بها الرحال، من إنجلترا إلى المكسيك، مروراً بكوريا وتايلاند وبلدان أخرى..

مناسبة هذا الحوار عودته بكتاب جديد عنوانه «12 محاضرة في الصين»، وهو ثمرة سبع سنوات من المحاضرات التي ألقاها في الصين، البلد الذي سكن مخيِّلته وهو في ميعة الشباب، وظلّ يتردَّد عليه، باستمرار.

«12 محاضرة في الصين» كتاب يضمّ سلسلة من المحاضرات، ألقيتها عن الأدب والكتابة والقراءة، بين 2011 و2017، في من شانغاي ويانغتشو، وبكين. لديك، منذ زمن طويل، علاقة قويّة جدّاً بالصين. كيف ولد هذا الشعور؟

- أنا، فعلاً، من الجيل الذي تأثَّر بما وقع في الصين، عندما كنت في الخامسة والعشرين من عمري. كان لدينا انطباع بأن عالماً جديداً يُولد مع إغراء الاشتراكية، التي أشعلت حماس الشباب. وتعلُّقي بالصين يعود إلى هذه المرحلة.

الكثير من الأخطاء اقتُرِفت من قِبَل البعض في هذه الفترة...

- تماماً، لكن ليس في حالتي؛ إذ لم أتشبَّث طويلاً بهذا النوع من الخطاب. لقد بدا، فجأةً، انخراط شعب غفير جدّاً، وعريق في ممارسة الاشتراكية، أمراً جذّاباً في البداية. كان الأمر كما لو أن هنود المكسيك، الذين هم شيوعيون منذ الأزل، ويقتسمون الأرض وليس، فقط، فكرة الملكية، قد فرضوا على العالم، فجأة، رؤية جديدة. كثير من المثقَّفين استهوتهم هذه الأفكار، وزاروا الصين. أنا، أيضاً، كنت منبهراً ومنجذباً، وقلت في نفسي: «من الضروري أن أغيِّر حياتي جذرياً. كان عليَّ أن أؤدِّي الخدمة العسكرية في هذه الفترة، فقرّرت أن أتطوّع لفعل ذلك في الصين. لقد أردت إدماج فريق المعلّمين، الذي كان من المفترض إيفاده إلى هناك، بعدما تمّ تشكيله من قِبَل أندري مالرو، وزير الشؤون الخارجية وقتذاك. وضعت ترشيحي، وكنت متحمِّساً جدّاً، ومقتنعاً بذهابي إلى هناك.

غير أن كلود مارتان، الذي سيصبح، فيما بعد، سفيراً، هو الذي ذهب بدلاً عنك. وعِوَض الصين، وجدت نفسك في تايلاند، ثم في المكسيك. هل هذا الموعد المخلف هو ما أثار توقك إلى هذا البلد؟

- نعم، والغريب، فضلاً عن ذلك، أن كلود مارتان كان قد طلب الذهاب إلى تايلاند، بينما طلبت أنا الذهاب إلى الصين (يضحك). بعد هذه الرحلة المجهضة، أصبحت أسافر إلى الصين في كلّ مرّة تسنح فيها الفرصة، لفترات أطول. لقد حاولت، باستمرار، أن أجد سبباً كي أعود إلى هذا البلد.



من الواضح أنك تحمل نظرة نقدية عن الثورة الثقافية؛ فقد استشهدت بـ«لاو شي»، الكاتب الصيني، الذي أعدمه الجيش الأحمر. هل يمكن القول إن الثقافة الصينية عاشت في حرِّيّة، في النصف الثاني من القرن العشرين؟

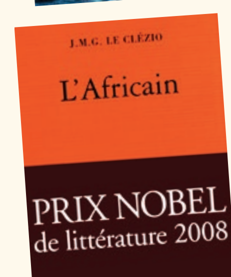
- بالتأكيد، لكننا، في أوروبا، لا ندرك ماذا يعني هذا. أمّا بالنسبة إلى «لاو شي» فإن الرواية الرسمية كانت تقضي بأنه انتحر، وهي رواية لم تزل تتردَّد في بعض الأحيان. على كلّ حال، غالباً ما يتمّ تلافي الحديث عن هذا الأمر. لقد ذهبت لرؤية البحيرة التي وجدوه غريقاً فيها، وقمت بزيارة أرملته، ولم نتحدَّث كثيراً عنه. كان ذلك مؤلماً بالنسبة إليها. عندما تقع أشياء قاسية في بلد ما، في فترة معيَّنة، فإن الكلّ يتجنَّب إيقاظ أشباح الماضي.



ننظر، نحن- الأوروبيين- إلى هذا المجتمع بتوجُّس. أنت الذي خالطتهم، كيف ترى الطلبة الصينيين؟ وكيف تعمل جامعاتهم؟



- أوّلاً، جامعاتهم، ضخمة: جامعة بحجم متوسّط، في الصين تضمّ 25 ألف طالب. وتسجِّل جامعة بكين ما يقرب من 100 ألف طالب، وهو ما يمثِّل حشداً ضخماً من الشبابّ، لهم تكوين في جميع التخصّصات. الفرز يتمّ بواسطة مباراة، واختبارات، ومن خلال مقدرة الطلبة على تغيير التخصّص، أيضاً، على سبيل المثال: نظَّمتُ لقاءات أدبية، وكان أفضلُ المنتسبين طلبة يحضِّرون لدرجة «ماجستير في علم البيئة»، وفي العلوم الطبيعية، وخصوصاً في الفيزياء الفلكية. الجيِّدون في الأدب كانوا فيزيائيّي الفلك. الطلبة الصينيون مؤهَّلون لفعل كلّ شيء: إنهم منفتحون على كلّ المجالات.



جرى، مؤخَّراً، إحياء الذكرى الثلاثين لمجزرة ساحة تيانانمن (وقعت بين 15 أبريل/نيسان، و4 يونيو/حزيران، 1989، وذهب ضحيَّتها 10454 من الطلبة المعتصمين في الساحة الشهيرة في بكين). من جهتنا، تحدَّثنا كثيراً عنها، فهل وقع الشيء نفسه، هناك؟

- نعم. يمكن الحديث عن هذا الموضوع؛ ليس ثمّة محظورات بهذا الخصوص. ينظر الصينيون إلى الحدث باعتباره ينتمي إلى الماضي، فقط.

هل هذا يعني أن الصين، في عهد شي جين بينغ، أكثر انفتاحاً؟

- حتماً، مادام بإمكان الشباب الحديث عن كلّ شيء. إن إحياء ذكرى هذه الثورة، بالنسبة إليَّ أنا- المحبَط- لا تهمّ الشبابّ. إنهم يعرفون أنها حصلت، وليس هناك معنى لإنكار وقوعها، كما كان يمكن أن نسمع، في مرحلة معيَّنة. وهم يعرفون، أيضاً، أنه من الأفضل عدم الإكثار من الكلام عليها تفادياً للمجازفة بإثارة الانتباه. ما يهمّهم هو النجاح في دراستهم، وربَّما الحصول على إمكانية الالتحاق، لسنة أو سنتين، بإحدى الجامعات الأميركية، ممّا يتيح لهم، بعد العودة، وضعاً جيّداً أو الاستفادة من الامتيازات التي يوفِّرها التعليم. إن آباء هؤلاء الشبابّ، الذين أتحدَّث عنهم، ليسوا بورجوازيين، لكنهم- في الأغلب- مزارعون جاؤوا من البادية، ووُلِدوا هم أنفسهم في قرى صغيرة، وقد تمّ اختيار أبنائهم بسبب تفوُّقهم؛ ما أتاح لهم ولوج جامعات المدن الكبرى، وهذا لا يعني عدم وجود الكثير من المتخلِّفين عن الركب، فهم موجودون بكلّ تأكيد، كما هو الحال في المجتمع الأوروبي.

«شي جون» هو مترجمك ودليلك في الصين، وهو كاتب مقدِّمة كتابك الأخير أيضاً. له هو الآخر مسارٌ مدهش...

- «شي جون» واحد من جنود الثورة. لقد أعطى «ماو تسي تونغ»، ومن بعده «دينغ شياو بينغ»، الفرصة لكلّ الأشخاص المميَّزين، الذين يعيشون في ظلّ شروط لا تسمح لهم- عادةً- بالتخلّص من إسارها؛ إذ إن الفلّاح، في الماضي، كان يبقى فلّاحاً. ففي الصين يوجد نظام يسمَّى «هوكو» (نظام تسجيل الأسر المعيشية في الصين، وله أصول قديمة): عندما تُولد وفق هذا النظام، في البادية، يحظر عليك الانتقال إلى المدينة، لكنك إذا أدَّيت الخدمة العسكرية، يصبح هذا الانتقال ممكناً. وفي الجيش، إذا ما تمَّ اعتبارك بارعاً في العزف على الكمان فإنك تصبح موسيقياً ممتازاً، وإذا ما رأوا أنك، (ذكراً كنت أم أنثى)، تُجيد إصلاح الدرّاجات، فإنك تصير ميكانيكياً. المرورُ، عبر الجيش، وسيلةٌ للانفلات من وضعك. الأمر شبيه برواية «الأحمر والأسود»، في نهاية المطاف.

يرسم لك «شي جون»، في مقدِّمة «15 محاضرة في الصين»، بورتريهاً مؤثِّراً، وهو يشدِّد على إنسانيَّتك، وعلى حُقُولِكَ



بالآخر. من أين استقيت هذا؟

- «شي جون» مثقَّفٌ كبير ملمٌّ بالأدب الفرنسي والأدب الأوروبي، بشكل جيّد. إنه بسيط، بشوش، وله نوع من القوّة الذهنية المرتبطة- قطعاً- بالثقافة الصينية. لقد ذهبتُ إلى قريته الأمّ، وهناك فهمت من أين استمدّ هذه القوّة. الناس هناك يعيشون مُتَّحدين، وتُشكِّل هذه الطوائف القروية الصغيرة قوى لمقاومة التطوُّر المفرط. زرت- أيضاً- القرية الأمّ لكاتب صيني أحبّه كثيراً، هو «بي فييو»، الذي كان ضحية للثورة الثقافية. أُعْدِم والداه رمياً بالرصاص، وتبنّاه زوج من الفلّاحين. بفضل كتبه، ومهنته (كان معلّماً). اشترى «بي فييو» منزلاً صغيراً لوالده بالتبنّي حتى يستطيع- وقد شاخ- أن يستقرّ بشكل مريح فيما تبقّى له من سنوات حياته. عندما ذهبنا لزيارته، وجدناه قد استقرَّ في هذا البيت، بصعوبة. كان في الخارج، بمعطفه الصوفي القديم الخاصّ بمزارع صيني، وقلنسوة على الرأس، لأنه يرفض استخدام جهاز التكييف. لقد قبل العديد من أشياء الحداثة كالهاتف، ومشاهدة التلفاز بين الحين والآخر، لكنه رفض المكيِّف. هناك شكلٌ من المقاومة القديمة المؤسَّسة على صلابة الجسد والروح. هذه العوائل القروية، التي تكافح من أجل البقاء، مؤثِّرة ببساطتها وقوَّتها. وأنا مفتون بتجربة هؤلاء الأزواج المسنّين مثلما هو الحال بالنسبة إلى آباء «شي جون» و«بي فييو» ووالديَّ أنا، شخصياً. رغم اختلاف حيواتنا، نحن نقتسم هذا الحبّ الذي نكنّه لهم.

اتُّخذت، في العام الماضي، موقفاً لصالح المهاجرين، في مقالة بجريدة «لوموند»، بيَّنْتَ فيها أن السياسة الفرنسية، في هذا الباب، كانت قمعية جدّاً، خصوصاً سياسة جيرار كولومب (وزير الداخلية السابق). هل مازالت أسباب هذا السخط قائمة، الآن؟

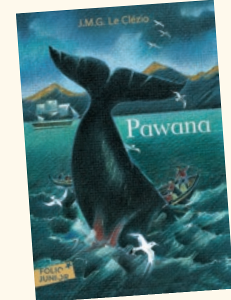
- نعم. هناك الكثير منها، لكني مادمت لا أنتمي إلى أيّ حزب سياسي، ولست مناضلاً بطبيعتي، أحتفظ بها لنفسي. ليس هناك إلّا زوجتي، التي عليها أن تتحمَّل، بين الفينة والأخرى، تظلُّماتي.

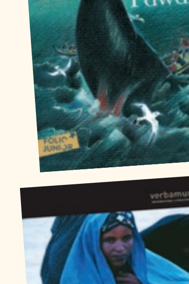
في سنّ السابعة، كتبتَ وأنت على متن الباخرة التي حملتك إلى والدك، أولى نصوصك، وضمنها هذه الجملة: «كتبتُ قبل أن أقرأ»...

- نعم، لأني لم أكن قد قرأت كتباً بعد. ومادمت كتبت فإني كنت أعرف القراءة. لقد اتَّبعت النصيحة التي أُسدِيتْ إلى بوال دو كاروت (بطل رواية لـ«جول رونار» تحمل الاسم نفسه): «إذا كنت تريد قراءة كتب فعليك أن تكتبها». كنت- أيضاً- منجذباً، بقوّة، إلى الورق والقلم، وكانت هذه الأدوات تثير إعجابي، وحتى اليوم لم أزل أكتب بالقلم وعلى الورقة.

بعثت مخطوطك إلى «كلود غاليمار»، عبر البريد، وحظيت بالاستقبال في هذه الدار ذائعة الصيت، ثم نلت «جائزة رونودو» عن هذا الكتاب...

- في الواقع، كنت محظوظاً جدّاً. كان ذلك في فترة صعبة للغاية، فقد شهدت حرب الجزائر، خصوصاً بالنسبة إلى الشبّان الذين كانوا مكرهين على الالتحاق بالجيش. كانوا يهيّئوننا لنذهب إلى الحرب. قمت بالتداريب العسكرية على مدى ستّة أشهر، من أجل الانخراط في مدرسة ضبّاط الاحتياط. درَّبونا على الزحف وعلى إطلاق الرصاص. لكننا كنّا نعرف أن الهدف من كلّ هذا هو الذهاب إلى الجزائر ورَمْي الناس بالرصاص. كان ثمّة جوّ ينذر بالشؤم في هذه الفترة، ليس فقط بالنسبة إلى الشبّان، بل بالنسبة إلى الآباء والخطيبات، أيضاً. وقد قارنت هذا بما حكته لي والدتي عن السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية: «كنّا نحسّ بقدوم الحرب مثل ارتفاع درجة الحمّى في الجسد». عشنا الحالة ذاتها، نستشعر هذه الحرب كامنة في آخر الطريق، ولا ندري كيف نمنعها، لأن السلطة الحاكمة، وكلّ المؤسَّسات، بل حتى الجوّ العامّ، كان يدفع بنا كي نذهب لنحارب في الجزائر. وكانت هناك- فضلاً عن ذلك- أزمة في الأدب، في هذه الفترة،








وأعتقد أنني، بهذا الكتاب، حاولت أن أبدي رد فعلي ضدّ الرواية الجديدة، ومغالاتها في النزوع الفكري.

مع ذلك، نجدك تستشهد كثيراً بـ«ناتالي ساروت»، ونشعر أنك متأثِّر بهذا الأسلوب...

- «ناتالي ساروت» من الأسماء النادرة، ربَّما، مع «كلود سيمون»، التي أحببتها في هذه الفترة. الآخرون، لم أكُنّ لهم أيّ تقدير، على الإطلاق.

في إحدى محاضراتك قلت: «الكتابة تمنحني إحساساً بإضافة أيّام إلى حياتي»، هل هذه خلاصتك؟

- إنها لسعادة عظيمة أن تنبري، في صمت الليل، وبدون أيّ سند بصري، لإعادة توليد تجارب تغذّي حياة اليقظة؛ الحياة اليومية، حياة النهار. يغشاك الإحساس بهذه التجارب، وهي تتصعَّد من أعماق الذات، حيث يتمّ القبض عليها... في حين أنه، على طول اليوم، قلّما يستجيب الجزء النهاري من الفرد إلى هذا، لأنه يكون مستكفياً بالأحاسيس وانشغالات اليومي.

تقودنا كتبك إلى اللقاء مع عائلتك، وأصولك على جزيرة موريس طبعاً، وفيما بعد في كوريا مع «بيتنا» (بطلة رواية لو كليزيو الأخيرة المُعَنْونة بـ«بيتنا تحت سماء سيول»). هل هذا هو معنى أن تكون كاتب «القطيعة»، كما وصفتك لجنة تحكيم «جائزة نوبل»، عام 2008؟

- لا أدري لماذا وصفوني بهذا الوصف! لا أحبّ كثيراً الحديث عمّا كتبت. يبدو لي كما لو أن ذلك ينتمي إلى ماضٍ بعيد. أعتقد أني لا أختلف كثيراً عن الشابّ الذي كنته حين كان عمري 21 سنة. على كلّ حال، ليس الأمر بعيداً كثيراً عن ذلك الفتى الذي كان يشعر بالإهانة من خلال ذهابه، جنديّاً، إلى الحرب، وعندما خاض المباراة النهائية، بوصفه ضابط احتياط، لم يذهب. لم أرد أن أكون ضابطاً. قلت لنفسي: «إذا كان مفروضاً عليَّ أن أذهب إلى الحرب، فليتمّ ذلك بوصفي جنديّاً بسيطاً، لا ضابطاً، حتى لا أتحمَّل مسؤولية إصدار أوامر بـ«إطلاق النار على هذا الشخص أو ذاك» أو «احتلال هذا المعقل»».

نحسّ أن كتبك غدت أقلّ قتامةً، فيما بعد.

- هذا صحيح؛ لأني سافرت، وهذا أعانني كثيراً. عندما تركت فرنسا، وإنجلترا (بالتحديد)، التي عشت فيها وقتاً أطول في تلك الفترة، وجدت نفسي في بلدان التقيت فيها مع أناس مختلفين عني تماماً، يسعدون بحرّيّة لم أعرفها، قَطّ، في أوروبا: حرّيّة حسّية، في ريف حضري بشكل أقلّ، مع ساكنة أكثر شباباً. حين ذهبت إلى المكسيك، في هذه المرحلة، كان معدَّل عمر الساكنة هو 14 سنة، وعندما عدت إلى فرنسا، كان معدَّل العمر يبدو 74 سنة. (يضحك).

هل يتيح السفر الميلَ نحو أدب كونيّ؟

- لا أدري إذا كان يمكن الحديث عن «أدب كوني»، وهل يوجد فعلاً! أنا لا أجوب العالم من أجل سرد رحلاتي. أحمل معي هواجسي، وذكريات طفولتي، وتعلُّقي الشديد غير القابل للتفسير بجزيرة موريس، التي لم أعرفها، لكنها تعني الكثير في تكوين طفولتي، الذي يرافقني دوماً. إنه حِمْلٌ، وليس شيئاً آخر. أنا لا أتنقَّل للإحساس بمشاعر أو تغذية سيناريوهات، بل من أجل متعة العيش في وسط مغاير، من أجل هذه الحرّيّة، التي حدَّثتك عنها؛ حرّيّة حواس أكثر منها حرّيّة فكرية. أكيد أن المكسيك أو الصين ليستا نموذجين للديموقراطية، غير أن هذين البلدين يبتكران، كلّ يوم، حلولاً لمواقف تعرض لهما؛ شيء أشبه بما تفعل الطبيعة. إن البشر- فضلاً عن ذلك- رائعون حين يسايرون الطبيعة، لكنهم خطِرون عندما يقومون بمعاكستها؛ وهذا ما تكشف عنه «فريد فارغاس»، التي أتَّفق معها، تماماً، فيما قالته في كتابها الرائع «الإنسانية في خطر».

موضوع كتابك المقبل سيكون عن «كونفوشيوس»، الذي لم يُكتَب أبداً، وخلَّف- مع ذلك- آدابَ أخلاق شفوية. فيما وراء الثقافة، ما الذي أثار اهتمامك بالحكمة الصينية؟

- عشتُ فترة، خَلَبَتْ فيها «الطاوية» لبِّي، لكن ما يهمّني أكثر هو المرحلة التي عاش فيها كونفوشيوس، وخصوصاً «منسيوس» (يلقب بالحكيم الثاني بعد كونفوشيوس). أجد أن هؤلاء مفكِّرون أصيلون، عاصروا- تقريباً- زمن أفلاطون نفسه. كانت أفكارهم أكثر حداثةً وقوّةً من أفكار الفلاسفة الإغريق، وأكثر قدرةً على التبصُّر، بشكلٍ يجعلني أستغرب، ليس من عدم اهتمام أوروبا بها، فحسب، بل من اعتبارها شيئاً غرائبياً، أيضاً. إن «منسيوس» هو أصل العبارة القائلة: «الشعب أوّلاً، ثم الوطن، وأخيراً الملك»، المستعادة من قِبَل «دينغ شياو بينغ». فالملك ليس مهمّاً، إذ يمكن تغييره. أمّا الشعب فهو مهمّ. أجد أن قولَ مثل هذه الأفكار، عام 600، قبل العصر المسيحي، شيءٌ مدهش. لَكَمْ يُربكني اتّقاد وعي مفكِّري هذه الحقبة. لقد كانت مرحلة الشكوك والدين شبيهة- تقريباً- بما عرفته اليونان أو روما.

هل لديك نيّة في العودة إلى الصين؟

- نعم. لقد استُدْعِيتُ من لدن الحكومة الصينية لأدعم مشروع بناء فضاء ثقافي، بالقرب من شانغدو، أُسِّس على أنقاض قرية دمّرها زلزال قبل 25 سنة. أنوي- أيضاً- اللقاء، هناك، بالشاعرة «زهاي يونغ مينغ»، مؤلّفة كتاب «نساء»، الذي صدر بالإنجليزية، ولم يجد طريقه، بعد، إلى الفرنسية، وقد أثّر فيّ فعلاً. وُلِدت هذه الشاعرة عام 1955، وعاملتها الثورة الثقافية بقسوة، فذهبت لتعيش في الولايات المتَّحدة الأميركية إلى غاية التسعينيات، ثم عادت إلى الصين، واستقرّت في شانغدو.

إذا أتيحت لك فرصة السفر إلى الصين فاذهبي لزيارة «شانغدو»، وأيضاً نهر يانغتسي الرائع، الذي يُعَدّ جزءاً من المعالم الجذّابة في الصين. إن الذكاء مؤثِّر، لكن إلى حدٍّ معيَّن.

■ **حوار: كلير شازال □ ترجمة: عبد العالي دمياني**

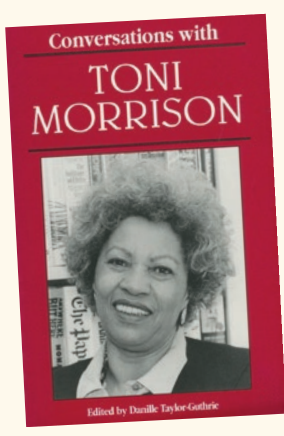
المصدر:

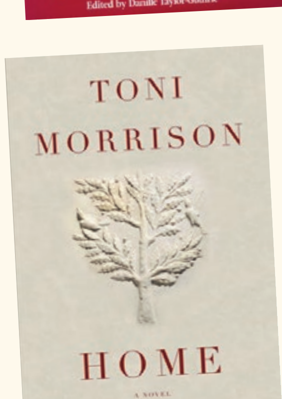
مجلة Lire، العدد 477، يوليو- أغسطس، 2019.

توني موريسون:

الكتابة جعلت مني امرأة حرّة

«توني موريسون-Toni Morrison»، المرأة السمراء الوحيدة الحائزة على جائزة «نوبل للآداب»، وقد استطاعت بفضل قلمها الباذخ، أن تسلّط الضوء على تاريخ الأميركيين، من خلال بنائها لشخصيّات ظلّت عصيّة على النسيان. تقدِّم مجلّة «بسيكولوجي Psychologies» هذا الحوار الذي سبق أن أجرته مع الكاتبة، والذي بيَّنت، من خلاله، كيف جعلت منها الكتابة امرأة حرّة.





تقع أحداث روايتك الأخيرة «الديار-Home» في أميركا، خلال خمسينات القرن الماضي. لماذا اخترت هذه الفترة التاريخية لتتحدَّثي عن موضوع، ما زال يحظى بالاهتمام، حالياً؛ ونعني موضوع الذكورة؟

- أعتقد أن أفضل طريقة لفهم مشكلات حقبة زمنية ما، وفهم الأفراد المنتمين إلى هذه الحقبة، تكون باستكشاف البذور التي تَمَّ زرعها في الماضي، والتي ما تزال ذاكراتنا تحتفظ بها، رغم النسيان، ورغم المراجعات المثالية التي يمكن أن يقدِّمها البعض للأحداث التي طبعت هذه الحقبة. فالتاريخ الرسمي يقدِّم حقبة الخمسينات بوصفها فترة رائعة، على غرار ما نشاهد في المسلسل التليفزيوني «Mad Men»، مثلاً. إذ كانت الحرب قد انتهت، للتوّ، وكان الناس يكسبون الكثير من الأموال فيشترون المنازل ويذهبون إلى الجامعات... غير أن سنوات الخمسينيات عرفت، أيضاً، انتشار المكّارتية. فكان الناس يتعرَّضون للاضطهاد بسبب آرائهم. وكان بعض الأطبّاء يجرون تجارب على رجال سود حاملين لداء الزهري. وهذا ما أطلق عليه حينها «medi-cal apartheid - الميز العنصري الطبّي». كان هؤلاء الأطبّاء يفعلون ذلك بدعوى علاج المرضى، لكنهم -في الحقيقة- كانوا يفحصون آثار المرض باستعمال نماذج تجارب آدميّة. ثم كانت هناك، أيضاً، الحرب الكورية التي لم يكن أحد يتحدَّث عنها. بالنسبة إليَّ، اخترت أن أقذف بـ«فرانك ماني-Frank Money»، بطل رواية الديار، في أتون هذا السياق الزمني المضطرب رغبة في مساءلة قضيّة تطرح، في الواقع، نفسها، في كلّ الأزمنة: ما معنى أن تكون رجلاً وسط محيط تتضافر فيه كلّ العوامل لتشعرك بالدونية، بانعدام الكرامة، وانعدام الرجولة؟

كان عمرك عشرين عاماً خلال سنوات الخمسينيات، وكان ذلك قبل اندلاع حركة المطالبة بالحقوق المدنية. كيف كانت حياتك أنت، شخصيًّا؟

- كانت رائعة، بالفعل [تضحك لرؤيتها الدهشة على محيّاي]. حصلت على شهادة الثانوية العامّة في السابعة عشرة، ثم التحقت بالجامعة، وقد أحببت الأمر كثيراً. كنت أحضّر بحث دكتوراه حول «ويليام فوكنر» و«فرجينيا وولف»، ورؤية كلّ منهما للانتحار: فهو علامة على الفشل بالنسبة إلى «فوكنر»، وتعبير مثالي عن الحرّيّة بالنسبة إلى وولف. كنت أتدفّق بالطاقة، كنت ذكية، وكان لديَّ اعتقاد أن بوسعي فهم كلّ ما يحيط بي. كنت محبوبة لدى عدد كبير من الناس، ولم أكن أعبأ بالباقين. كان لديَّ غرور الشباب... إنه إحساس رائع! لكنني أستشعر، داخلياً [تشير إلى جسدها]، بأنني ما زلت ابنة 23 سنة، وسأظلّ كذلك للأبد. بعد ذلك،



توني موريسون▲

بدأت أشتغل ثم تزوَّجت ورزقت بأطفال، ثم حدث لي ما يحدث للجميع، تقريباً: أهملت نفسي بعض الشيء. لكن هويَّتي الحقيقية بقيت هناك، في سنوات الخمسينيات.

لكن حرِّيتك في التنقُّل كانت محدودة جدّاً، في ذلك الوقت...

- كانت سياسية الميز تُطبَّق بشكل كبير، فعلاً. كنت أدرس في جامعة «هوارد-Howard» وهي جامعة مخصَّصة للسود، فقط، ولم يكن يسمح لهؤلاء باستعمال دورات المياه العمومية، ما عدا مكاناً وحيداً تابعاً لأحد الأسواق الممتازة. كان ذلك، في الحقيقة، يشعرني بالمرح أكثر من أيّ شيء آخر. في تلك الفترة، كانت واشنطن مليئة بطبقة من السود يشتغلون لحساب الحكومة. لقد كانوا يشكّلون طبقة وسطى ميسورة، وكان بوسعي أن أشرب من جميع النافورات، مع بعض الاستثناءات التي لا فائدة في ذكرها... لقد كنّا نعيش معاً، دون أن ننتبه إلى ما يحيط بنا من أسوار.

ومتى -بالضبط- بدأت هذه الأسوار تظهر لك؟

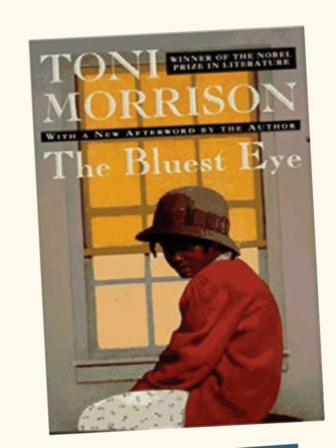
- بدأت أعي بوجود الميز عندما بدأت أقوم بجولات في الجنوب الأميركي بصحبة الفرقة المسرحية للجامعة التي كنت أنتمي إليها. كنّا نسافر سرّاً، وكان بعض الناس يوجِّهوننا، ويمدّوننا بالمساعدة: «هناك طبّاخ أعرفه في«Waldorf Storia» [1]، اذهبوا لمقابلته، قولوا إنكم من طرفي وسيتكفَّل بإطعامكم». عندما كنّا نجد أنّ أماكن النوم المخصَّصة لنا غير لائقة، ونبحث، في دليل الهاتف، عن قسّيس أسود يتكفَّل بالبحث عن أُسَر يمكنها استضافتنا. هذا -بالضبط- ما أردت إبرازه من خلال قصّة «فِرانك»: حين كان يُمنع من تناول الطعام في مكان، أو الاستحمام في آخر، لم يكن يثور جرّاء ذلك، أبداً. أنا لم أكن أشعر بالغضب حينها، لكني شعرت به في وقت لاحق، حين بدأت أسمع الكلمات التي يتفوَّه بها بعض المرشَّحين للرئاسة...، وحينما عاينت طريقة بعضهم في محاولة تبرير الجرائم العنصرية... لا يستطيع الناس، اليوم، أن يجاهروا بالحقد، ولكن الحقد -مع ذلك- يبدو واضحاً في بعض الخطابات التي (وإن سعت إلى الحياد، قدر الإمكان) تبقى صادمة، رغم كلّ شيء.

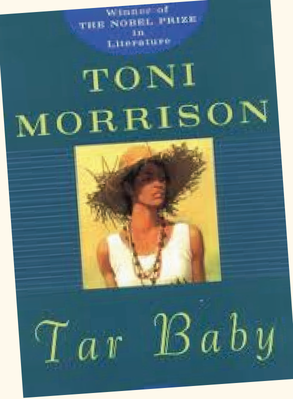
هل كان الحقد أكبر دافع وراء توجُّهك للكتابة؟

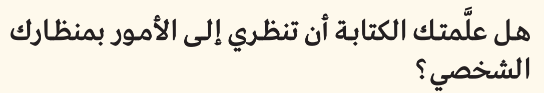
- ليس تماماً، ففي البداية مارست الكتابة لملء أوقات فراغي. فكتابتي لرواية «العين الأكثر زرقة» [كان عمرها، آنذاك، 39 سنة وكانت تربّي ولديها بمفردها]، جاءت بعد انضمامي إلى ورشة للكتابة. كنت أودّ كتابة قصّة طريفة أثَّرت فيَّ بشكل كبير: كان ذلك عندما كان عمري 12 أو 13 سنة، وكنت أتجادل أنا وصديقة لي حول وجود الله، إذ كنت أؤكّد أن الله موجود بينما كانت هي تنفي ذلك، تماماً، والسبب في موقفها (كما حكت لي) هو أنها قضت سنتين كاملتين تتضرَّع إليه كي يمنحها عينين زرقاوين إلّا أن شيئاً من ذلك لم يتحقَّق. أتذكَّر أنني، حينها، فكَّرت: كم كانت صديقتي ستبدو سخيفة بعينين زرقاوين!، وفي الوقت نفسه تنبَّهت إلى أن الفتاة تبدو جميلة كما هي عليه. كانت تلك أوَّل مرّة أستوعب فيها، جيِّداً، معنى الجمال الفريد؛ ذلك الجمال الذي يتمتَّع به كلّ منا، تماماً، كما هو عليه، وكنت أتوق لفهم السبب الذي يمنع صديقتي من رؤية ذلك الجمال، حتى يتسنّى لي أن أنسج خيوط قصَّتي حول ذلك.

كتبت روايتك الأولى هذه خلال سنوات السبعينات، مع بزوغ حركة «black power- القوّة السوداء».

- لقد بدأنا، حينذاك، نقرأ هذا الشعار في جميع شوارع نيويورك: «الأسود جميل»، عندما كنت أسمع أحداً يردِّد هذا الشعار بالقرب مني، كانت تستبدّ بي الرغبة في أن أردّ عليه: «ما هذا الهراء؟ هل لي أن أذكركِّم بأن الأسود لم يكن، دائماً، جميلاً؟» فالعنصرية خلَّفت، لدى السود، إحساساً شديداً بالاشمئزاز من أنفسهم. ومن وجهة نظري، إن التصدّي لهيمنة البيض، بالاحتماء وراء «القوّة السوداء»، يعني أن السود ما يزالون حبيسي نظرة الآخر إليهم. «الأسود جميل؟» حسناً، لا مشكلة، لكن ذلك لا يعدو أن يكون فكرة نمطية أخرى. وأنا لم أقبل، يوماً، أن أشكِّل نفسي وفق الطريقة التي يراني بها الآخر. كانت طريقتي -بالمقابل- تقوم على تصفية القمع في داخلي، تماماً، وبعد ذلك، فقط، يفتح لي الكون ذراعيه، ويصبح كلّ شيء ممكناً؛ لأنني -بذلك- لا أكتفي بردّ الفعل، بل أتمكّن من البلوغ إلى حقيقتي في عمقها، أيضاً.







هل علَّمتك الكتابة أن تنظري إلى الأمور بمنظارك الشخصي؟

- لا شكّ في ذلك، فالأمر يقتضي مني شحذ كلّ إمكاناتي، سواء ما تعلَّق منها بالكتابة وما تعلَّق بالمعرفة. إنني أجمع وثائق كثيرة عن أيّ موضوع أودّ الكتابة عنه، ليتسنّى لي فهم الأمور في أبعادها المختلفة، وليس حسب ما يوافق ميولي الشخصي، فحسب؛ فعلى سبيل المثال: ارتكبت خطأً في روايتي الأولى، حينما جعلت من شخصية «مورين بيل-Maureen Peal»، الفتاة الشقراء صاحبة الجوارب المثالية، شخصيةً كريهة [تضحك]. لم أكن أفهم آنذاك خوفها الشديد من أن يحسدها الآخرون. في اعتقادي، من المهمّ لنا، دائماً، أن ننظر إلى الأشياء بالمقلوب، بالشكل الذي يقال لنا إنها يجب أن تكون عليه، فحسب. عندما كتبت رواية «محبوبة-Beloved» كانت النساء تناضلن من أجل أن يُعتَرف لهنّ بالحقّ في عدم الإنجاب والسماح لهن بالولوج إلى وسائل منع الحمل وإلى الإجهاض. وفي فترة العبودية، كانت الأمور تأخذ منحًى عكسياً؛ فالحرّيّة بالنسبة إلى «سيث-Seth»، بطلة الرواية، كانت تعني أن تتحمَّل مسؤوليَّتها اتّجاه طفلها، حتى وإن تطلَّب ذلك حرمانه من الحياة، لكي تجنِّبه مصير العبودية الذي كان ينتظره حتماً.

يبدو أن الحواجز بين الطوائف البشرية بدأت تكبر، يوماً بعد يوم، في الولايات المتَّحدة وفي أوروبا. من وجهة نظرك، كيف يمكن التصدّي لهذه الظاهرة ؟

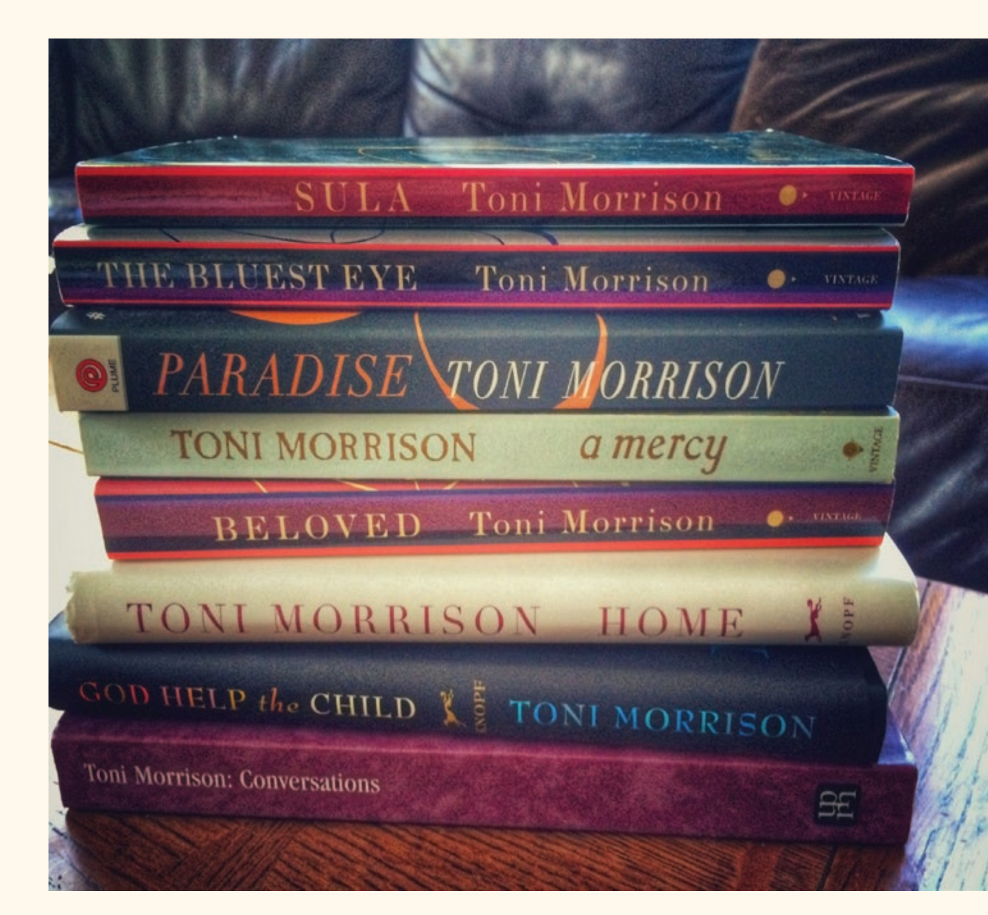
- صحيح. يشعر الناس بالخوف من شيء ما، فينكفئون على أنفسهم، ويلتفّون حول مطالب هويّاتية مبالغ فيها؛ فباسم سلطة المال تتمّ خصخصة المدارس والمستشفيات والطرق، و-في الوقت نفسه- يتمّ القذف بطبقات اجتماعية كاملة إلى براثن الفقر والحرمان؛ ولذلك هم يعبِّرون عن غضبهم بهذه الطريقة. والحقيقة أن من الواجب أن يعتني بعضنا بالبعض الآخر. عشت طفولة فقيرة، وحين كنّا نتسكَّع في الطرقات كان يتدخَّل أحد الراشدين، دائماً، ليوجِّهنا، ويحملنا على العودة إلى السلوك القويم. كنت أكره ذلك، بالطبع [تضحك]. وعندما كان أحد الجيران يصاب بمرض ما، يسارع الباقون للاعتناء به، حتى وإن لم تكن بينهم وبينه مودّة، ولكن الزمن يتغيَّر، وعندما أشاهد، اليوم، نسبة كبيرة من سكّان نيويورك يمارسون الزراعة في حدائقهم الخاصّة، ويحصدون ثماراً طبيعية ليتقاسموها مع الآخرين، أودّ أن يكون ذلك -بالفعل- مؤشِّراً على مستقبل أفضل.

■ **حوار: لورنس لوموان □ ترجمة: سهام الوادودي**

العنوان الأصلي والمصدر:

Toni Morrison : «Être black n'a pas Toni Morrison: «Être black n'a pas toujours été beautiful»

https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Toni-Morrison-Etre-black-n-a-pas-toujours-ete-beautiful





بيتر هاندكه:

«عندما أكتب، أشعر بأنني مجرم عثر على ثغرة لارتكاب جرائمه»

فاز الروائي النمساوي بجائزة نوبل للآداب، هذه السنة. كان قد استقبلنا، في نهاية عام 2017، في عزلته في إحدى الضواحي الباريسية. «لست من عشّاق الأسئلة»، أعلن «بيتر هاندك»، بداية، ليخمد مسبقاً العديد من أسئلتنا.

يُعتبر هذا الكاتب النمساوي أحد أهمّ الأقلام الكبرى في عصرنا. في الخامسة والسبعين من عمره، يبدو بهيئة متأنِّقة، ذو شارب خفيف وشَعْر فضّي أنيق. استقبلنا في منزل صغير، في «شافيل»، حيث يقضي تقاعده منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين سنة: ملاذ يشعّ بالهدوء، يكتب فيه «بيتر هانيكه» في ركن يطلّ على الأشجار. يعيش، هناك، بعيداً، عن صخب الجدل الذي رافق قراره المثير للنقاش، بحضور جنازة «سلوبودان ميلوزوفيتش»، في عام 2006، الذي توفِّي في سجن «لاهاي»، حيث حوكم من طرف المحكمة الجنائية الدولية على جرائم حرب، وجرائم ضدّ الإنسانية. بالنسبة إلى الكاتب «بيتر هاندكه»، تندرج مبادرة حضور هذه الجنازة في دفاعه الطويل عن الشعب الصربي الذي أُعتُبِر، من جانب واحد، كشعب من الجلّادين. لكن ليس هناك ما يثير الصدمة في هذا الجدل، لأن إحدى مسرحيّاته تَمّ إلغاء برمجتها، سابقاً، من طرف مسرح الكوميديا الفرنسية.
بعيداً عن الاضطرابات، هكذا يعيش «بيتر هاندك»، بالقرب من الغابة حيث يحبّ التجوُّل وقطف الفطريّات. وفي جوّ مدروس، في نهاية المقابلة، سيفتح لنا ثلّاجته المملوءة، من الأسفل إلى الأعلى بكنوز خريفية.
يؤكِّد «هاندكه»، بشغف مثير، كيف أنجز كتابه «بحث حول مجنون الفطريّات»، بعد كتاب سابق بعنوان «بحث حول موسيقى جوك بوكس»، حيث تشهد هذه الأعمال على موهبة الكاتب في السيطرة على حياته اليومية، التي يضفي عليها عمقاً لا يمكن سبر أغواره. يحكي الكاتب جنونه بالفطريّات، الذي تحول -تدريجيّاً- إلى هَوَس. هذا الجنون يجلب جانباً رائعاً في عالم مملّ. هذا البحث عن الفطريّات يرفع الغابة إلى مستوى المناظر الخرافية الساحرة. ينتهي كتابه (سيكون من الصعب أن نرى في ذلك مجرَّد صدفة، على الرغم من أن «بيتر هاندكه» يؤكِّد على أن المكان موجود) في فندق الكأس المقدَّس. اختار الكاتب «بيتر»، كأسه منذ مدّة طويلة : الأدب، الذي يمتلك -بشأنه- تصوُّراً سامياً ومتشدِّداً، في الآن نفسه.

ما خصوصية الجنون بالفطريّات؟

- جميع الحماقات متشابهة، لكن بعض الحماقات تبدأ بفورة من الحماس. يبحث جميع المهووسين بالفطريّات عن مغامرة تجعلهم، في نهاية المطاف، متحرِّرين من جميع الآراء التاريخية، والسياسية، والجمالية، ولكن يمكن أن يصبح هذا النزوع أمراً خطيراً، للغاية...

يُعَدّ هذا البحث، أيضاً، شكلاً من أشكال الحكاية... هل يجب علينا إعادة سحر العصر، ودفعه إلى الافتتان؟

- نعم. إنها حكاية تسمح، دون أن يكون المرء واقعياً، باكتشاف الواقع. خلافاً لذلك، إن هذا لا يمتّ بِصِلة للأدب. أهتمّ كثيراً بملاحم العصور الوسطى، فهي تمثِّل دراما سيادية أكثر حرِّيّةً، وأعمق نفساً من رواية القرن التاسع عشر، ولازالت كذلك، اليوم، لأننا نعيش، أحياناً، في سياق أشبه بملحمة مسيحيِّي طروادة.

ماذا تقصد، تحديداً؟

- عليك أن تدرك جيِّداً: منذ لحظة، كنتَ هناك وسط الغابة، بعد ساعات قليلة ستكون على شاطئ البحر، وبعد ساعة من ذلك ستلتقي بالجيش، بعد ذلك -مباشرةً- تلتقي بامرأة. العالم صغير وكبير في الآن نفسه، لكننا لم نكتشفه بعد...

ترغب في تكريس مقالات وأبحاث لمواضيع غير متوقَّعة، حكائية بشكل زائف...

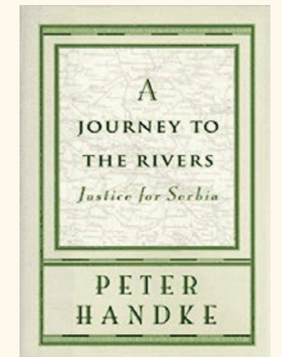
- هذا آخر مصنَّف من هذا النوع، الذي تَمَّ ختمه، الآن، بعد كلٍّ من «بحث حول موسيقى جوك بوكس»، و«بحث حول اليوم الناجح»، و«بحث حول التعب»، و«بحث حول المكان الهادئ»؛ في هذا العمل الأخير، تحدَّثت عن المراحيض العامّة، وعمّا يمكن أن تعني، في بعض الأحيان، كونها بمنزلة ملجأ، وانبعاث للحياة الداخلية. في كثير من الأحيان، في حياتي، عندما لم يعد بإمكاني تحمُّل الناس من حولي، وأكون بحاجة إلى العزلة، أذهب إلى ذلك المكان الهادئ. إنها مواضيع جوهرية: التعب، على سبيل المثال، يمكن أن يفتح القلب والعقل. إن اكتشاف مواضيع تهمّ الكثير من الناس، والتي تمرّ بصورة خفيّة، هي مهنتي. هنا، يكمن جوهر الأدب. لن أصبح مؤلِّف روايات بوليسية!

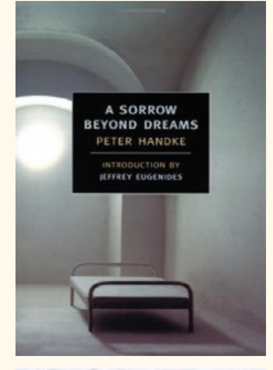
مع ذلك، أنت تحبّ الكاتب «جورج سيمنون»...

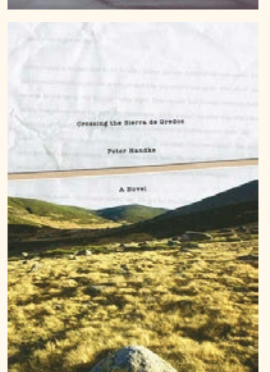
- مع «سيمنون»، الأمر مختلف. قرأت له ستِّين كتاباً، يتمّ التحكُّم في كلّ فقرة فيها. ومع ذلك، من النادر جدّاً أن تقوِّي رواياته كينونة الشخص الذي يقرؤها: غالباً ما يضيع القارئ، ولا يتنفَّس الصعداء. أحتاج إلى أن أتقوّى بالقراءة، أو -بالأحرى- أن أضعف، وأتقوّى، في الآن نفسه. لكن الرواية البوليسية، اليوم، مثل طاعون! أكره أيسلندا لهذا السبب، فكلّ ذلك الكَمّ من الروايات البوليسية، والبلد لا توجد فيه جرائم! يجب -على الأقلّ- أن يكون هناك أشخاص منحرفون... في حين أن هناك كاتباً أيسلندياً كبيراً لا يهتمّ أحد به، هو «هالدور لاكسنس» (1902 - 1998). إنهم خَوَنة، هؤلاء الناس الذين يقرؤون أشياء من هذا القبيل؛ لأنهم لم يؤمنوا، أبداً، بأيّ شيء في حياتهم.

هم خَوَنة لأيّ شيء؟

- خَوَنة للكِتاب، وللأدب.







في كتبك، على العكس، تستبعد أيَّ حلّ نهائي...

- هذا صحيح، كلّ حكاية من حكاياتي لها أهداف ليست بغايات، بل هي فرص للاكتشاف. باستثناء كتاب عن والدتي، عن حياتها وانتحارها، والذي كان من الصعب العثور على بداية له...

هذا الكتاب عن والدتك، «الشقاء العادي»، كتبته عام 1972، بعد بضعة أسابيع، فقط، من الأحداث...

- لقد كُتب بإلحاح شديد، وبضرورة كبيرة، بعد وفاة أمّي. لقد كنت منقاداً إلى الكتابة بدافع قويّ. كان ذلك -مباشرةً- بعد وفاتها، لأنني قلت لنفسي: إذا انتظرت فسيصبح كتاباً مثله مثل العديد من الكتب: مذكّرات بسيطة، لا غير.

هل كنت راضياً عمّا أنجزته في هذا الكتاب؟

- كان الأمر صائباً. وأنا متعصّب للصواب. في الأدب، يجب أن يكون المرء غير مخلص، وعليه أن يقوم بالالتفاف والمواربة، ليكون مخلصاً حقّاً. لكني، في هذا الكتاب، لم أسلك طريق المواربة، بل كان هذا هو الواقع.

ومع ذلك، فأنت مدافع متحمِّس عن الخيال...

- لأن الخيال أكثر واقعية وجاذبية، وأكثر إثارةً بالنسبة إليّ. بفضل الخيال، نكتشف أشياء الحياة التي نسيناها، أو لم نكن نعرفها. يتطلّب الخيال شعوراً حقيقياً. قال «كافكا»: «يجب علينا البحث عن الزمن في ذاته، للعثور على شعور حقيقي». إذا كان ثمّة شعور حقيقي، فبمقدورنا ابتكار القصص: بالمشاعر الكبيرة، تتحوَّل الكتابة. الخيال الحقيقي طبيعي، طبيعي أكثر من مقال في جريدة؛ وهذا هو الفرق الكبير بين الأدب والصحافة. لكن، اليوم، يتمّ الخلط بين الأشياء...

ماذا اكتشفت مع كتاب «بحث حول مجنون الفطريّات»؟

- الجمل الطويلة، وقواعد اللّغة، والحبّ، والمواجهة. يجب أن نجدِّد، دوماً، ما نخسره في الحياة، خاصّة مع مرور السنين. ما هو رائع في الأدب، هو أنه اكتشاف موضوع غير محسوس؛ وهذا لا يعني أنه عالم مجرَّد. إنه عملية تجريدية، بفضلها يصبح الواقعي العيني أكثر خفّةً وصفاءً...

أتقصد عملية اكتشاف ورؤيا؟

- الإبداع هو نهاية العالم في الاتِّجاه الصحيح. نعتقد، اليوم، أن رؤيا القدّيس «يوحنّا» هي نهاية العالم. لكن هذه الرؤيا، في اللّغة اليونانية، تعني هذه الرؤيا أن شيئاً ما ينفتح ويتجلّى. في كتاب ما، قد يكون هذا التجلّي صورة، أو حلماً، أو تناقضاً، أو ذنباً. بالنسبة إليَّ، يرتبط الذنب بالكاثوليكية التي ولدت فيها، فرغم أنني لم أتربَّ فيها، أصبت بعدواها!

هذه الكاثوليكية، ما الشيء الذي حافظتم عليه منها؟

- أشياء ساحرة، وقراءات، وخصوصاً رؤيا القدّيس «يوحنّا» التي تنتهي بشكل رائع، على خلاف ما يتوقّعه المرء. في الكنيسة، خلال طفولتي، كان الأمر جميلاً، وكانت شعائر القدّاس باللّغة السلوفينية، وهي لغة أمّي. لقد كان لهذه الشعائر إيقاع، مسَّ شيئاً في داخلي.

لقد ترجمتَ أعمال رينيه شار، وبونج، ومونديانو، سوفوكل، والشاعر أوريبيد... ماذا تمثّل لك الترجمة؟

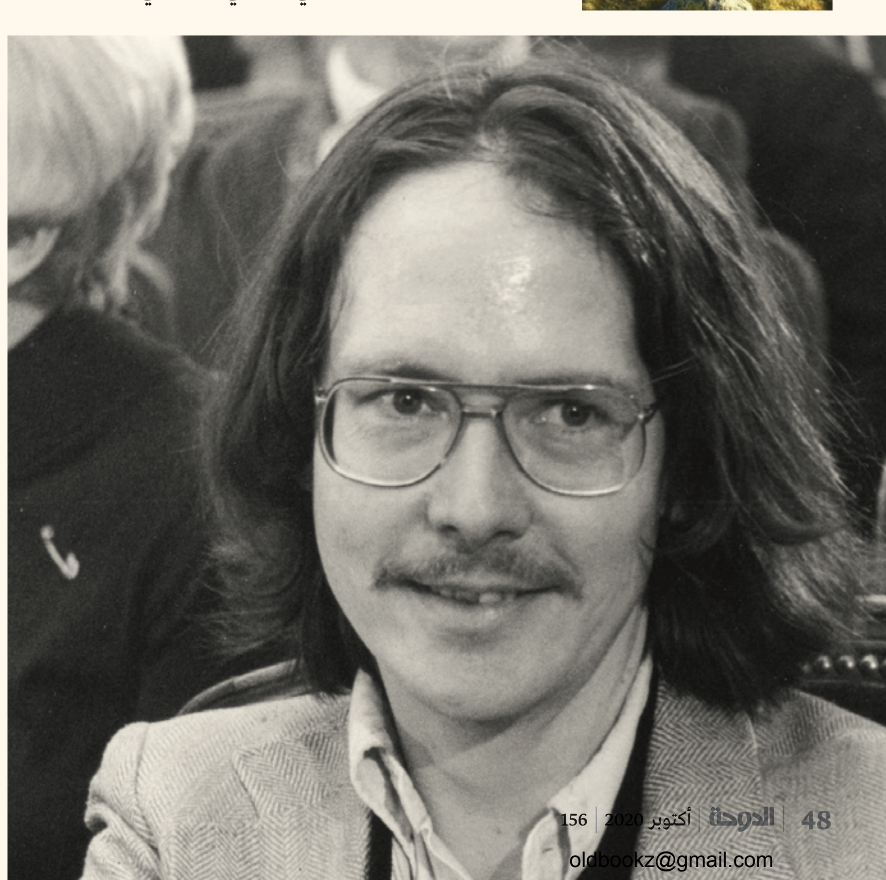
- قدَّمت لي الترجمة صنيعاً جميلاً. الترجمة أقلّ خطورة من الكتابة، فنحن نكون في أمان، عندما نترجم. بمقدورنا اقتفاء كاتب ما، ومحاكاته، ويحدث، أحياناً، أننا نرغب في محاكاة كاتب آخر. الترجمة متعة رائعة، لكني، منذ عشر سنوات، لم أعد أرغب في ذلك. يجب على المرء التوقُّف، قبل أن تسترق الترجمة عمله، وتذيب شخصيَّته.

ما هي حماقاتك؟

- أودّ أن أتعرَّف إلى حماقاتي بنفسي... أعتقد أنني في حالة جيِّدة، و-في الوقت نفسه- تراودني أحلام جميلة، وكوابيس... بالنسبة إليَّ، ليس من الطبيعي أن أكتب. عندما أكتب، أشعر بأنني مجرم وَجَد ثغرة لارتكاب جرائمه. وفي الوقت نفسه، أشعر أنني في حالة جيِّدة، في هذه الثغرة، ضمن مجال حقوقي.

هل تفضِّل العزلة؟

- الكاتب، اليوم، هو كائن عامّ، وكما قال «كامو»: «متضامن، منعزل». نحن الكُتّاب، نعيش حالة تجاذب بين هذا الوضع العامّ والوجود الخاصّ، وهذا جيِّد. عندما لا يأتي أحد، أنا هنا أنظر إلى السماء، وأعمل





في الحديقة! أحتاج أن أقرأ، كلّ يوم، كثيراً. القراءة فكّ لرموز الوجود، وشيفراته.

الغضب، هل هو دافع للإبداع؟

- نعم. يقال إن الغضب لا طائل منه، ولست متّفقاً مع هذا القول. الغضب هو شغف وحماس، تماماً، مثل الحبّ. تكمن الصعوبة في الكيفية التي يصبح بها الغضب خلّاقاً. يصعب على المرء أن يحوّل الغضب إلى شكل. لم تكن الكراهية، أبداً، مثمرة. أمّا الغضب، فهو قوّة خلّاقة.

ما هي العلاقة التي تربطك بفرنسا؛ بلدك بالتبنّي؟

- أنا لست فرنسياً. أدفع الضرائب هنا، لكن ليس لي الحقّ في التصويت. تقول لي ابنتي إنه يجب عليّ المشاركة في الانتخابات في النمسا. لقد ناشدتني حتى أصوّت بسبب اليمين المتطرّف، لكنني لا أريد ذلك؛ لأنني لا أفهم ما يجري هناك. لا أعرف حتى من هو المستشار.

ألا يشكّل الامتناع عن التصويت، مفارقة بالنسبة إلى كاتب ملتزم سياسياً، كما هو حالك؟

- لم تكن لديَّ سوى معركة واحدة، وهي مصير تاريخي أكثر ممّا هي التزام سياسي، ولم أكن أملك الحرّيّة للتملُّص منها. لا أشعر أني اخترتها، بل هي التي اختارتني.

تتحدَّث عن مواقفك المؤيِّدة للصرب، والتي يمكن، للقارئ، أن يجد جذورها في عملك «رحلة شتوية في نهر الدانوب». هل تشعر بأنه قد أُسيء فهمك؟ ما رأيك، اليوم، في الجدال الذي أثارته مواقفك؟

- أنتظر، دوماً، الاعتذار من جميع أنحاء العالم: من فرنسا إلى ألاسكا...

هل تنتابك مشاعر الندم؟

- في الواقع، أنا ممتنّ، بما فيه الكفاية، للحياة التي عشتها. كان بإمكاني أن أصبح محامياً، بما أني درست القانون. لكني أمارس مهنة الكتابة، وهي مهنة رائعة تفتح آفاقاً أرحب. كنت أرغب في كتابة أشعار في حياتي، وفعلت ذلك حين كنت شابّاً. وقد أُعيد الأمر، ثانيةً...

■ **حوار: صوفيا بوجاس □ ترجمة: محمد الجرطي**

المصدر:

www.lepoint.fr/culture/

هل هو تنوُّع حقيقي؟ «أولغا توكارتشوك»، و«بيتر هاندكه»: رجل وامرأة. هذا الاختيار الذي تحكمه النيّة في تحقيق المناصفة، والمتحرِّز من أيّ إقصاء أو إبعاد، ليس أمراً سيئاً، على ما يبدو. إلّا أن واقع الأمر هو أن الأكاديمية تودّ أن تنأى، بذلك، عن أيّة مخاطرة. لاسيّما بعد مرورها بسنتَيْن كارثيَّتَيْن بسبب الضجّة التي أثيرت عندما تمَّ، في نوفمبر 2017، اكتشاف اعتداءات جنسية، ارتكبها «جون بيير آرنو- Jean-Claude Arnault» زوج «كاثارينا فروستنسون - Katarina Frostenson» العضوة في الأكاديمية السويدية. وإذا كانت الأكاديمية، في اختيارها لهذَيْن الكاتبَيْن، قد احترمت مبدأ المناصفة بين الرجال والنساء، والذي أهملته لوقت طويل جدّاً، فهي -مع ذلك- آثرت، فيما يبدو، أن تنحاز لنوع الرواية الكلاسيكية التي تلبَّست بلبوسها وتقيَّدت بحدِّها. إن منح جائزَتَيْ نوبل للأداب، خلال السنة نفسها، هو فرصة مواتية لفتح آفاق جديدة، ولكن مع البولندية والألمانية، فالأكاديمية بقيت محصورة في اللّغات العشر الأكثر فوزاً بالجائزة. وكما كان بالإمكان خلق دينامكية جديدة، عن طريق إعادة التفكير في سبل مبتكرة لإشراك القرّاء في التحكيم، كان بالإمكان -أيضاً- منح الجائزة لكاتب ينتمي إلى إحدى المناطق الجغرافية المنسيّة. ورغم الوعود التي أطلقتها الأكاديمية، سنة 1987، بأن تبدأ في الاهتمام أكثر بالكُتّاب من غير الأوروبيين، من أجل أن تصل إلى «توزيع شامل»، إلّا أن النيجيري «وول سوينكا - Wole Soyinka» للعام (1986)، يبقى الكاتب الوحيد من إفريقيا السوداء الذي فاز بجائزة نوبل للآداب، وواحداً من أربعة كتّاب من القارة الإفريقية كلّها، إلى جانب المصري نجيب محفوظ، للعام (1988)، و «نادين جورديمر - Nadine Gordimer» للعام (1991)، و«جون جوتز- John Coetzes» للعام (2003)، من جنوب إفريقيا.



سيجفريد فورستر ▲



أولغا توكارتشوك ▲

أولغا توكارتشوك..

نظرة خاصّة إلى الواقع

وُلدت الكاتبة البولونية «أولغا توكارتشوك» سنة 1962، وقد توّجت بجائزة نوبل للآدب، لسنة 2018. خلال السنة ذاتها، فازت بجائزة «مان بوكر» الدولية في المملكة المتّحدة، عن روايتها «المغتربون». تتميَّز أعمالها، وفق قول الأكاديمية السويدية، بـ«خيال سردي»، و«شغف موسوعي»، كما يجد القارئ، في عملها «كتب يعقوب» (2018)، ملحمة دينية مثيرة للإعجاب، حصلت في مستهلّ عصر التنوير. في هذا الحوار، يطرح عليها الشاعر الأميركي «جون فريمان» أسئلة تهمّ- أساساً- روايتين رئيستين من مجمل أعمالها الأدبية.

تسافر رواية «المغتربون»، في المكان والزمان، سفراً بارعاً وغامضاً في الآن ذاته. بما أنك كتبتِ ثماني روايات ومجموعتَيْن قصصيتَيْن، هل تمثِّل هذه الرواية الكتاب الوحيد في مسارك التأليفي، بالنظر إلى موضوعه وكيفية إدراج السفر فيه؟ وبما أنك عشت تجربة التواري عن الأنظار خلال هذا السفر، هل بمقدورك الحديث عن ذلك؟

- ظللت متوارية عن الأنظار، حتى اللحظة التي أدركت فيها أن من الجيّد أن تكون لي ضفائر. (تضحك) حينها، انتبه إلي الجميع، وأخذوا يسألونني عمّا يجري، ثم كان عليّ أن أشرح أن هذه طريقة بولونية قديمة جدّاً للعناية بالشَّعْر، وهي أصيلة، للغاية. نعم. أظنّ أن النساء، اللواتي يتجاوزن الأربعين، يصبحن جزءاً من العالم غير المرئي؛ إذ تكتسي هذه الحالة الوجودية، كما وصفت في كتابي، جوانب إيجابية جدّاً، وأخرى ومظلمة. تكون الجوانب الإيجابية في أنك تصير مطالباً بأن تكون سارداً جيّداً، لأن لا أحد يلاحظ أنك تراقبه. من هنا، أنت مثل العيون الحرّة التي تسافر عبر العالم، وتشاهد كلّ شيء، دون أن يلاحظها أحد. هكذا، هذا هو الموقف الجيّد جدّاً.

هذا الكتاب مليء بالحكايات التي تعطي الانطباع بأنها جُمعت ورُتِّبت، وأُبدعت ورُويت، في الآن ذاته. أتساءل عمّا إذا كان بمقدورك أن تعطينا بعض القرائن عمّا يمثله التجميع والتخييل من نسب مئوية

في هذا العمل؛ ذلك أن السارد، في العديد من الحالات، يحلّ بمدينة أجنبية، لا اسم لها، فيبدأ حواراً مع مسافر ما. هل تبدعين أصالة ذلك الواقع، أم أن العديد من الأحداث، في هذا الكتاب، تنبني على تجربة واقعية؟

- يقوم معظمها على تجربتي في السفر، لكن ليس حتى النهاية؛ لأن السارد في هذا الكتاب هو نتاج إبداع وتصميم. على سبيل المثال: إن أوّل ما يتبادر إلى الذهن، عندما تكتب رواية مركّبة تتكوّن من شذرات صغيرة، هو أن تحصل على شيء ثابت، على موقف واحد ثابت في هذا الكتاب. لقد أدركت، منذ البداية، أنها تحتاج إلى ساردة قويّة جدّاً، و- بالطبع- ابتكرت هذه الساردة من منظوراتي ووجهات نظري وصفاتي... إلى غير ذلك. غير أنني كنت متأكّدة من أن هذه الساردة ينبغي أن تقدّ هذه المادّة الواردة في سياق يقع في مستهلّ الكتاب الذي أكشف فيه عن تحليلات دم الساردة. من هنا، يمكن للقارئ- بالأحرى-أن يعرف هذه المادّة والتفصيل العضوي في جسد الساردة، حتى يتأكّد من هذه الساردة واقعية، فعلاً. أجل، إن العديد من تلك المنظورات ووجهات النظر هي لي، لكنني كنت أتخطّى نفسي، أحياناً، وأتظاهر بأنني شخص آخر؛ فأنا أحبّ هذا النوع من حرّيّة الكاتب كثيراً، وربّما هو السبب الحقيقي الذي يجعلني أفضّل أن أكون كاتبة، لا طبيبة نفسانية، مثلاً.

ينتابني الفضول، يا «أولغا»، حول أوّل رحلة في حياتك. هل تذكرينها؟

- حدث ذلك عندما كنت طفلة، حيث ترعرعت في زمن مختلف، تماماً، عن الزمن الذي نعيشه اليوم. كان الأطفال أحراراً؛ لذلك كان بمقدورهم أن يخرجوا إلى الفناء، ويذهبوا أبعد من ذلك، إلى الحديقة. لم يكن هناك متحرّشون بالأطفال في محيطنا. لا أدري.. لقد كان العالم مختلفاً. من هنا، أحببت، أنا- الطفلة- اكتشاف فضائي كثيراً. كنت أقوم برحلات قصيرة، وأخرى طويلة، حيث ذهبت في إحداها إلى نهر «أودر»، الذي كان يبعد عن منطقتنا بنحو كيلومترين، وعن بيتنا بنحو ميل. انتابني شعور، لأوّل مرّة في حياتي، بأنني غازية، وبأنني شجاعة جدّاً، وبأنني شخص يأتي بشيء جديد لم يأت به أحد من قبل. كانت تجربة مهمّة، بالنسبة إليّ؛ كوني أكتشف العالم وأجعله آمناً وموثوقاً به، إلى حدّ ما. لذلك، أعتقد أن أطفال اليوم لا يعيشون هذه التجربة التي تسمح باكتشاف الفضاء المحيط بهم. مازلت أذكر، عندما بلغت النهر، حيث كان مجراه ضخماً وساحراً. بالطبع، كان إنجازاً عظيماً. قلت في نفسي: «فعلتها». لم يكن يبعد سوى ميل، لكن الرحلة إليه كانت خطوة كبيرة نحو الإنسانية (تضحك).

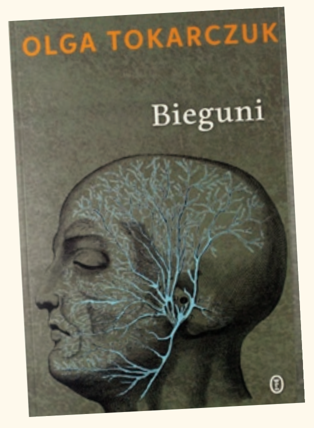
ثمّة شيء ما في هذا الكتاب، وهو يتمحور حول عناصر الطبيعة، بحيث لا يكفّ الماء عن الجريان، وتسبح الحيتان عبر الكتاب. فهو يبدو مثل رحلة واقعية، بمعناها الكلاسيكي، تنتهي عند الماء أو تسافر عبره. هل تعتقدين أن الماء يحمل طابعاً أسطورياً، وأننا نتوق إليه، إلى حَدّ ما؟

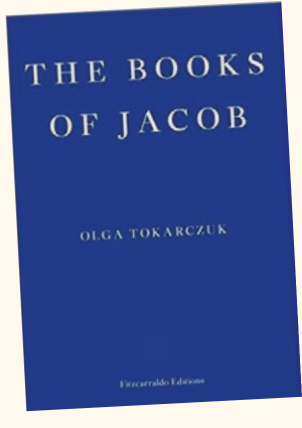
- بالطبع، هو كذلك، وهو استعارة تعبّر عن لاوعينا. يبدو هذا القول سطحياً، لكني أعتقد أنه مفيد: فالماء حدٌّ، ورمز للحدّ الذي يمكن أن نعبره. والسفينة والزورق يمثّلان رمزاً من نوع آخر. كما أعتقد أن عبور الماء مازال قائماً في الوعي المشترك، لدى الأميركيين. وأنت تعيش وراء الماء من منظورنا الأوروبي، لكن هذا الأمر مهمّ. والماء سطحي، وخطير، لكنه مثمر كذلك، حيث يعطينا القدرة على زراعة النباتات. من هنا، هو يحوي معانيَ لا حدود لها.

في نظري، عندما اكتشفت الخرائط خلال طفولتي، اعتقدت أنني اكتشفت، في وقت مبكّر، أن أشكال الأنهار أشبه بأشكال أعصاب الإنسان وشرايينه. ولهذا الكتاب جذور عميقة في جوهر التجزُّؤ؛ أي أن تكون العناصر الكبيرة أشبه بالعناصر الصغيرة. وهكذا، نحن نعيش في عالم مصغر يرتبط، كما تعلم، باتّجاهات متعدّدة، من نواحٍ متعدّدة، حيث يكمن بعد ميتافيزيقي ما في فكرة التجزُّؤ هذه.

قبل أن نغوص عميقاً في هذا الكتاب، لا بدّ من الإشارة إلى أنك درست علم النفس، وهو حاضر في هذا الكتاب من خلال حياة الساردة المتخيّلة. وقد قرأت أن «يونغ» تكتسي أهمّية فريدة بالنسبة إليك. كيف يؤثّر ذلك في طريقة حكاية القصص؟

- كانت والدتي تدرّس الأدب البولوني، وكنت عازمة، إلى حَدّ ما، على دراسة الأدب أيضاً، كما فعلت. لكني تميّزت،









شارل دانتسيج ▲

أدب كلاسيكي: تأتي أهميّة هذين الكاتبين من كونهما أنجزا أعمالاً ذات حمولة أدبيّة كبيرة، بعدما كنّا قد عشنا فترة غلب عليها حسّ غير أدبي: المجال الصحافي (سفيتلانا أليكسيفتش - Svetlana Alek- sievitch 2015)، ومجال الأغنية مع (بوب ديلان - Bob Dylan 2017). عودة، إذن، إلى الأدب في شكله الكلاسيكي، مع أنه ليس أدباً محافظاً، على مستوى المضمون، فهما أوربيّان من الجهة الشرقية، ينتميان إلى التيّار اليساري.

وكلّ هذا يحمل دلالة كبرى، فالبولندية «توكارتشوك» ليست كاتبة محلّية، إذ من المعروف أن الأدب البولندي يبقى رهين إشكاليات داخلية، لا ينظر من خلالها إلّا لنفسه. «توكارتشوك» هي، إذن، كاتبة منفتحة على العالم، وهذا يعني أن الجائزة تبعث بإشارات سياسية، إذ تقول لهذا البلد (بولندا)، الذي يزداد رجعيّةً، يوماً بعد يوم، إن هناك أشياء أخرى، في العالم، تستحقّ أن ننتبه إليها.

جائزة غربية: لا ينبغي أن ننسى أنها جائزة غربية، قبل كلّ شيء. هي جائزة يمنحها سويديّون، أي منتمون إلى بلد رأسمالي، وحتى إن منحت لكُتّاب من اليسار، فهؤلاء يمثلون مع ذلك الجانب الغربي من العالم. فحين تُوِّج «سولينيتسين Soljenitsyne»، لم يكن كاتباً كبيراً، لكنه كان معارضاً كبيراً لنظام «كولاك- Goulag» في الاتّحاد السوفياتي سابقاً، وهذا مؤشّر كبير عن مدى «غربية» جائزة نوبل للآداب.

خلاصة القول أنها تمثيلية كبيرة، وأنا لا أرفض هذه التمثيلة. فجائزة نوبل للآداب، في عالمنا الراهن، الذي لم يعد يحظى فيه الأدب بأيّ اهتمام، هي فرصة مهمّة للأدب كي يجذب إليه المزيد من الأنظار. نحن نعيش داخل المجتمع، والجائزة تأتي لتقول: «أيّها الكاتب، إن لك مكاناً في المجتمع»

لحسن الحظّ، بطبع اليافعين، حيث ناهضتها وأعلنت بعض العصيان العام على والديّ، وكان ذلك بمثابة حالة عقلية صحّية. من هنا، قرَّرت ألّا أدرس الأدب، فلا وجود لصلة تربطني به. كان علم النفس يثير اهتمامي، بشكل عميق جدّاً، حيث اقتنعت بدراسته. لكن يجب أن تعلم أننا كنّا، حينها، في بداية الثمانينيات، إذ كانت مرحلة مظلمة، فعلاً، في بولونيا. كان هناك «قانون مارشال»، ومحلّات تجارية فارغة، ونوع من الكآبة المشتركة الشاملة التي تخنق بلادنا. من هنا، مَثَّلَ علم النفس هروباً من الواقع، إلى حدٍّ ما. بالطبع، اطَّلعت على أعمال «سيغموند فرويد» في المدرسة الثانوية، وكان أوَّل أثر لعلم النفس في نفسي، أنني اعتقدت- بسذاجة- أن دراستي كلّها ستتمحور حول دراسة «سيغموند فرويد». لم يكن الأمر كذلك، بالطبع، لأن عالم الجامعة سيتركَّز، في عهد الشيوعيين والأكاديمية، على فهم سلوك الكائن البشري. لكن، بعد دراسة علم النفس، سرعان ما بدأت أستقبل الزبناء، وأعمل مع المرضى. كنت متطوّعة منذ البداية، ثم توصَّلت إلى أوّل اكتشافاتي الكبرى، والذي يفيد بأن الواقع قد يُفهَم من وجهات نظر متعدِّدة.

ربَّما، اليوم، في القرن الحادي والعشرين، يبدو الأمر تافهاً، لكنه كان، قبل سنوات عديدة، يشكِّل ثورة بالنسبة إليَّ. وهكذا، كان يعني أن هناك شيئاً موضوعياً، لكننا لا ندرك هذا الواقع إلّا من خلال وجهات النظر هذه. أذكر أنه كان يتردَّد علي شقيقان من زبنائي الأوائل، حيث كان عليهما أن يرويا لي قصّة أسرتهما. لقد قدَّما روايتين مختلفتين عن الأسرة ذاتها. حينها، قلت: «حسناً، ماذا يعني ذلك؟» أظنّ أن تلك كانت خطوتي الأولى نحو الكتابة، ومازلت أصرّ على اعتبار الكتابة بحثاً عن وجهة نظر خاصّة وفريدة عن الواقع، الذي هو واضح للعديد من الناس. وعلينا، نحن- الكتَّاب- أن نجد بعض وجهات النظر التي تغيّر المنظور، والتي تبيّن أنه يوجد شيء جديد ما، فيما ندركه. هل قولي واضح؟

واضح، بالفعل. ما يميِّز هذا الكتاب هو كيف يقودك هذا الصوت، في قلب الكون، عبر هذه القصص، وهي تتكلَّم في دوائر، حيث تسافر كلّ واحدة في خمس صفحات، (أحياناً أقلّ، وأحياناً أكثر) وكيف تتوقَّف حينما تكتسب التجربة المعيشة زخماً كبيراً، ثم يعود الصوت، فتنطلق سلسلة قصص أخرى. هناك الشيء الكثير في هذا الكتاب، يا «أولغا»، حول عيِّنات من الشكل الإنساني، سواء أُوجِدت في صيغة كيميائية أم نسخها الفنّ، أم بُتِرت. أرى- بوضوح- أنك تهتمِّين بالجسد اهتماماً مكثَّفاً. متى تصوَّرت هذه الطريقة التي تربطه بالأسئلة المجازية والميتافيزيقية المتَّصلة بالطيران والحركة؟ في نظري، لم يجعل هذا الربط الجسد ينطلق، أبداً، عبر المكان والزمان، في حياتنا ورغبتنا، ليخلِّده من خلال تحويله إلى عيّنة، وفي حركتنا عبر العالم، وكذا الطريقة التي تجعلنا نشعر بأننا عديمو الفائدة.

- آمل أن أجيب عن هذا السؤال. لكني، لأكون صادقة، لا أذكر متى حدث ذلك، ومتى بدأت أربط بين الأمرين. أظنّ أن منطلق هذه الفكرة حصل في أثناء أزمة منتصف العمر. أذكر مثل هذه اللحظة من حياتي، عندما كنت جالسة في صالة أنتظر رؤية الطبيب وإجراء بعض الفحوص (اختبار الدم أو شيء من هذا القبيل)، ثم أدركت أنني أعرف عناصر عديدة حول الفضاء الخارجي، كموقع الكواكب، ومعلومات عديدة حول جغرافيا الأمازون.. وغير ذلك، لكني لا أعرف كيف يشتغل كبدي، وما لون معدتي، وكيف تعمل شراييني تحت جلدي!. أدركت أن الأمر يتعلَّق بنقص صادم في المعرفة، حيث يجب أن يكون المرء مريضاً، عندما لا يكون على علم بجسده.

ثم إنني توصَّلت، بالطبع، وأنا أسافر وأبحث في موضوع هذا الكتاب، إلى هذا الهاجس الذي استقرَّ أكثر في الديار الهولندية كلّها؛ إذ راودهم، منذ ثلاثمائة سنة، الشعور نفسه الذي انتابني في صالة الانتظار هذه. إذاً، ما الذي يجري في أجسادنا؟ لماذا يشكِّل لغزاً في نظرنا؟ ثم بدأت أدرس تاريخ التشريح. أشكر الله أنني حصلت، حينها، على منحة في أمستردام، حيث أمضيت نحو سنة، أدرس تاريخ التشريح. في هذا الكتاب، ثمّة نقطة جوهرية، اكتشفتها صدفةً، مفادها أن كتابين بارزين نُشِرا في زمن واحد، خلال السنة نفسها، سنة 1574: أحدهما هو الكتاب الشهير الذي يخبرنا بكيفية تشكّل العالم، وكيفية اشتغاله، وكتاب «فيساليوس» الموسوم بـ«أطلس الجسد البشري» الذي نُشِر في الآن ذاته؛ من هنا، ارتبط العالمان المصغَّران فيما بينهما، في هذه النقطة، خلال هذه السنة بالذات. بالطبع، ينبني هذا الكتاب على الحدس؛ لذلك يصعب، أحياناً، أن أشرح ما أعنيه، فعلاً، وكيف صمَّمت ذلك. لكن هذا هو نوع اللغز الكامن في تأليف مثل هذا الكتاب؛ أي أن تثق في حدسك. وفي بعض الأحيان، يبدو هذا الحدس مجنوناً، بينما تشعر، أحياناً، بأنك مهووس أو مريض، لكنك تمضي قدماً، في جميع الأحوال.

يقول أحد علماء التشريح، في هذا الكتاب، بعد تشريحه (نسيت ما إذا كان إنساناً أو حيواناً) إنه اطمأنّ إلى أن الجسد ليس سوى آليّة. أتساءل عمّا إذا كنت توافقينه الرأي. رأيت أحدهم يفارق الحياة، وكان ردّي الأوّل، على هذا النحو: «آه، إن الأمر أشبه

بآلة مقدَّسة». وكان ذلك بمثابة مهدِّئ. أليس كذلك؟

- لا. لا أوافقك الرأي. يبدو لي أن الفكرة عتيقة إلى حَدّ ما، وهي أشبه بأفكار بداية عصر التنوير، عندما شرع الناس يعتقدون بأن العالم هو جماع من الآليّات والدمى والطرائق. لكني أظنّ أنه مازال لغزاً. إننا لا نعرف- رغم أننا نمتلك العلم، وصرنا نعرف، إلى حَدّ ما، كيف يشتغل الدماغ- أنه مازال هناك العديد من الحقول المجهولة تماماً. مازلنا لا نعرف الإجابات عن الأسئلة الكبرى في زماننا: كيف يشتغل الوعي؟ لماذا يراودنا هذا الشعور بأننا منفصلون عن باقي الواقع؟ ولماذا نشعر أننا منفصلون، بعضنا عن بعض؟ أجل، سأقول إن الوعي مازال غامضاً، إلى حَدّ كبير جدّاً.

ثمّة مشهد يبرز شخصاً على متن طائرة، رفقةَ عالم الفيزياء الفلكية، يدرس المادّة السوداء. هذا الكتاب مليء بعدّة معلومات مرعبة، حيث تبرز، في الحوار بينهما، جزء من معلومة تفيد بأن الكون يحتوي على المادّة السوداء أكثر من المادّة المرئية، فينظر الفيزيائي، عبر النافذة، ويقول: «إننا لا نعرف سبب وجودها هنا»، كأن الطائرة لا تحلِّق في الفضاء. أتساءل عن نوع المعلومة التي تستحثّ السؤال: هل يقوم مسارنا في الكون، على الغموض، أم يمليه، كذلك، إيماننا بطبيعته الجيّدة، أم أن هذه الفكرة ساذجة؟

- لا أدري. لقد تحلَّيت بالشجاعة بوصفي كاتبة؛ لأطرح أسئلة، لا لأقدِّم جواباً، وإلّا فيجب أن أغير مهنتي وأسعى إلى أن أكون عالمة. فأن أكون كاتبة يعني أن أنعم بحرِّيّة أكبر. فقط، أسأل وأظهر الأشياء الغريبة. أجل، أرجو أن تفكِّر في قراءة هذا الكتاب. فقط، اسأل نفسك عمّا يجري.

العديد من الأشخاص، في رواية «المغتربون»، يبحثون عن شيء مفقود. أتساءل عمّا إذا كنت تستطيعين الحديث عن القدرة على سرد الغياب، وكيف تنهار وظيفة السرد وتصبح هوساً، ومتى يتمّ ذلك؛ لأنني أعتقد أن الهوس هو نقيض السرد، وهو تكرار لجملة معيَّنة، مرّات عدّة، بينما يمتلك السرد بعض التفاصيل.

- لا أتَّفق معك. أعتقد أن الهوس سرديّ لأن التعاطف تكرار، لكني سأقول إنه كان من المستحيل أن أؤلِّف هذا الكتاب لولا الهوس. أنا أشتغل على الهوس... بل إنني أمتلك بعض الطقوس التي تنقلني إلى الهوس. كما تعلم، هو أشبه بتميمة، إلى حَدّ ما. وقد حصل أكبر هوس، عندما ألَّفت رواية «كتب يعقوب»، حيث امتدَّ ثماني سنوات. هل تتخيَّل أنني كنت أقرأ، فقط، الأشياء المرتبطة بالقرن الثامن عشر، والتي تحيل على اليهود والثقافة اليهودية والدين والتصوُّف وبداية الأنوار في أوروبا الوسطى. لقد كان هوساً قاسياً جدّاً. حمداً لله على أنني نجوت من هذا، وكان هذا الكتاب نتاجاً لهذا الهوس. من هنا، أومن- فعلاً- بالهوس؛ فهو شيء إيجابي جدّاً. ندرك أن الهوس لا يدمِّرنا، بل يحافظ، من وجهة نظري، على الطاقة. إنه، وإن كان مؤلماً، مثمر جدّاً...

سؤال أخير: ما دام هذا الكتاب موسوماً بـ«المغتربون»، فهو يدفعني إلى السفر، لأنه يتحدّث كثيراً عن الرحلات في الكتاب، مثل رحلات الحجّ. وعندما تنظرين إلى تنقُّلاتك اليومية، باعتبارها حجّاً، فإنك تنظرين- فجأةً- إلى المخلَّفات على قارعة الطريق نظرةً مختلفة. إذا جلسنا معاً، أمام تلك اللوحات العملاقة، في مدن المغادرة، وكان بإمكانك أن تنظري إلى لوحة لا نهاية لها، فأيّ مدينة ستمنحك رغبة الاستقرار؟

- عليَّ أن أفكر في الأمر. لا أدري، في الواقع. لقد تنقَّلت كثيراً خلال السنوات العشر أو الاثنتي عشرة الماضية. وأنا أملك، الآن، بيتاً في الجنوب البولوني، الذي يمثِّل الذيل الصغير في خريطة أوروبا. لم تكن هذه البقعة جزءاً من بولونيا عبر التاريخ، بل كسبنا هذا الجزء قبل الحرب العالمية الثانية، كهديّة من «يالطا»، لأننا خسرنا أرضاً في الشرق، كما تعلم. وأنا أعيش هناك، حيث أملك بيتاً قديماً، يخضع- حاليّاً- للترميم والإصلاح. أتَّصل، يوميّاً، بزوجي، من الولايات المتَّحدة الأميركية، وأسأله عن السقف والأنابيب والنوافذ وغير ذلك. أعتقد أنني أحلم بالعودة إلى هناك، والإشراف على تلك الإصلاحات. (تضحك). إنها وجهة مختلفة، تماماً!.

■ حوار: جون فريمان □ ترجمة: محمد جليد

المصدر:

https://lithub.com/nobel-prize-winner-olga-tokarczuk-in-conversation-with-john-freeman/

إليزابيث فيليب ▲

هل يُمَكّن خلق جدل جديد من جعل الناس ينسون فضيحة العام الماضي؟ ينطوي الأمر -لا محالة- على مخاطرة كبيرة، لكنه قد يشكِّل استراتيجية شديدة الفاعليّة؛ وهذا ما يسعى إليه -فيما يبدو- أعضاء لجنة التحكيم لجائزة نوبل. إن الأكاديمية، بمنحها جائزة نوبل، لسنة 2019، للكاتب والمؤلِّف المسرحي «بيتر هاندكه»، قد تُحدِث جدلاً، جديداً، بالفعل؛ لأن «هاندكه» ليس ذلك الرجل الطيِّب الذي يهوى قطف الفطريات فحسب، كما أنه ليس شخصية تجلب تعاطف الجميع. في الحقيقة لا تتمثَّل المشكلة فيه شخصياً، ولكن ما يؤاخَذ عليه، دائماً، هي مواقفه المعلَنة التي يساند فيها النظام الصربي، خلال حرب يوغسلافيا، سابقاً.

والحقّ أن من الواجب أن يتمّ الفصل بين شخص الفنّان وأعماله. ومن الجيِّد أن أكاديمية نوبل قد توَّجت كاتباً كبيراً يُجمِع الكلّ على الإشادة بالقيمة الأدبيّة العالية لمنجزه. ربَّما هي طريقة لتتخلَّص من سمعتها اللصيقة بها، بوصفها مؤسَّسة تنحاز، في اختياراتها، إلى كلّ ما هو «مقبول سياسياً»؛ لأنها -بالفعل- طالما سعت إلى تتويج كُتَّاب من الذين يتموقعون في محور «الخير»، أي أولئك الذين يناهضون الأنظمة الشمولية المختلفة. غير أن الأمور، هنا، أكثر تعقيداً من ذلك. فالحدّ الفاصل بين حياة «هاندكه» وأعماله، رفيع جدّاً. وبهذا الاختيار، تكون الأكاديمية قد بدأت -لتوِّها- تتوغَّل في الجانب المظلم للقوّة، ودخلت في منطقة رمادية، لم تعهدها من قبل. أيّة إشارة ترسلها هذه الجائزة، إذن؟ وما الذي يفيدنا كلّ ذلك، حول الأكاديمية في حلَّتها الجديدة؟ هل يتوجَّب علينا أن نقرأه كتغيير مرحلي فرضته مستجدّات العصر الذي نعيش فيه؟

فهل يعد «بيتر هاندكه» طائراً من الغيب، حَطَّ على غصن الأكاديمية الواهن؟ وهل يعكس فوز «أولغا توكارتشوك» انتصاراً للنسوية المؤيِّدة لكتابة المرأة، وقدرتها على اختراق العتمة؟ لا شكّ في أن الأكاديمية، الآن، هي على المحكّ أكثر من أيّ وقت مضى. ومهما يكن من أمر المواقف السياسية، يظلّ فوز الكاتبين مستحقّاً لما أثبتاه من جدارة أدبيّة، تعكسها رهافة حسِّيهما، وذوقَيْهما وعظيم خبرتهما.

■ ترجمة: سهام الوادودي

هاروكي موراكامي:

بين المؤلِّف والقارئ

يناقش هاروكي موراكامي، أكثر الروائيين اليابانيين قراءة، وأَقلّهم حديثاً إلى وسائل الإعلام، تفاصيل حياته المهنية وأسلوبه في الكتابة. لا يروّج هاروكي موراكامي لكتبه بنفسه. كتاباته لا تحتاج إلى ذلك، وكلّ عمل من أعماله يشكّل حدثاً في حَدّ ذاته، ويتصدّر قائمة أفضل المبيعات، سواء أتعلّق الأمر بثلاثية «1984»، أم تعلّق بـ«جريمة قتل القائد»، وقد حقّقت وجميع رواياته مبيعات بملايين النسخ. الكاتب الياباني الأكثر قراءة على نطاق واسع، في العالم، والذي يُذكر، في كثير من الأحيان، كأفضل خيار لجائزة «نوبل للآداب»، يختزل كلماته ويفضّل الابتعاد عن صخب السّاحة الأدبية ووسائل الإعلام. إنه يحافظ، حسب قوله، على «التركيز» الضروري لتطوير عمله.
في هذه المقابلة، لم يكشف كثيراً عن معنى رواياته التي تشبه الحلم، وتنزع إلى الخيال، فتكشف عن خيال شاسع، بقدر ما استحضر تفاصيل حياته المهنية وعمله.

في أيّة مرحلة اكتشفت الرغبة في الكتابة؟

- عندما كنت طفلاً، كان أهمّ شيء، بالنسبة إليّ، القطط والموسيقى والكتب، بهذا الترتيب. لكن لم يكن لي ذوق خاصّ للكتابة، رغم حصولي على درجات جيّدة في الكتابة في المدرسة. ولأنني كنت الطفل الوحيد، كانت القراءة شغلي الدائم، فقد احتلَّت مكانة مهمّة في حياتي، لكن ليس بحجم الموسيقى، الشّغف الذي تملّكني في سنّ البلوغ، منذ أن فتحت نادي موسيقى الجاز في طوكيو، في عام 1974.
شعرت بالحاجة إلى الإبداع، لكني اعتقدت أني غير قادر، فلم تكن لديَّ موهبة معيّنة. وبدلاً من السعي إلى أن أبدع بنفسي، فضّلت الاستماع إلى الموسيقى الجيّدة أو قراءة الكتب الرصينة. التزوّد بأعمال المبدعين الكبار أثّر فيّ كثيراً. عندما بلغت التاسعة والعشرين من عمري، اعتقدت- فجأةً- أني قد أكون قادراً على الكتابة: كانت نقطة تحوّل مهمّة! ومنذ ذلك اليوم، لم أتوقَّف عن الكتابة.

الحكاية تؤكِّد أن هذا «الحدث» كان خلال لعبة بيسبول. هل هذا صحيح؟

- إنها الحقيقة. ذهبت لحضور لعبة بيسبول في الملعب، بالقرب من منزلي. وفجأة، قلت في نفسي: «يمكنني الكتابة». كانت المباراة الأولى في ذلك الموسم، وكان هناك مهاجم متفوّق شدّ انتباهي. عندما سمعت صوت الكرة على المضرب، قلت في نفسي: من المحتمل أني قادر على الكتابة.

برأيك، هل كانت هذه الصدفة بسبب جمال الصوت أو روعة حركة المهاجم؟

- هو- بالتأكيد- نتيجة كلّ ذلك. كنّا في الربيع، وكان الطقس جميلاً، والجوّ العامّ في الملعب الكبير مفضياً إلى السعادة. داخل الملعب، كانت هناك ضربة قويّة، فضجيج. وصادف ذلك أني كنت أشرب بيرة. ربَّما كان ذلك- أيضاً- مهمّاً جدّاً!

لقد ذكرت شغفك بالموسيقى. هل رغبت، يوماً ما، في أن تصبح موسيقياً؟

- كنت أتمنّى ذلك، لكني لا أجيد الغناء أو العزف على الآلات. لقد كنت في نادي الجاز، وأتيحت لي فرصة الاستماع إلى الموسيقى الجيّدة طوال الوقت. في الستينيات، استمتعنا بأعظم موسيقى لكبار الموسيقيين، مثل جون كولتران، ومايلز ديفيز. كلّ هؤلاء الموسيقيين عاشوا في الفترة نفسها، وكان ذلك محفِّزاً للغاية. من الناحية الفنّية، هناك الكثير من الطاقة، سواء في موسيقى الجاز أو موسيقى الروك. في الواقع، توجد في الحيّ الذي نعيش فيه اليوم، وليس ببعيد عن مسرح كولين، مقبرة بير لاشيز، حيث يستريح جيم موريسون، مغنّي The Doors (فرقة الروك الأمريكية)، كنت أعشقه. لم أذهب لرؤية قبره، لكني أرغب في ذلك. كنت أسمع أغنية من كتاب «أشعل ناري» (1967)، وكان وقعها سحريّاً. حتى اليوم، أستمع إليها، فتعاودني المشاعر التي عشتها في ذلك الوقت. من المؤكَّد أن الرغبة في الإبداع نمَتْ بداخلي، شيئاً فشيئاً، في هذا الجوّ من التحفيز الفنّي، وبلغ ذروته في التاسعة والعشرين من العمر، وهذا الانفجار في أثناء لعبة البيسبول.

كيف حقّقت رغبتك؟

- أوّلاً، فكّرت في شراء قلم. في العمل، لم أكن معتاداً على الكتابة. حصلت على قلم حبر، وبدأت العمل عند الفجر على طاولة المطبخ. تبقى هذه اللحظات، بالنسبة إليّ، ذكريات جميلة جدّاً. لم أكن أعرف كيف أكتب! لقد بدأت من الصفر، وكتبت بعض الصفحات، رغم ذلك، بطريقة ما، لكني، عند القراءة، أدركت أنها لم تكن مثيرة للاهتمام. ثم جاءت فكرة الكتابة باللغة الإنجليزية. لماذا اللغة الإنجليزية؟ لأن مفرداتي محدودة. كان يجب عليّ أن أعبّر عن نفسي بلغة أقلّ ثراءً، وأكثر تعبيراً، وبناء جمل أقلّ تعقيداً.
في الواقع، كتبت فصلاً واحداً بالإنجليزية، ثم قمت بترجمته إلى اليابانية؛ وهذا ما جعلني أحدِّد أسلوبي. وهكذا، وُلد أوّل عمل «استمع إلى أغنية الريح» (1979). الكتابة بلغة أجنبية تدريب جيّد للغاية. عندما قرأت

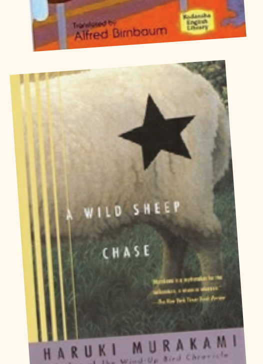


هاروكي موراكامي ▲

نصوص أجوتا كريستوف (1935 - 2011)، الروائية من أصل مجري، لكنها تكتب بالفرنسية، شعرت أني أكتب باللغة الإنجليزية. هناك تشابه بين ما كنت أنتجه في ذلك الوقت وبين ما كانت تكتبه أجوتا كريستوف. الجمل قصيرة، والمفردات قليلة، لكن هذا الاقتصاد يسمح بالتعبير عن المشاعر الصادقة.

غالباً، لا تكون الرواية الأولى هي الأصعب في الكتابة، بل المشكلة تأتي مع الثانية، كما يقول معظم الكتّاب . هل ذلك يصحّ على روايتك «كرة ودبابيس، 1973»؟

- لا، كانت كتابة «كرة ودبابيس، 1973» سهلة. في المقابل، كانت الثالثة أكثر صعوبة. الثانية، في الواقع، لقد عشتها قليلاً كتتمة للرواية الأولى. لكن في العمل التالي، لم أستطع فعل الشيء نفسه دون المخاطرة بتكرار نفسي. اضطررت لابتكار شكل مختلف كلّيّاً، وهكذا جاءت رواية «سباق الأغنام البرّيّة» (1982). بالإضافة إلى ذلك، وبعد «كرة ودبابيس، 1973»، قرّرت بيع نادي الجاز حتى أتفرّغ لنشاطي في الكتابة ولكني، حتى ذلك الحين، كنت أعيش حياة ليلية وجداول أوقات شاذّة. بعد بيع النادي، بدأت أستيقظ باكراً، وأقلعت عن التدخين، وأصبحت أمارس الرياضة ... لقد كانت ثورة حقيقية.



برأيك، هل استفدت من كتاباتك؟

- بفضل الروايتَيْن: الأولى والثانية، اكتسبت الثقة، لكني شعرت بأنه يمكنني الكتابة بشكل أفضل؛ لهذا السبب، كان يتوجّب عليَّ التركيز على هذه المهمّة. كان أصدقائي يعارضون، بشدّة، بيع نادي الجاز، لأن التخلّي عن مشروع ناجح للمراهنة على الأدب، هو مخاطرة. لكنني قرّرت مواجهة هذا التحدّي الذي بدأته: كنت مقتنعاً بأني قادر على التقدّم. عندما عملت في النادي، شعرت بأني كنت استخدم ٪20 أو 30 ٪، فقط، من إمكاناتي.
منذ ذلك الوقت، أذهب للنوم في الساعة التاسعة أو العاشرة مساءً، كلّ ليلة، وأستيقظ الساعة الخامسة صباحاً. أركض كثيراً، وأصبح الأمر ضرورياً بالنسبة إليَّ، كما أشارك في سباق الماراثون كلّ عام. لقد جئت، للتّو، من مشاركتي في ماراثون كيوتو.

هل هذا النمط السليم، في حياتك، ضروري- حقّاً- لنشاطك الإبداعي؟

- في الصباح، أكتب في وقت مبكّر جداً، قبل أن تستيقظ الحياة من حولي. أعتقد أن وظيفة الكاتب هي سبر أغوار وعيه؛ و- من ثَمَّ- هو عمل انفرادي، ويتطلّب الكثير من التركيز. إذا كان هناك ضجيج من حولي، فلا أستطيع أن أفعل شيئاً. بعض الكتّاب، مثل همنغواي، تحفّزهم أحداث خارجية: الحرب، ومصارعة الثيران، وحفلة صيد ... بالنسبة إليَّ، الأمر مختلف تماماً.

في كتابك الأخير المترجم، «جريمة قتل القائد»، هذه الرحلة في سبيل الإلهام الذاتي، بعد اقتباسها واستعاراتها. هل الرواية انعكاس للإبداع الفنّي؟

- عندما تسبر أعماق وعيك، هناك أشياء تراها، أصوات تسمعها، وهي كلّ المواد التي نجمعها لنرفعها إلى السطح. بمجرَّد الحصول على هذه العناصر، فقط، نقوم بترتيبها. لا أعرف كيف يتمّ هذا العمل! إنه غامض. إذا كتبنا في المنطق، فإنها لن تعدّ قصّة تُروى، بل سلسلة من التأكيدات. قصّة جميلة لأنها غير قابلة للتفسير.
في الأدب الياباني، يوجد منذ فترة طويلة شريان شخصي يعبّر عن مشاعر حميمة للغاية. على العكس من ذلك، إن عملي ينتمي إلى الخيال: إنه تطوُّر، فقط. بالإضافة إلى ذلك، لم تكن رواياتي، في البداية، موضع تقدير كبير، لأنها بدت مختلفة، تماماً، عن المألوف، في ذلك الحين، في اليابان. عندما أبلغ أعماق وعيي، أجمع مكوّناته لأروي قصّة، وفي أثناء قراءة كتابي، قد تشعر بالتعاطف، ومن المحتمل جدّاً وجود مشاعر مشتركة بيننا نحن الاثنين، في الجزء السفلي من ضميرنا، وإذا ما تشكَّل هذا الرابط، بين المؤلِّف والقارئ، فهذا ما يهمّني.

ألا تسعى لفهم أسرار الإبداع؟

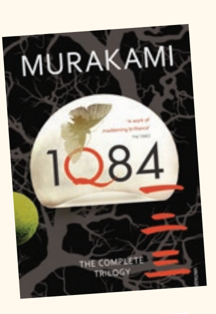
- لا. ليست لديّ الرغبة في معرفة المزيد عن هذه العملية. القصّة هي التي يجب أن تفهمني، لا أنا من يجب أن يفهم القصّة. ليس لديّ اهتمام خاصّ بعلم النفس، أو بالتحليل النفسي. صحيح أن المحلّلين النفسيين يبدون تقديراً لعملي، فيدعونني إلى المؤتمرات ... لكني لا أذهب إلى هناك، أبداً! أنا لا أحبّ شرح الأشياء، وأنا لست جيّداً في ذلك، لذلك يمكنني العيش دون الحاجة إلى شرح. مهمّتي هي اقتراح النصوص، لا العثور على معناها. نظريَّتي هي أنه لا يوجد فنّ إلّا إذا وجدنا، من خلال التعمّق في وعي المرء، رابطاً مع القرّاء، وربط علاقة أكثر عمقاً وأكثر حيويّة. عندما نتحدَّث عن الإشفاق أو التعاطف، لكن في مستوى القشرة، لا يُعتَبر ذلك فنّاً: إنه فهم سطحي.

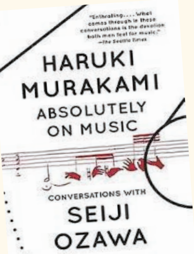
أنت تحبّ التفاعل مع فنّانين آخرين، على غرار ما حدث في

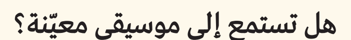
«من الموسيقى» (2018)، عندما تحدّثت مع قائد الفرقة الموسيقية سيجي أوزاوا. ما الذي أثار اهتمامك في هذا الحوار مع المبدعين الآخرين؟

- في الواقع، أنت، تذكر، هنا، حالة محدَّدة من الموسيقى. ليس من دواعي سروري التفاعل مع جميع المبدعين. سيجي أوزاوا صديق لي، لكننا، عندما نلتقي، لا نتحدَّث في الموسيقى؛ لهذا السبب قلت لنفسي: لمعرفة أفكاره حول هذا الموضوع، كان عليّ القيام بعمل. كان عليَّ أن أستمع إلى الكثير من الموسيقى، قبل أن أبدأ بالحديث معه. كنت أعرف أنني إذا لم أحمل آراء محدّدة للغاية، فلن يكون هناك الكثير من التفاعل معه.

أكرّر: الموسيقى أساسية بالنسبة إليّ، سواء أكانت موسيقى الجاز أم موسيقى الروك أم الموسيقى الكلاسيكية. علاوة على ذلك، منذ بعض الوقت، كنت أقدّم برامج موسيقية على راديو (FM) في اليابان، وكان ذلك يسعدني كثيراً. بما أني مشغول جدّاً، لا يمكن القيام بذلك إلّا مرّة واحدة، كلّ شهرين، لكننا قمنا بأربعة عروض، بالفعل.







هل تستمع إلى موسيقى معيّنة؟

- موسيقى الروك؛ في الغالب، أمّا الجاز فنادراً ما أسمعها. أصطحب الأقراص المدمجة التي أحتفظ بها في المنزل أو تسجيلات الفينيل الخاصّة بي. أسمع ما أريد، وأقول ما أريد. حتى وقت قريب، اعتقدت أني سأكرّس وقتي للكتابة، فقط، لكني، في الآونة الأخيرة، منذ أن بلغت 70 عاماً (في يناير الماضي) أدركت أنه ربَّما حان الوقت لتجربة أشياء جديدة. لقد أدركت أنه لا ينبغي أن نكون رسميين للغاية، ولا جامدين للغاية، ويمكنني أن أجرِّب ما أريد، دون أن يؤثِّر ذلك في الكتابة. زوجتي هي التي أخبرتني أن تقديم منوّعة موسيقية تجربة جيّدة للغاية؛ لذلك ذهبت إلى هناك.

هل لديك رغبات أخرى غير النشاط الموسيقي؟

- ليست لديّ أفكار محدّدة، بل يتعلّق الأمر بما إذا كانت هناك فرص ... الشيء الوحيد الذي يزعجني قليلاً هو أن الشباب، من قبل، كان وهم الذين يقبلون على كتبي. لقد شعرت أني مؤلّف «فئة» الشباب، فقط. أدرك أنني، شيئاً فشيئاً، أصبحت كاتباً لجمهور عريض وتوافقي. البعض يقولون إني شخص مهمّ؛ وهذا يزعجني لأنه أمر معقَّد بالنسبة إليّ. في الحقيقة، أحبّ الأشياء البسيطة؛ هذه هي أحد الأسباب التي تجعل الدخول في مغامرات جديدة أمراً مثيراً للاهتمام، ولكن، لا يزال يتعيَّن عليّ تجربتها. أحبّ الطبخ، على سبيل المثال، ولكن لا يوجد أي تحدٍّ خاصّ بالنسبة إليَّ، وأحبّ الترجمة أيضاً. عندما لا أكتب أعمالي الخاصّة، أترجم ما كتبه الآخرون (ترجمت، إلى اليابانية، أعمال ريموند كارفر، وفرانسيس سكوت فيتزجيرالد، وجون إيرفينج، وأورسولا لوغين، وجي دي سالينجر) ، وعندما لا أترجم، أكتب. وأحياناً، أقوم بالتنشيط الموسيقي، وأحياناً أركض.. ربَّما، لأني مدمن على العمل!

هل مازلت تسافر كثيراً؟

- أسافر كثيراً، لكني أستقرّ في اليابان، في الوقت الحالي. لقد عشت في أماكن مختلفة، في صغري. الآن، وأنا لا أتنقَّل كثيراً، أتمنّى أن أعيش أكثر في بلدي. ولأن والدتي لا تزال على قيد الحياة، أغتنم هذه الفرصة لرؤيتها. أنا لا أريد أن أبتعد كثيراً عن مجموعة التسجيلات الكبيرة الخاصّة بي.

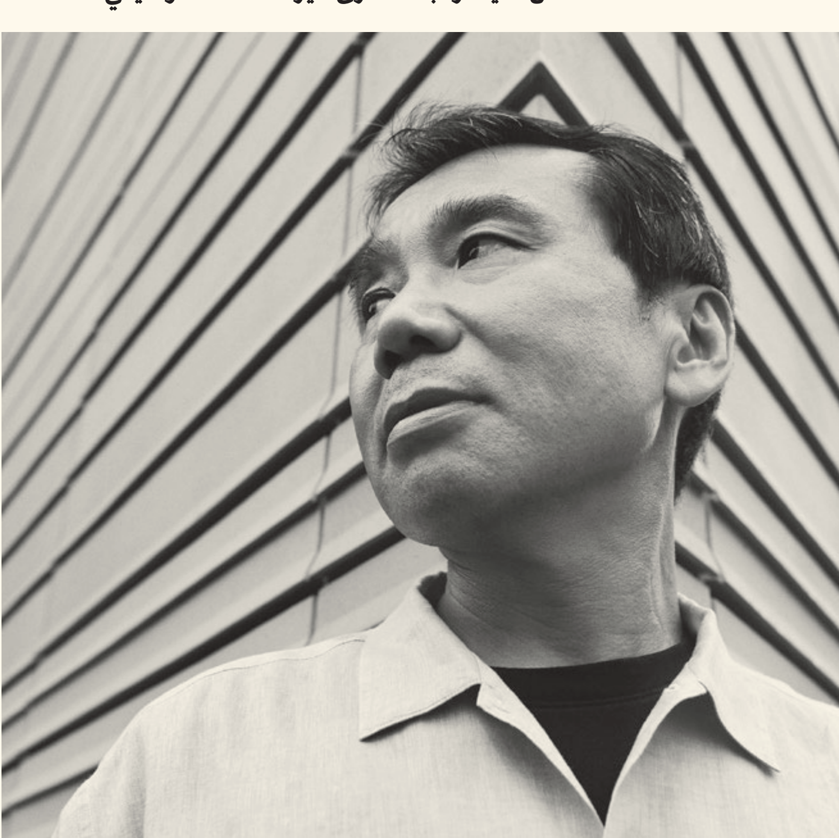
لقد ألّفت العديد من كتبي في الخارج. كتبت «أغنية المستحيل» (1987) في اليونان وإيطاليا، و«سجلّات طائر الربيع» (1994 - 1995) في الولايات المتَّحدة. أحتاج إلى التركيز من أجل الكتابة، وأنا أكثر تركيزاً عندما أكون في الخارج. كوني روائياً، وهو شيء رائع، بفضل التركيز، لم أعد كما كنت، بل أصبحت شخصاً آخر. لمدّة عام ونصف العام، كتبت كافكا على الشاطئ، وخلال ذلك الوقت، أصبحت صبيّاً في الخامسة عشرة من العمر؛ تأثّراً ببطل الرواية. كانت مشاعري مختلفة تجاه الريح كطفل في الخامسة عشرة من عمره، ورأيت العالم بعيون طفل في الخامسة عشرة من عمره.

لماذا لا تعبِّر عن رأيك إلّا نادراً، لا سيَّما في القضايا السياسية أو الاجتماعية؟

- أنا روائي، وظيفتي هي اقتراح قصص، ولا تقديم تعليقات، لكني، في بعض الأحيان، أعبّر عن رأيي. أعبّر عن موقفي، بوصفي مواطناً، لا روائياً، عندما تتاح لي الفرصة، كما فعلت في برشلونة بشأن قضايا البيئة. (في عام 2011، بعد حصوله على جائزة كاتالونيا بعد ثلاثة أشهر من حادث فوكوشيما، ندَّد هاروكي موراكامي، في كلمته، باستخدام الطاقة النووية). إذا أدليت بتصريحات كثيرة، فسوف يؤذي وظيفتي بصفتي كاتباً. يجب أن نجد التوازن. واحدة من أهمّ القضايا، اليوم، هي الشعبوية وصعود اليمين المتطرّف. أعتقد أني سوف أضطر إلى التعبير عن موقفي تجاه ذلك، ولكن إذا كان لديّ أي شيء لأقوله، فيجب أن يعلو صوت الحكمة.

■ **حوار: فلورنس بوشي □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
صحيفة «لو موند» الفرنسية، العدد (19)،
يوليو/تموز، 2019.



حوار غير منشور:

يوسا في بيت بورخس

«لو أُتيح لي أن أسمّي كاتبًا باللغة الإسبانية، من زمننا، ستُخلّد أعماله، وسيترك أثرًا عميقًا في الأدب، سأشير إلى هذا الشاعر والقاص والناقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخس. حفنة الكتب التي كتبها، وهي كتب موجزة، دائمًا، كاملة مثل خاتم يشعر المرء- دائمًا- أنها منحوتة، كانت ولا تزال ذات أثر كبير على من يكتبون بالإسبانية. قصصه الفانتازية التي تحدث في لا بامبا أو بوينوس آيرس، في الصين أو لندن، في أي مكان في الواقع أو اللا واقع، تعكس الخيال الخصب نفسه، والثقافة الواسعة نفسها الموزّعة في مقالاته عن الزمن، ولغة الفايكينج... لكن الحكمة عند بورخس ليست كثيفة ولا أكاديمية، وإنما هي- دائمًا- شيء فريد، ولامع، ومسلٍ، مغامرة للروح نخرج منها كقراء مندهشين، وممتلئين».

هذا ما كتبه الكاتب البيرواني، الحائز على جائزة «نوبل»، ماريو بارجس يوسا عن خورخي لويس بورخس في مقدمة حوار أجراه معه، في العام 1981، في بوينوس آيرس، وظلّ محتفظًا به هذه السنوات كلّها ليظهر، أخيرًا، في كتاب بعنوان «نصف قرن مع بورخس»، صدر هذا الأسبوع عن دار «ألفاجوارا» الإسبانية. دار هذا الحوار في شقة بورخس المتواضعة، في مركز بوينوس آيرس، وفي وجود مساعدته التي كانت تقرأ له، أيضًا، إذ فقد بورخس بصره منذ سنوات، وفي وجود قِط سمّاه بيبو، وقال: «إن هذا اسم قِط أحد الشعراء الإنجليز الذين يقدّرهم: وهو لورد بايرون».

يوسا: اندهشت كثيرًا حين لم أرَ في مكتبتك أي كتاب لك، لماذا لا تحتفظ بكتبك في مكتبتك؟

- بورخس: أعتني جدًّا بمكتبتي. فمن أكون، أنا، لأضع كتبي بجانب شوبنهاور.

ألا تحتفظ بأي كتاب من الكتب التي كتبت عنك، فرغم كثرتها إلّا أنني لا أرى أي واحد منها في مكتبتك!

- قرأتُ- فقط- أولَ كتاب نُشر خلال فترة الديكتاتورية، في مندوثا (الأرجنتين).

أي ديكتاتورية تقصد يا بورخس؟ لأنه، لسوء الطالع، كانت هناك ديكتاتوريات كثيرة.

- ديكتاتورية ذاك... الذي لا أريد أن أتذكّر اسمه.

ولا ذكره.

- ولا ذكره، لا، فمن الخير تجنب بعض الكلمات. المهم، حينها نُشر كتاب بورخس: «اللغز والمفتاح» لـ«رويث دياث»، وهو بروفيسور من مندوثا، وتامايو، بروفيسور من بوليفيا. قرأت هذا الكتاب لأعثر على المفتاح لأني كنت أعرف اللغز، ثم لم أقرأ أي كتاب آخر. كتبت أليثيا خورادو كتابًا عني. شكرتها، وقلت لها: «أعرف أنه كتاب جيّد، لكن الموضوع لا يهمني أو ربّما يهمني أكثر من اللازم، وبالتالي لن أقرأه».

ألم تقرأ، كذلك، كتاب السيرة الهائل الذي نشره رودريجيث مونجال عنك؟

- ما رأيك فيه، هل تراه ممتازًا؟

على الأقلّ الكتاب توثيقي، ومصنوع بتمجيد، وبحب كبيرَين لك، وبمعرفة عميقة بأعمالك، كما أظنّ.

- نعم، نحن أصدقاء. هو من ميلو، أليس كذلك؟ من الجمهورية الشرقية.

نعم، وبالإضافة إلى ذلك يظهر في واحدة من قصصك كشخصية.

- أتذكّر بعض الأشعار الجميلة لـ«إميليو أوريبي» من ميلو؛ أشعار تبدأ بطريقة تافهة، ثم تغدو عظيمة، وتتمدد: «أنا ولدتُ في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت»... المهم، ليس هناك اختلاف كبير بين «مستعمرات البيوت» و«البيوت الاستعمارية». يقول: «أنا ولدتُ في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت، في وسط سهل الرعب اللا منتهي»، ثم يتوسّع «في وسط سهل الرعب اللا منتهي وبالقرب من البرازيل». كيف تتوسّع



القصيدة، ها؟ كيف تتوسَّع.

والأهمّ كيف تقرأها أنت.

- لا، لكن «أنا ولدت في ميلو، مدنية المستعمرات البيوت» لا تعني شيئًا؛ «في وسط سهل الرعب اللا منتهي وبالقرب من البرازيل»، هل ترى «المشهد الأخير». إنه شديد الجمال، إميليو أوريبي.

نعم إنه شديد الجمال. قل لي يا بورخس، ثمّة شيء أريد أن أسألك عنه منذ سنوات طويلة. أنا أكتب روايات، وشعرت، دومًا، بغصة بسبب عبارة جميلة جدًّا لك، لكنها مهينة جدًّا لروائي، عبارة تقول تقريبًا: «هذيان فقير هذه الرغبة في كتابة رواية، الرغبة في التوسع حتى خمسمئة صفحة في شيء يمكن أن يصاغ في عبارة واحدة».

- نعم إنه خطأ، خطأ ابتكرته أنا، أو كسل، أليس كذلك؟ أو تجنب للمنافسة.

لكنك كنت قارئ روايات عظيم ومترجم روايات مُبهر.

- لا، لا. لقد قرأت روايات قليلة.

مع ذلك، تظهر الروايات في أعمالك، تشير إليها، بل وتخترعها.

- نعم، لكن ثاكري هزمني، وديكينز يروق لي جدًّا.

هل بدت لك رواية «سوق الضلالات» مملة جدًّا؟

- استطعت قراءة «بيندينيس» بمجهود، لكني لم أستطع قراءة «سوق الضلالات»، لم أستطع.

كونراد، على سبيل المثال، أحد الكتَّاب الذين تقدرهم، ألا تهمّك روايات كونراد؟

- بالطبع، جدًّا، لذلك أقول إن هناك استثناءات قليلة. مثلًا، حالة هنري جيمس، وهو قاصّ كبير، وروائي من عيار آخر.

لكن أليس من بين كتابك المهمّين أي روائي؟

- ...

اذكرْ أيَّ روائي من بين المؤلّفين أو الشعراء أو النقَّاد الذين تعتبرهم مهمّين؟

- وقاصين.

وقاصين.

- لأنّي لا أظنّ أنّ «ألف ليلة وليلة» رواية، أليس كذلك؟ هي أنطولوجيا لا نهائية.

ميزة الرواية أن كلّ شيء يمكن أن يكون رواية. إنها نوع آكل للبشر، يبتلع الأنواع كلّها.

- بمناسبة «آكل البشر»، هل تعرف أصل كلمة «caníbal»؟

لا، لا أعرفه. ما هو؟

- كلمة جميلة، مشتقة من كاريبي «Caribe»، ثمّ «caribal»، ثمّ «caníbal».

ما يعني أنّ أصلها أميركي لاتيني.

- نعم، إنّ أصلها أميركي، وليس لاتيني. كان الكاريبيون قبيلة من الهنود الحمر، ومن هنا اشتقت كلمتا كانيبال، وكاليبان عند شكسبير.

إضافة أميركية لافتة للمفردات العالمية.

- هناك كلمات كثيرة، شوكولاتة، مثلاً، من كلمة «تشوكوتل» على ما أظن، أليس كذلك؟ ثمّ فقدت الـ«تل» لسوء الحظ، وكلمة «بابا» كذلك.

ما هو برأيك أفضل مساهمة في حقل الأدب الأميركي؟ من كلّ أميركا: الإسبانية والبرتغالية... مؤلّف، كتاب، موضوع؟

- رأيي أنّها الحداثة بشكل عام. لقد كانت من أعمال الأدب في اللغة الإسبانية، وذلك يظهر في هذا الجانب، كما يشير لذلك، ماكس إنريكيث أورينيا. تحدثتُ مع خوان رامون خيمينيث، وحدثني عن العاطفة التي تلقى بها نسخة من كتاب «جبال الذهب»، العام 1897، وعن تأثيره في الشعراء الكبار بإسبانيا، لذلك يظهر، من هذا الجانب، واللافت، أننا هنا- ليس جغرافيًا- أكثر قربًا لفرنسا منا لإسبانيا. لقد لاحظت في إسبانيا أن بوسعي مدح إنجلترا، أو إيطاليا، أو ألمانيا، أو حتى أميركا الشمالية، لكن إذا مدحت فرنسا يقلبون وجوههم.

القومية مرض عضال في أي مكان في العالم.

- إحدى شرور زمننا الكبيرة.

أحب أن أكلمك في ذلك يا بورخس، يمكنني أن أحدثك بكلّ صراحة على ما أظن.

- بالطبع، إضافة إلى ذلك، أريد أن أقول إنه شر، يناسب اليمين واليسار بالتساوي.

بعض تصريحاتك السياسية تحيرني، لكن ثمةّ موضوع حين تتحدث فيه تستحق تقديري واحترامي كليهما، وهو موضوع القومية. أعتقد أنك تكلمت - دائمًا - ببصيرة حول هذا الموضوع، أو الأفضل أن أقول ضد القومية.

- ومع ذلك تورطت فيه.

لكن الآن، في السنوات الأخيرة...

- حدث الكلام على ضفاف بوينوس آيرس، وتمّ التعرّف على مغنيّ البايا، وحاملي السكاكين، واستخدامهم في الأدب. أنا كتبت عن موسيقى الميلونجاس... كلّ شيء جدير بالأدب، لماذا لا نكتب - أيضًا - عن موضوعات تخصّ العادات والتقاليد؟

أنا أقصد القومية السياسية.

- وهذا خطأ، لأن المرء لو أحب شيئًا ضدّ شيء آخر، فهذا لأنه لا يحبه فعلاً. على سبيل المثال، إذا أحببتُ إنجلترا ضد فرنسا فهذا خطأ، إذ يجب أن أحب البلدين، في حدود إمكانياتي.

لقد أدليت بتصريحات كثيرة ضد قطيعة الكراهية بين الأرجنتين وتشيلي.

- وما زلت. أنا حاليًا، ورغم أنني حفيد، وابن حفيد لعسكريين غزاة من بعيد، إلّا أنهم لا يعنون لي شيئًا، أنا رجل مسالم. أعتقد بأن كلّ حرب جريمة. بالإضافة، لو أمكن قبول حروب عادلة، ولابد أنها موجودة - حرب الأيام الستة، مثلاً- لو قبلنا حربًا عادلة، حربًا واحدة، سيفتح ذاك الباب لأي حرب، ولن تغيب الأسباب التي تبررها، خاصّة لو أمكن اختراعها والقبض، بتهمة الخيانة، على من يفكّر بطريقة أخرى. قبلها، لم أكن قد لاحظت أن برتراند راسل، وغاندي، وألبيردي، ورومان رولاند كانوا محقين عند تصديهم للحرب، وربّما القيمة اليوم للتصدي للحرب أكبر من الدفاع عنها أو الخوض فيها.

هنا أختلف معك، فأنا أعتقد أنك دقيق فيما تقول، لكن: ما هو النظام السياسي المثالي بالنسبة لك يا بورخس؟ ما الذي تتمنّاه لبلدك ولأميركا اللاتينية؟ أي نظام يبدو لك الأكثر ملاءمة لنا؟

- أنا عجوز أناركي من أنصار سبنسر، وأعتقد أن الدولة شر، لكنه حتّى هذه اللحظة شر لابدّ منه. لو كنت، أنا، ديكتاتوريًا لتنازلت عن منصبي، ولعدت إلى أدبي المتواضع، لأني لا أمتلك حلاً لأقدمه، فأنا شخص حائر، وخائب الأمل، مثل كلّ أبناء بلدي.

لكنك تعتبر نفسك أناركيًا، بالأساس لأنك رجل يدافع عن سيادته الفردية في مقابل الدولة.

- مع ذلك لا أعرف إن كنت جديرًا بذلك. على أي حال، لا أعتقد أن هذا البلد جدير بالديموقراطية ولا بالأناركية. ربّما في بلدان أخرى يمكن تطبيق ذلك، في اليابان، مثلاً، أو في البلاد الإسكندنافية. هنا الانتخابات مزيفة بشكلٍ واضح، ولا تأتي لنا إلّا بـفرونديثي آخر أو بآخرين وما إلى ذلك.

هذه الارتيابية لا تتسق مع بعض تصريحاتك المتفائلة حول السلام، والمناهضة للحرب بالتحديد، ومؤخّرًا، المناهضة للتعذيب، ولكلّ أشكال القمع.

- نعم أعرف، لكني لا أعرف إن كان ذلك مفيدًا. لقد أدليت بهذه التصريحات لأسباب أخلاقية، لكني لا أعتقد أنها مفيدة، ولا أعتقد أن بوسعها أن تساعد أحدًا. ربّما تساعدني، أنا، لأريح ضميري، لو كنت حكومة، لا أعرف كيف أتصرف، فنحن في حارة مسدودة.

لقد أجريت معك مقابلة منذ ما يقرب ربع قرن في باريس، وأحد الأشياء التي سألتك عنها...

- منذ ربع قرن! اسكت. ما أحزن أن نتحدّث عن شيء منذ ربع قرن...

أحد الأشياء التي سألتك عنها كان رأيك في السياسة، هل تتذكّر بماذا أجبتني؟ قلت: «إنها إحدى أشكال الضجر».

- آه، لو كان كذلك، فنحن متفقان.

كانت إجابة جميلة، لكني لا أعرف إن كنت ستكررها الآن. ألا تزال تعتقد أنها أحد أشكال الضجر؟

- حسنًا، سأقول إن كلمة ضجر كلمة أكثر نعومة، سأقول إنها استياء، فكلمة «ضجر» مؤدبة جدًّا.

هل ثمّة سياسي معاصر يثير إعجابك، تحترمه؟

- لا أعرف إن كان بوسع المرء أن يُعجب بالسّاسة، فهم أشخاص يميلون للاتفاق، للفساد، للابتسام لرسم صورتهم، واعذروني، يميلون للشهرة، أيضًا.

من الذين يحظون بتقديرك يا بورخس؟ المغامرون؟

- نعم، لقد حظوا، كثيرًا، بتقديري لكني لا أعرف موقفي منهم الآن. يجب أن يكونوا مغامرين فرادى.

من، على سبيل المثال؟ هل تذكر أي مغامر كنت تتمنى أن تكونه؟

- لا، لا أتمنى أن أكون شخصًا آخر.

هل أنت سعيد بمصير بورخس؟

- لا، لست سعيدًا، لكني أعرف أنني عند مصير أحد غيره؛ سأكون شخصًا آخر. وكما يقول سبيوزا: «كلّ شيء يريد عزلة كينونته». وأنا مُصر على أن أكون بورخس، لا أعرف لماذا.

أتذكّر جملة لك: «قرأت أشياءً كثيرةً، وعشت أشياءً قليلةً»، عبارة جميلة من ناحية، وتبدو نوستالجية من ناحية أخرى.

- حزينة جدًّا.

يبدو أنك متأسف عليها.

- كتبتها حين كنت في الثلاثين من عمري، ولم أنتبه، حينها، إلى أن القراءة شكلٌ من أشكال الحياة، أيضًا.

لكن، ألا تشعر بنوستالجيا لأشياء لم تفعلها، لأنك كرّست وقتك لحياة فكرية صافية؟

- أعتقد لا. أعتقد أنه على المدى الطويل يعيش المرء، بشكل أساسي، كلّ الأشياء، والمهم ليست الخبرات، وإنما ما يفعله المرء بها.

أظن أن ذلك منحك تخليًا كبيرًا عن الأشياء المادية. المرء يكتشف ذلك عند الوصول إلى البيت. تعيش بالفعل كراهب، بيتك محض تقشف كبير، تبدو غرفة نومك كزنزانة راهب، هي بالفعل متواضعة بشكل لافت.

- الرفاهية بالنسبة لي وقاحة.

ماذا يعني المال في الحياة بالنسبة لك يا بورخس؟

- إمكانية شراء الكتب والسفر وتطوير كلّ منهما.

لكن ألم تهتم، أبدًا، بالمال؟ ألم تعمل، أبدًا، من أجل جنيه؟

- حسنًا، حتى لو فعلت ذلك، فيبدو أنني لم أنجح. الأفضل بالطبع أن تتمتع بالرفاهية، أن تعلو فوق الحاجة، خاصّة لو كنت في منطقة فقيرة، وكنت مضطرًا إلى التفكير في المال طوال الوقت. شخص ثري بوسعه أن يفكّر في شيء آخر، أما أنا فلم أكن ثريًا أبدًا. أجدادي كانوا أثرياء، كانت لدينا بيوت، وخسرنا كلّ شيء، صادروها، لكن حسنًا، لا أظن أن ذلك مهم.



أنت تعرف أن جزءاً كبيراً من بلدان هذه الأرض تعتمد، اليوم، على الأموال في معيشتها، والرفاهية المادية استحقاق لك.

- الطبيعي أن يكون كذلك خاصّة مع وجود الفقر. ففي ماذا سيفكّر المتسوّل إلّا في المال والطعام. لو كنت فقيراً جدًّا، ليس أمامك إلّا التفكير في المال، فالشخص الثري يمكن أن يفكّر في شيء آخر، لكن الفقير لا، مثل المريض لا يفكّر إلّا في الصحّة. الإنسان لا يفكّر إلّا في ما ينقصه، لا ما يمتلكه. حين كنت مبصرًا لم أكن أفكّر أن البصر ميزة، والآن في المقابل، أدفع أي شيء لأسترد بصري، ولن أخرج من البيت.

يا بورخس، ثمّة شيء أدهشني في هذا البيت المتواضع الذي تعيش فيه، خاصّة في غرفة النوم شديدة التقشف، هو رؤية «نيشان الشمس» الذي منحته الحكومة البيروانية لك من بين أشياء قليلة بالغرفة.

- هذا النيشان يعود إلى العائلة قبل أربعة أجيال.

وكيف ذلك يا بورخس؟

- حصل عليه أبو جدي، الكولونيل سواريث؛ لأنه قاد حملة فروسية بيروانية في خونين. حصل على النيشان، ورقّاه بوليفار من رائد إلى كولونيل، ثم ضاع النيشان في الحرب الأهلية. ورغم أننا عائلة متماسكة إلّا أني قريب بعيد في روساس، حسنًا، كلنا أقرباء في هذا البلد شبه المهجور، وبعد أربعة أجيال عاد إلينا لأسباب أدبية، وكنت مع أمي في ليما، وقد بكت لأنها كانت قد شاهدت النيشان من قبل في صور أبي وجدي، والآن غدا بين يديها، ومن أجل ابنها. كانت متأثّرة جدًّا.

معنى ذلك أن علاقتك بالبيرو ترجع لأجيال عديدة.

- نعم، لأربعة أجيال. لا، بل أقدم من ذلك، سأقول لك، أنا كنت... لا لا، انتظر. نعم، أنا كنت في الكوثكو، ورأيت بيتًا له درع برأس مِعزة، ومن هناك خرج خيرونيمو لويس دي كابريرا قبل أربعمئة سنة، ليؤسس مدينة تسمّى إيكا، لا أعرف مكانها، ومدينة قرطبة، بالجمهورية الأرجنتينية. بمعنى أنها علاقة قديمة.

هكذا أنت بيرواني بطريقة ما.

- نعم، بالطبع نعم.

ماذا كانت فكرتك عن البيرو قبل أن تعرف ليما؟

- كانت فكرة كسولة جدًّا، اعتقدت أنها مبنية على رأي بريسكوت.

على ذكر كتاب «تاريخ غزو البيرو» لـ«بريسكوت»، متى قرأت هذا الكتاب؟

- ربّما كنت في السابعة أو الثامنة، وهو أول كتاب تاريخ أقرأه في حياتي، بعدها قرأت كتاب «تاريخ جمهورية الأرجنتين» لـ«بيثنتي فيدل لوبيث»، وكتاب «التاريخ الروماني والإغريقي»، لكن أول كتاب أقرأه من أوله لآخره كان كتاب بريسكوت.

وأي فكرة كانت لديك عن البيرو؟ البلد الأسطوري ربّما؟

- أسطوري قليلًا، نعم، ثم صرت صديقًا مقربًا لكاتب منسي بينكم بلا شك، البيرواني ألبيرتو إيدالجو، من أريكيبا.

الذي عاش فترة طويلة في الأرجنتين، أليس كذلك؟

- نعم، وهو من كشف لي عن شاعر كنت أحفظ له أشعارًا كثيرة من الذاكرة.

أي شاعر يا بورخس؟

- إيجورين.

خوسيه ماريا إيجورين.

- نعم، هو بالضبط، وعنوان كتابه «الطفلة ذات اللمبة الزرقاء» أليس كذلك؟

هذه القصيدة، إحدى أشهر قصائد إيجورين.

- نعم. وهناك قصيدة أخرى... لديّ صورة غامضة عن مركب وقبطان ميّت، يتجول بالمركب، لكني لا أتذكر أبياتها.

هو شاعر رمزي يمتاز بسذاجة ورِقّة كبيرتين.

- رقة كبيرة نعم، ولا أعرف إن كانت سذاجة، أعتقد أنه كان ساذجًا متعمدًا.

لا أقول سذاجة بالمعنى التحقيري.

- لا .. لا، السذاجة جدارة، بالطبع.

لم يخرج، قط، من البيرو، وأعتقد أنه لم يخرج من ليما، أبدًا، وكتب جزءًا كبيرًا من أعماله عن العالم الشمالي، عن الحوريات الإسكندنافيات، وعن موضوعات غريبة بالنسبة له.

- النوستالجيا مهمّة جدًّا.

ربّما ذلك ما يخلق تشابهًا بينكما: أنت وإيجورين.

- نعم، الحقيقة أنني أفكر في بلاد لم أزرها، أو عرفتها بعد ذلك بكثير. أتمنى زيارة الهند والصين...، رغم أنني أعرفهما أدبيًا.

أي بلد عرفته حرّك مشاعرك أكثر يا بورخس؟

- لا أعرف، ربّما اليابان وإنجلترا و...

أيسلندا، مثلًا؟

- أيسلندا، بالطبع، لأني أدرس الإسكندنافية، وهي اللّغة الأمّ للسويدية والنرويجية والدنماركية وبشكل جزئي للإنجليزية.

لكنها لغة مهجورة، منذ عدة قرون؟

- لا لا، يتحدَّثون بها في أيسلندا. لديّ طبعات لكتب كلاسيكية، وأعمال من القرن الثامن عشر، هذه الطبعات اشتريتها وتلقيتها كهدايا من ريكيافيك، لا يوجد فيها قاموس ولا مقدمات ولا هوامش.

معنى ذلك أنها لغة لم تتطور، ظلّت كما هي على مدار ثمانية قرون.

- أشكّ في أن النطق قد تغير. هم بوسعهم قراءة الكلاسيكيين، كما يستطيع الإنجليزي قراءة دنبار وتشوسر، وكما نستطيع، نحن، قراءة، لا أعرف، نشيد السيد، والفرنسيون قراءة نشيد رولان.

واليونانيون قراءة هوميروس.

- نعم بالطبع، فبوسعهم قراءة كلاسيكيهم في طبعات بدون هوامش ولا قواميس، ونطقهم بطريقة مختلفة بالطبع، لكن، على سبيل المثال، النطق الإنجليزي تغيّر كثيرًا. نحن نقول: «to be or not to be»، لكن يبدو أن شكسبير، في القرن السابع عشر، كان يقول: «tou be or not tou be»، بالحروف المتحرّكة مفتوحة أكثر، وهذا يجعلها رنانة أكثر، ومختلفة كليًا، وتبدو مضحكة، الآن.

أنت فضولي جدًّا، أو مفتون، بالأدب الغريب.

- لا أعرف إن كان غريبًا.

أشير إلى اهتمامك بأدب شمال أوروبا والأنجلوساكسوني.

- حسناً، الأنجلوساكسوني هو الأدب الإنجليزي القديم.

هل تعتقد أن له علاقة بـ ...

- بالنوستالجيا؟

بالأرجنتين، حيث إنّ الأرجنتين بلد حديث كليةً، بلا ماضٍ، تقريبًا.

- أعتقد أنه نعم، وربّما يكون أحد ثرائنا هو النوستالجيا، نوستالجيا أوروبا، خاصّة التي لا يستطيع الأوروبي أن يشعر بها لأنه أوروبي لا يشعر أنه أوروبي، وإنما يشعر أنه إنجليزي، فرنسي، ألماني، إسباني، إيطالي، روسي. ■ **ترجمة: أحمد عبد اللطيف**

المصدر:
من كتاب «نصف قرن مع بورخس»، ماريو بارجس يوسا، دار ألفاجوارا، يونيو 2020.

مويان ولو كليزيو..

القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل

عشية الإعلان عن الفائز بجائزة نوبل في الآداب، في التاسع من أكتوبر/تشرين الأول 2019، نظّمت دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، في بكين، حواراً بين لوكليزيو ومويان، عُنون بـ«القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل». أدار الحوار المترجم دونغ تشيانغ، رئيس قسم اللغة الفرنسية، بجامعة بكين، وكانت المناسبة - أيضاً - صدور «مجموعة أعمال مويان (1981 - 2019)».

مويان: هو كاتب صيني معاصر شهير، وُلد في 17 فبراير/شباط عام 1955. فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2012، لبراعته في الدمج بين القصص الشعبية، والتاريخ، والمجتمع المعاصر من خلال الواقعية السحرية.

أمّا لو كليزيو: فهو كاتب فرنسي شهير، وُلد عام 1940، وهو أحد الكتَّاب الممثلين لمدرسة القصص الرمزية الجديدة بفرنسا، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد أبرز الشخصيات في عالم الأدب الفرنسي اليوم، الذين يُطلق عليهم، هو، وموديانو، وبيريك: «نجوم فرنسا الثلاثة»، أصبح الكاتب الأكثر شعبية في فرنسا عام 1994، بناءً على استطلاع رأي القراء الفرنسيين، وفاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2008.

كلّ يروي قصّته

دونغ تشيانغ: إنه لشرف عظيم لي، اليوم، أن التقي السيد المحترم، والصديق الرائع مويان، وكذلك الصديق الفرنسي العزيز لو كليزيو، كما أنني سعيد للغاية لأنّ دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، هي دار للنشر في مسقط رأسي.

السيد مويان، يوافق اليوم نشر 26 كتاباً لك في الوقت نفسه، وقد تواصلت مع لو كليزيو مرّات عديدة، ولكن بمجرَّد التطرّق لمعرفته بأعمالك، فإنه يتناولها من خلال القصة، والتاريخ، والفلكلور. ما رأيك في مناقشتها من خلال هذا المنظور؟

مويان: بالتفكير في الأمر، فإنّ هذا المنظور يمكن أن يشمل كلّ ما في عالمنا، فهو منظور فضفاض لا حدود له. وفي هذا الصدد، كان عنوان خطابي في ذلك العام- عند استلام جائزة نوبل عام 2012 - (أنا راوي قصص)، وهذا هو الحال مع روائيينا، وهو حال شعرائنا وممثلينا، بما في ذلك مُعلمينا، ففي واقع الأمر، كلٌّ منا يروي قصته بطريقته الخاصّة المختلفة.

أعتقد أنّ التاريخ والفلكلور ومثل هذه المفاهيم تسير جنباً إلى جنب، فليس أي منهما كبيراً، بشكل خاص، ليشمل الآخر تماماً، بل يحتوي بعضها بعضاً، فالقصّة تحتوي على التاريخ، كما تحتوي كذلك على الفلكلور، وبطبيعة الحال يضم نسيجها المستقبل.

والعكس صحيح، أيضاً، فالفلكلور يضم القصص الشعبية بين جنباته، بطبيعة الحال، وكذلك لا يخلو من المستقبل. يؤكّد كلّ منهم على الآخر، أنت جزء من نسيجي، وأنا جزء من نسيجك.

دونغ تشانغ: لقد عدتُ لتوي من نيس في فرنسا، ونيس هي مسقط رأس لو كليزيو، وقد ذُكِرت في العديد من كتبه، غير أنّ عالمه الأدبي أكبر كثيراً من نيس، فقد كتب عن إفريقيا وغيرها من الأماكن. ثمّة أماكن كثيرة في كتب السيد مويان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة قاومي بشاندونغ. أودّ أن أسمع وجهة نظر السيد لو كليزيو في هذا الصدد.

لو كليزيو: في كلّ مرّة ألتقي فيها السيد مويان أكون متحمّساً جدّاً



وسعيداً للغاية، انتابتني الحماسة الشديدة، خاصّة، بعدما سمعت بفوزه بجائزة نوبل في الأدب. لقد اشتريتُ جميع كُتبه المتاحة من مكتبة في فرنسا. واليوم في هذا المشهد رأيت المزيد من الكتب، فثمّة 26 كتاباً قد صدرت عن دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، وأدركتُ أنني لن أكون في حاجة لطرق أبواب المكتبات لشرائها مستقبلاً، فقد صار بحوزتي فجأة 26 كتاباً دفعة واحدة، ولا يزال هناك الكثير من العمل يتعيَّن على فرنسا القيام به، فلا بدّ من ترجمتها.

أودّ أن أقول أنّ ثمّة ارتباطا بمسقط الرأس، وحنينا إليها قويين يتجسدان في أعمال السيد مويان. وبالنسبة لي، ذكر البروفيسور دونغ أنّ نيس هي مسقط رأسي، لكنني أعتقد أنّ علاقتي بنيس مبنية بشكل كبير على المصادفة. فقد اختبأت والدتي بنيس بسبب ظروف الحرب آنذاك، لذا فقد وُلِدتُ فيها، وإلّا ربّما وُلِدتُ بمكان آخر، ولو ارتحل أبي إلى مكان آخر بعدما تزوج، على سبيل المثال إفريقيا، لكان من المحتمل جدّاً أن أولد بإفريقيا، لذا فعلاقتي بمسقط رأسي ليست وثيقة للغاية، وبالتالي فقد كتبت عن أماكن كثيرة، لكنني أحمل حنيناً كبيراً لمنطقة الميناء في نيس، وعندما كنت أقرأ أعمال مويان كنت أتفهم ذلك جيّداً.

مويان: لقد قرأت الكثير من كتب السيد لو كليزيو، فقد كتب عن إفريقيا وموريشيوس وغيرهما، وعلى الرغم من أنّه كان يكتب عن إفريقيا، إلّا أنّه كتب عنها باعتبارها مسقط رأسه، وعندما كان يتواصل مع أطفال جيرانه الأفارقة، لم يكن يعتبر نفسه أجنبياً عنهم، بل اعتبرهم رفاق طفولته، فبدا أنّه يكتب عن الأماكن الأخرى باعتبارها مسقط رأسه في واقع الأمر.

قاومي هي مسقط رأسي، أيضاً

مويان: لقد قرأت كتاباً بعنوان: «مدن لا مرئية»، للكاتب إيتالو كالفينو. وفي الكتاب يخبر ماركو بولو قوبلاي خان بالعديد والعديد من المدن. وفي وقت لاحق، يسأل قوبلاي خان ماركو بولو، قائلاً: «لقد تحدثتَ عن الكثير من المدن، لِمَ لَم تتحدّث عن المدينة التي وُلِدتَ فيها؟»، فيجيب ماركو بولو قائلاً: «لقد كنتُ أتحدّثُ عن المدينة التي وُلِدتُ فيها».

لو كليزيو: ينتابني الشعور نفسه حول هذا المقطع من رواية كالفينو. وأودّ- أيضاً- الحديث عن مدينة قاومي بشاندونغ على وجه الخصوص، حيث شعرت بعد قراءة أعمال السيد مويان أنّ مدينة قاومي موجودة في كلّ مكان، وأنها مسقط رأسي، أيضاً.

لقد شرفني السيد مويان إذ دعاني لأحلّ ضيفاً بمنزله. وبعدما وصلت إلى قاومي، ودخلتُ منزله، غمرني التأثر، وانسابت دموعي. لِمَ ذلك؟ لأنني فهمت، فجأة، مشاعر الحنين لمسقط رأسه، والتي جسّدتها أعماله. منزله ليس كبيراً، علاوة على أنه بسيط للغاية، ظننت أنه بدأ الكتابة، هنا، في وقت مبكر جدّاً، فهو يعيش، هنا، مع زوجته وابنته. وقد نشأت علاقة قوية بيني وبين المكان وأعماله الأدبية. أنا



لا أبالغ على الإطلاق، حينها ترقرقت الدموع في عينيّ.

مويان: أذكر ذلك، الآن، حيث كنت في غاية الامتنان والتأثُّر، ففي العام 2014، قَدِم البروفيسور شيوي جيون من جامعة نانجينغ بصحبة السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي، وذهبنا إلى المنزل القديم حيث وُلِدت. ثمّة شخص بقاومي يعشق التصوير الفوتوغرافي، وهو رجل ذكي للغاية، يعلم أنّ السيد لو كليزيو طويل جدّاً، وقد رأى أنّ باب منزلنا القديم منخفض للغاية، لذا فقد اختبأ مسبقاً، ومن الزاوية الأكثر ملاءمة، وعندما انحنى لو كليزيو ليدلف إلى باحة المنزل، التقط العديد من الصور في لمح البصر.
إذا تدبّرت الأمر، فثمّة رجل قَدِم من فرنسا إلى قاومي النائية، وقد ترقرقت الدموع في عينيه، ولم يكترث للبرد في ظلّ طقس قارس، تأثرنا به كثيراً، حيث قَدِم السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي في شتاء قارس البرودة، ولقد ذهب- أيضاً- لزيارة والدي، ولا يزال والدي يشتاق لهذا الفرنسي، ويسألني: «كيف هو؟».
بالطبع أعتقد أنّ الأدب هو ما يربط بيننا، لا يمكننا التواصل بشكل مباشر من خلال اللغة، بل يمكننا التقارب من خلال قراءة كلّ منّا لأعمال الآخر الأدبية؛ لذلك أعتقد أنّ الطريقة المُثلى لمعرفة كاتب ما تكمُن في قراءة أعماله.

لو كليزيو: في الواقع، لقد قرّبتنا القراءة الأدبية. لقد قرأت الكثير من أعمال السيد مويان، ومن بينها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي ذكّرتني بطفولتي، لأنني عشتُ وقتها خلال الحرب العالمية الثانية، كان والدي رجلاً إنجليزياً، لذا لم نتمكن من العيش في نيس، آنذاك، فقد كان علينا أن نتجنب الجيش الألماني، فاختبأنا في قرية صغيرة تقع في الشمال، وقد رأيت كيف يحصد الفلاحون الحبوب. فعلى الرغم من أنهم لم يكونوا أثرياء، إلّا أنّهم كانوا سعداء للغاية. أعتقد أنّ الناس في المدن كانوا يموتون جوعاً، بينما في الريف أمكنهم حصاد الحبوب، وبالتالي ثمّة ما يُمكن أن يُؤكَل. وفي كلّ مرّة أقرأ فيها أعمال السيد مويان، أفكر في تلك الحقبة، فأنا متحمّس جدّاً لمطالعة الأعمال التي تتناول مدينة قاومي.

التاريخ من منظور الفلّاحين، والنساء، والأطفال

لو كليزيو: إنّ الموضوع الذي تطرقنا له، اليوم، يتناول التاريخ. أعتقد أنّنا يجب أن نميز بين التاريخ الكبير والتاريخ الصغير. فالتاريخ الكبير هو ما نسميه العصر، بينما التاريخ الصغير هو كيف يختبر الفلّاحون، والنساء، والأطفال التاريخ من منظورهم. من خلال روايات السيد مو يان، يمكنني أن أرى أنّه يصور نظرة جيدة للغاية للتاريخ من منظور كلّ من الفلّاحين، والنساء والأطفال.

مو يان: أتفق بشدة مع تفسير السيد لو كليزيو. في الواقع، ينقسم التاريخ إلى تاريخ كبير وآخر صغير، وينطلق التاريخ الذي يكتبه الكاتب بالتأكيد من منظور شخصي، متمثّلاً في الفرد، والأسرة، غير أنني أعتقد أنّ التاريخ الكبير ليس أكثر من دمج مجموعة من التواريخ الصغيرة. إنّ كتبنا التاريخية تفسِّر الأحداث من منظور كلي بنظرة فوقية، بينما

الأدب لا يتحمّل مثل هذه المسؤولية، فالأدب ينطلق من المشاعر البشرية، حتى أنه ينطلق من الجسد البشري لوصف الأحوال المعيشية للبشر، على وجه التحديد، خلال تلك الحقبة التاريخية. وهذا ما يذكّرني بأنّ مهام كلّ من الكُتّاب والمؤرّخين واضحة للغاية.

لوكليزيو: أعتقد أنه من منظور العلاقة بين القصّة والتاريخ، فهذه القصص التي يرويها السيد مويان تجسد الطبيعة البشرية؛ لتصل بها إلى العالمية. ففي بعض الأحيان يروي قصّة من منظور واحد من العوام، ليتمكّن من تجسيد التاريخ جيّداً من خلال الأفكار والمشاعر. على سبيل المثال، في رواية «الضفدع»، بدأت العمة في ممارسة القبالة، كما عملت، فيما بعد، في أعمال تحديد النسل، ومن ثَمَّ اضطرت المرأة نفسها لتغيير نمط حياتها في مراحل تاريخية مختلفة، فوقعت تحت وطأة مجريات التاريخ لتغير حياتها، وفي الوقت ذاته، تتأقلم مع هذه الحياة. وفي هذه الحالة، يمكن للقرّاء فهم الصين بشكل أفضل من خلال هذه القصّة الصغيرة، يمكن القول أنه مجاز أدبي جيّد، وكذلك مجاز تاريخي.

مويان: اتفق بشدة. فالأدب ينطلق من الإنسان، فيكتب عن مشاعره، ويحكي عن حياته، ويستعرض خبراته، ويستشرف مستقبله، وفي النهاية ينطبق على الإنسان. والأمر ذاته بالنسبة لما يُسمّى بالفُلكلور، والقصّة، والتاريخ، والمستقبل، بعض هذه المفاهيم متعلقة بالأدب، فجوهر الأدب هو تاريخ الإنسان، حيث يبدأ كلّ شيء من الإنسان؛ ليعود إليه فيما بعد.

لو كليزيو: ثمّة شيء أُقدره بشدة في أعمال السيد مويان، ويكمن فيما يتمتع به من قدرة كوميدية، حيث يمكن لحسّ الدعابة لديه أن يحول الأمور المأساوية شديدة الوطأة إلى حكاية رمزية مُفعمة بالكوميديا. على سبيل المثال، لديه عمل يقوم على التناسخ، تدور أحداثه حول شرطي سيئ، يجد نفسه قد تحوّل إلى حيوان، في وقت لاحق، وفي هذا إسقاط يسخر من السلطة، وفي الوقت ذاته يستخدم نبرة ناعمة في قول ذلك، وقد ذكّرني، هذا، برواية «مزرعة الحيوانات»، حيث يجسّد الكاتب التاريخ من خلال القصص الرمزية.
وفي فرنسا هناك من يُشبّه مويان برابليه. يمكن القول أنّ رابليه هو الشخصية المحورية في الأدب الفرنسي، ومثل هذا التشبيه حتماً ينطوي على منطق. يمكننا أن نرى الاستخدام المكثّف للعناصر الشعبية، حتى أنه يتحوَّل باللغة إلى الألفاظ المبتذلة، وهكذا يمكن تجريب السعادة التي تحتويها الحياة الشعبية بشكل أفضل. ومثال على ذلك قدرة مويان على إبراز قوة الحياة والسعادة التي تتخلّل حياة فقيرة.
مويان: شكراً بروفيسور لو كليزيو على القراءة الجدية لأعمالي. المضحك، والخيالي، والفكاهي، تلك أشياء متأصّلة في الحياة الشعبية، وليست من اختراعي، لكنني أؤكد على بعض الأمور الموجودة في الحياة بشكلٍ خاصّ.

مسقط الرأس مفهوم واسع

لو كليزيو: تمتلأ الحياة بهذه الأمور، غير أنّ الحياة ليست لطيفة، وليست مبهجة في بعض الأحيان. أعتقد أنّ الأمور الثقافية الحقيقية تتطلّب بالتأكيد نوعاً من الجذور القومية، ففي حالة غياب الجذور القومية، تفقد هذه الثقافة معناها، وتستحيل، بلا أدنى شكّ، شيئاً مجرّداً للغاية.
لذلك، كلما قرأت أعمالك، كلما أحببت قاومي، فمن المؤسف جدّاً أن ليس لدي مسقط رأس يشبه قاومي، ولكن بعد قراءة أعمالك، أصبحت قاومي جزءاً من مسقط رأسي. وآمل أن يتذكّر الجميع أنّ كلاً منّا ينحدر إلى حدّ ما من نسل الفلّاحين.

مويان: شكراً جزيلاً للسيد لو كليزيو حول تلك التعليقات بشأن مسقط رأسي وقاومي، وأنا أتفق معها كثيراً، في الواقع، إنّ ما يُسمَّى مسقط رأس الكاتب ليس مفهوماً منغلقاً وجامداً، فمسقط الرأس، في واقع الأمر، هو مفهوم واسع.
في بداية مشواري في الكتابة، كنت أنهل من تجاربي الشخصية والقصص العائلية، ولكن هذا المورد سرعان ما نفذ، وبعد نضوب هذا المعين، كان لزاماً علي البحث خارج هذا النسق من خلال القراءة، والسفر، وما يقصّه الآخرون من أخبار، حيث تتسع الآفاق، وتنشط موارد القصص الأصلية.
باختصار، أعتقد أنّ مسقط رأس الكاتب مفهوم واسع؛ لذا، قال السيد لو كليزيو، للتو، أنّ قاومي هي مسقط رأسه، أيضاً، وأنا أتفق معه تماماً. وبطبيعة الحال، يمكنني القول أنّ فرنسا، وإفريقيا يمكن أن تصبحا المصدر الذي أستقي منه قصصي.

الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي

دونغ تشانغ: على الرغم من أننا قد صرنا قاب قوسين أو أدنى من منح جائزة نوبل في الآداب في الغد، إلّا أنني لست أحمقاً لأطلب منكما تخمين من قد يفوز بها.
فطالما أنّ هناك مستقبلاً، هل من الممكن أن تخبراني كيف ستتعاملان مع الاتجاهات الجديدة التي قد تظهر في الأدبيات القادمة؟ أو بالنسبة لإبداعكما الشخصي، والآن سيد مويان لديك 26 كتاباً، كيف سيسير إبداعك فيما بعد؛ لتفتح لنا نافذة على المستقبل.

مويان: إن كنت تريد الحديث عن مستقبل الأدب، فعليك أن تدعو ليو تسي شين، فليو تسي شين كاتب جيّد للغاية. لا أحد يمكنه أن يتنبأ بتطوّر الأدب الصيني مستقبلاً، فدوائرنا الأدبية متعدّدة المستويات، وكثيرة العدد، فكبار السن من أمثالنا يكتبون، والأجيال الأصغر سناً، من أبناء التسعينيات والألفية الثانية، يكتبون كذلك، ولكلّ شخص محيطه الحياتي الخاص، ومعاييره الجمالية، وذوقه الخاص، لذا تتفاوت الأعمال المكتوبة وتختلف.
أعتقد أنّ مستقبل الأدب الصيني، حتماً، سيكون ثرياً، وسيضم بين جنباته كافة الأنماط، غير أنّ الخيال العلمي سيحتل موقعاً مهماً للغاية في الكتابة الأدبية المستقبلية.

لو كليزيو: بغض النظر عن الأدب والثقافة التي لدينا الآن، فإننا نواجه نوعاً من التخصص، وهو تخصص يرتفع مستواه باطراد. فلم يعد من الممكن تسمية الثقافة بالثقافة الجماهيرية من عدّة مستويات، فإدراك الجميع للثقافة يعدّ ضرباً من الخيال، ولا سيما، من خلال الدراما والأفلام وما إلى ذلك. فقد أثبت الواقع أنّ هذا من غير الممكن، ولأنّ الأدب والثقافة يقومان على التخصص بشكل مؤكَّد، فثمّة اتجاه موجود الآن، يختلف فيه المثقَّفون الحقيقيون والمتعلّمون مع الجمهور في رؤيتهم للأشياء. فبالنسبة للجمهور من العوام لا تزال الثقافة الحقيقية بعيدة بعض الشيء، فالضوء البعيد بعيد المنال. هذه هي المشكلة الجديدة التي نواجهها، والمتمثّلة في كيفية التعامل مع الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي في ظلّ التخصص مرتفع الوتيرة.

دونغ تشيانغ: أعتقد أنّ اليوم يُعتبر فرصة للتقارب بين اثنين من الأساتذة الكبار والجمهور؛ لأنّ الجميع يعرف مويان، وكذلك لو كليزيو، لكن لم يقرأ أحد أعمال مويان هذه الـ 26 كلّها. واليوم فرصة لنشكر دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون» التي منحتنا هذه الفرصة الجيّدة لفهم عالم الأدب عند هذَين الأستاذَين.

■ حوار: دونغ تشيانغ □ ترجمة: مي ممدوح

المصدر:
صحيفة قوانغمينغ: 12 أكتوبر 2019.

فيليب روث مع ميلان كونديرا:

الملائكة، الشياطين، الرواية

هذا الحوار خُلاصة لقاءين أجراهما «فيليب روث» مع «ميلان كونديرا»، بعد أنْ قرأ الأخير مخطوط ترجمة روايته «كتاب الضحك والنسيان» إلى اللغة الإنجليزيّة. جرى اللقاء الأول أثناء زيارة «كونديرا» إلى لندن للمرّة الأولى، والآخر أثناء زيارته الأولى إلى الولايات المتحدة. قام «كونديرا» بهاتين الرحلتين انطلاقًا من فرنسا التي هاجر إليها برفقة زوجته في العام 1975، حيثُ عاشا في مدينة «رين» وقام بالتدريس في الجامعة قبل أن ينتقلا إلى باريس. تخللت اللغة الفرنسية حديث «كونديرا» في المرتين، لكن الغلبة كانت للغة التشيكية، واضطلعت زوجته «فيرا» بدور المُترجم، أمّا النصّ التشيكي الأخير فقد ترجمه إلى اللغة الإنجليزيّة «بيتر كوسي».

روث: هل ترى أنّ نهاية العالم باتت وشيكة؟

كونديرا: هذا يتوقّف على ما تعنيه بكلمة «وشيك».

روث: غدًا أو بعد غد.

كونديرا: الإحساس بأنّ العالم يوشك على النهاية إحساس قديم.

روث: ليس لدينا، إذن، ما نقلق بشأنه.

كونديرا: بل على العكس؛ إذْ ما دام هناك خوفٌ ما استوطن العقل الإنساني على مدار عصور، فلابد له من سبب.

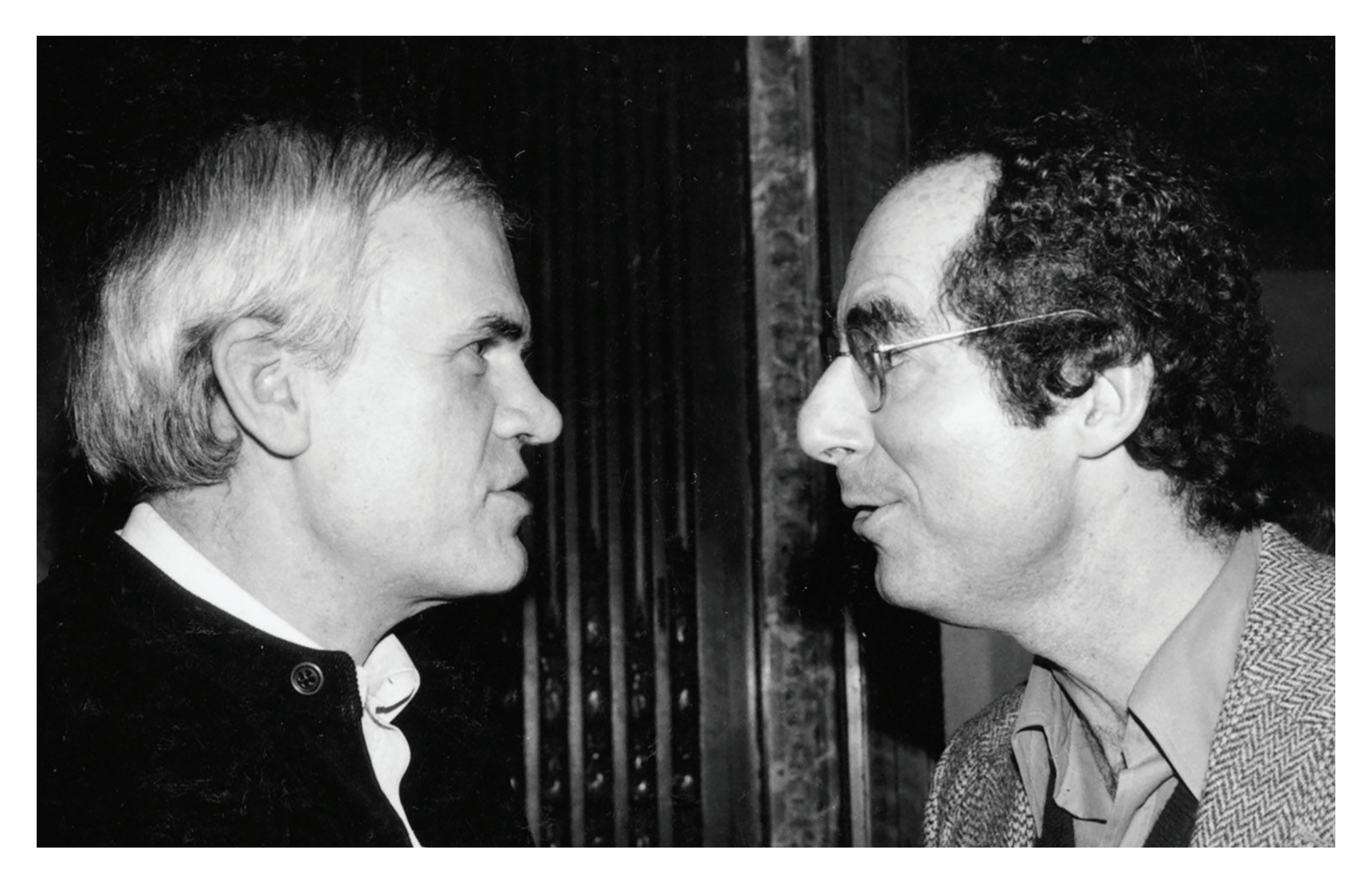
روث: على أي حال، يبدو لي أنّ هذه المسألة هي الخلفية التي تقوم عليها سائر القصص في كتابك الأخير، حتّى القصص ذات الطبيعة المرحة بشكلٍ قاطع.

كونديرا: لو أنّ شخصًا قال لي في صباي: ستشهد يومًا ما اختفاء بلادك من العالم، ربّما كنتُ اعتبرتُ ما يقوله سُخفًا؛ شيء لا يُمكن تصوره. يعلم الإنسان أنّ مصيره إلى فناء، ومع ذلك يعتبر تمتع بلاده بحياة أبدية أمرًا بديهيًا، لكن في أعقاب الغزو الروسي في العام 1968، واجه كل تشيكي فكرة أنّ بلاده قد تنمحي من أوروبا شيئًا فشيئًا، تمامًا كما توارى أربعون مليون أوكراني (الليتوانيون) على مدار العقود الخمسة الماضية من العالم دون أن يُلقي بالًا. هل تعلم أنّ ليتوانيا كانت أمّة أوروبية عظيمة إبان القرن السابع عشر الميلادي؟ اليوم، يتحفّظ الروس على الليتوانيين كأنّهم قبيلة على وشك الانقراض، ويغلقون الأبواب في وجه زائريهم؛ كي يمنعوا نبأ وجودهم من الوصول إلى الخارج. أجهل ما يحمله المستقبل لبلادي، لكنّي على يقين أنّ الروس سيبذلون قصارى جهدهم حتّى تذوب شيئًا فشيئًا داخل حضارتهم، ولا أحد يدري ما إذا كانوا سيفلحون في ذلك أم لا، لكنّ الاحتمال لا يزال قائمًا. والإدراك المُباغت بوجود هذا الاحتمال يكفي لتغيير معنى الحياة بالكامل؛ لذلك أصبحتُ أرى أوروبا في وقتنا الحاضر هشّة وإلى فناء.

روث: ورغم ذلك ألا ترى أنّ مصير أوروبا الشرقية ومصير أوروبا الغربية مسألتان شديدتا الاختلاف؟

كونديرا: من منظور التاريخ الثقافي؛ أوروبا الشرقية هي روسيا ذات التاريخ المتجذِّر في العالم البيزنطي، أمّا «بوهيميا» و«بولندا» و«المجر» و«النمسا» فلم تكن يومًا، قطّ، جزءًا من أوروبا الشرقيّة، بل ساهمت منذ البداية في مغامرة الحضارة الغربية الكُبرى بفنها القوطي، وعصري النهضة والإصلاح- وهي حركة شهدت هذه المنطقة ميلادها تحديدًا، فهنا، في أوروبا الوسطى، وجدت الثقافة الحديثة أعظم تجلياتها؛ التحليل النفسي، والبنيويّة، و«الدوديكافونية»، وموسيقى «بارتوك»، وجماليات الرواية الجديدة لدى «كافكا» و«موزيل». لقد أُفقد ضمّ الحضارة الروسية أوروبا الوسطى إليها (أو أغلبها على الأقل) الثقافة الغربية مركز ثقلها الحيوي، ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية، هذا هو الحادث الأهم في تاريخ الغرب في هذا القرن، ولا نستطيع أن نستبعد احتمال أن تكون نهاية أوروبا الوسطى هي بداية نهاية أوروبا ككلّ.

روث: خلال ربيع براغ، بلغ عدد النُسخ المطبوعة من روايتك «المزحة» وقصصك «غراميات مرحة» مئة وخمسين ألف نسخة، لكنك، بعد الغزو الروسي، طُردت من عملك في التدريس في أكاديمية السينما، وأزيلت كل كُتبك من أرفف المكتبات العامة، بعدها بسبع سنوات ألقيت أنت وزوجتك بضع كُتب وبعض الثياب في حقيبة السيارة الخلفية، واتجهتما إلى فرنسا، حيث أصبحتَ واحدًا من أوسع المؤلفين الأجانب حضورًا هُناك. تُرى ما شعورك



كمُهاجر؟

كونديرا: تمثّل تجربة الحياة في عدد من الدول نعمة هائلة بالنسبة إلى أي كاتب؛ إذْ لن تفهم العالم إلا إذا تعددت الجوانب التي تراه منها. يتكشّف كتابي الأخير «كتاب الضحك والنسيان»؛ الذي جاء إلى الوجود في فرنسا، داخل حيّز جغرافي مميّز: فالأحداث التي تدور في براغ نراها من خلال عيون أوروبا الغربية، في حين نرى الأحداث التي تقع في فرنسا عبر عيون براغ. هذه مواجهة بين عالمين؛ أولهما بلادي التي شهدت خلال نصف قرن، فقط، ديمقراطية، وفاشية، وثورة، وإرهاب ستاليني، وتفكك الستالينية، واحتلالين ألماني وروسي، وترحيلات جماعية، وموت الغرب داخل أرضه، ثمّ تسقط تحت وطأة التاريخ من ناحية، وتنظر للعالم بارتياب شديد من ناحية أخرى. على الجانب الآخر فرنسا التي ظلّت، طوال عقود، مركز العالم، وهي تُعاني، حاليًا، من نقص الأحداث التاريخية الكُبرى؛ ولهذا ترتع في مواقف أيديولوجية راديكالية تمثّل الرجاء الغنائي العُصابي في وقوع حادث مهيب من صنعها، لكن هذا الحادث لا يقع، ولن يقع أبدًا.

روث: هل تعيش في فرنسا كغريب، أم تشعر أنّك ثقافيًّا في بيتك؟

كونديرا: أنا شديد الولع بالثقافة الفرنسية، وأدينُ لها بالكثير، لاسيما الأدب القديم. واعتبر «رابليه» أقربهم لقلبي من بين كلّ الكُتاب، كذلك «ديدرو» الذي أحبّ روايته «جاك القدري» بقدر حُبّي للروائي الأيرلندي «لورنس ستيرن». هؤلاء كانوا المجربين العظام في شكل الرواية على مدار التاريخ، وقد كانت تجاربهم، إن جاز التعبير، مُسلية وعامرة بالسعادة والبهجة. وهي السمات التي اختفت، الآن، من الأدب الفرنسي التي بدونها يفقد كلّ ما في الفنّ اعتباره. لقد فهم «ستيرن» و«ديدرو» الرواية بوصفها لعبة كُبرى، واكتشفا ما في الشكل الروائي من فُكاهة. يُخالجني إحساسٌ مُغايرٌ، تمامًا، حين أسمع نقاشات المثقّفين الذين يقولون أنّ الرواية استنفذت إمكاناتها؛ بل لقد فرّطت الرواية، خلال تاريخها، في أغلب هذه الإمكانات، فمثلًا، لم يستفد كل من جاؤوا بعد «ستيرن» و«ديدرو» من منابع إلهام تطوير الرواية المخبوءة في روايات هذين الكاتبين.

روث: كتابك الأخير؛ «كتاب الضحك والنسيان»، لا تصفه بأنّه رواية، ومع ذلك تُعلن داخل النّص أنّ: هذا الكتاب عبارة عن رواية في شكل تنويعات، وبالتالي يجب السؤال هنا: هل هو رواية أم لا؟

كونديرا: اعتبر الكتاب، وفق تقديري الجمالي الخاص، رواية حقًّا، لكنّي لا أتمنّى أن أفرض هذا الرأي على أحد، إذْ ثمّة حرية هائلة تكمن داخل الشكل الروائي، ومن الخطأ أن نعتبر بناءً نمطيًّا ما هو جوهر الرواية المصون.

روث: رغم ذلك قطعًا ثمّة ما يجعل رواية ما رواية، وما يضع حدًّا لهذه الحرية.

كونديرا: الرواية نصّ طويل من النثر التركيبي القائم على التسلية الذي يضم شخصيات مُختلقة، هذه هي الحدود الوحيدة. وأعني بمصطلح «تركيبي» رغبة الروائي في فهم موضوعه من سائر الجوانب وعلى أكمل وجه مُمكن. المقال السّاخر، والسرد الروائي، وشظايا السيرة الذاتية، والحقيقة التاريخية، وشطحات الفانتازيا؛ يُمكن لقدرة الرواية على التركيب أن تؤلّف بين كلّ تلك الأشياء في كيان واحد، كحال الأصوات بالموسيقى «البوليفونية». إنّ وحدة أي كتاب لا تنشأ من حبكته فحسب، بل الثيمة، أيضًا. وفي كتابي الأخير هناك ثيمتان من هذا النوع: الضحك والنسيان.

روث: لطالما كان الضحك لصيقًا بك؛ حيثُ تُحرض كُتبك على الضحك من خلال الفكاهة أو المفارقة. وما يُصيب شخصياتك بالحزن هو

اصطدامها بعالم فقد حسّ الدعابة.

كونديرا: أدركتُ قيمة الفكاهة إبّان عصر الإرهاب الستاليني. آنئذٍ كنتُ في العشرين من عُمري، وكنتُ أستطيع- دائمًا- أن أتبيّن غير الستاليني؛ أي الشّخص الذي لا يوجد فيه ما يدعوني للخوف منه، من الكيفية التي يبتسم بها، هكذا كان حسّ الدعابة علامة موثوقة من علامات التعرّف على الآخرين، ومنذُ ذلك الحين يُصيبني العالم الذي يفقد حسّ الدعابة بالفزع.

روث: رغم ذلك ثمّة شيء ما ينطوي عليه كتابك الأخير؛ إذْ تُقارن في مَثَل بسيط بين ضحك الملائكة وضحك الشيطان، فالشيطان يضحك؛ لأنّ العالم الإلهي يتبدّى عقيمًا بالنسبة إليه، أمّا الملائكة فتضحك مرحًا؛ لأنّ لكل شيء في العالم الإلهي معناً عقلانياً.

كونديرا: بلى، والإنسان يستخدم المظاهر الفسيولوجيّة ذاتها - المُلازمة للضحك - للتعبير عن موقفَين من الميتافيزيقيا مُختلفَين، فحين تسقط قبعة شخص ما فوق تابوت داخل قبر حُفر حديثًا، تفقد الجنازة معناها، ويتولّد الضحك، لكن حين يركض عاشقان عبر أحد المروج، كُلًّا منهما يُمسك بكفّ الآخر، يضحكان، فليست لهذا الضحك علاقة بالنكات أو الفكاهة، بل هو ضحك الملائكة الجاد تعبيرًا عن مرح الوجود. هذان النوعان من الضحك من بين مُتع الحياة، لكنهما يُشيران- أيضًا- إلى نهاية مزدوجة للعالم: ضحك الملائكة المتعصبين الحماسي؛ شديدي الاقتناع بمغزى عالمهم، المستعدين لشنق كلّ من لا يُشاركهم مرحهم، والضحك الآخر الذي يتردد صداه من الطرف الآخر، ويُعلن أنّ كلّ شيء أصبح بلا معنى؛ مُجرَّد تمثيلية هزلية صامتة. والحياة الإنسانية محصورة بين هاتين الهوتَين: التعصّب من جهة؛ والشّك المُطلق من جهة أخرى.

روث: إنّ ما تُطلق عليه اليوم «ضحك الملائكة» هو اصطلاح جديد يُرادف «الموقف الغنائي تجاه الحياة» برواياتك السابقة؛ إذْ تصف في أحد كتبك عهد الإرهاب الستاليني بأنّه حُكم الجلاد والشّاعر.

كونديرا: النزعة الشمولية ليست وحدها هي الجحيم، بل الحلم بالفردوس، أيضًا، الدراما الأزلية الخاصّة بعالم يعيش فيه الجميع في انسجام، توحدهم إرادة وإيمان واحد مُشترك، من دون أسرار يخفونها عن بعضهم البعض. لقد حلم «أندريه بروتون» هو الآخر بهذا الفردوس حين تحدّث عن البيت الزجاجي الذي كان يتمنّى أن يعيش في داخله. ربّما لم تكن الشمولية لتجتذب، قطّ، هذا العدد الهائل من البشر؛ لاسيما خلال المراحل الأولى من وجودها، لو لم تُستغَل تلك النماذج البدائيّة الموغلة فينا جميعًا، والعميقة الجذور في كافّة الديانات. ومع ذلك، ما أن يبدأ الحلم في التحول إلى واقع حتّى يشرع الناس، هُنا وهُناك، في استئصال من يعترض طريقه، ثمّ يضطر حُكّام الفردوس إلى بناء «جولاج» صغير داخل الجنّة، وشيئًا فشيئًا يتوسّع «الجولاج» ويزداد اكتمالًا، في حين تنكمش الجنة المجاورة وتغدو أكثر فقرًا.

روث: في كتابك يُحلِّق الشاعر الفرنسي العظيم «إيلوار» مُنشدًا فوق الفردوس وفوق «الجولاج». تُرى هل هذا الجزء من التاريخ الذي تذكره في الكتاب حقيقي؟

كونديرا: بعد الحرب، تخلّى «بول إيلوار» عن السريالية، وأصبح أكبر نصير لما قد أسميه «شعر الشمولية»؛ فأنشد للأخوة، والسلام، والعدل، والغدّ الأفضل، كما غنّى للرفقة ضد الانعزال، وللمرح مقابل الكآبة، وللبراءة مُقابل الارتياب في دوافع الآخرين. وفي العام 1950 حين قضى حُكّام الفردوس بالإعدام شنقًا على صديق «إيلوار» في براغ؛ السريالي «زالفيس كالاندرا»، كبح «إيلوار» مشاعر الصداقة الشخصيّة من أجل مُثل عُليا، وأعلن صراحة عن قبوله إعدام رفيقه. هكذا أزهق الجلاد روحًا في حين كان الشاعر يُغنّي.

لكن الأمر لا يقتصر على الشّاعر فحسب؛ إذْ كان عهد الإرهاب الستاليني بأكمله عبارة عن فترة من الهذيان الغنائي الجمعي. لقد ابتلع النسيان هذا الأمر تمامًا الآن، لكنّه يظلّ جوهر المسألة. يُحبّ الناس ترديد عبارة: أنّ الثورة جميلة، وأنّ الشرّ في الإرهاب الذي يطرأ عنها، فقط، لكنّ هذا ليس حقيقيًّا. ذلك أنّ الشرّ حاضر بالفعل داخل ما هو جميل، والجحيم موجود، مسبقًا، في ثنايا الحلم بالفردوس. وعلينا إذا أردنا فهم جوهر الجحيم أن نسبر الجوهر الذي نشأ الفردوس منه. ما أيسر أن نُدين معسكرات «الجولاج»، أمّا رفض شعر الشمولية الذي يؤدّي إلى «الجولاج»؛ على اعتبار أنّه الجنة، فهو شيء صعب، كما هو الحال، دائمًا. في وقتنا الحاضر، يستنكف الناس، في أرجاء العالم، بشكل لا لبس فيه، فكرة معسكرات «الجولاج»، لكنهم لا يزالون، رغم ذلك، على استعداد للاستسلام للتنويم المغناطيسي الذي يُمارسه شعر الشمولية، وللزّحف نحو معسكرات «جولاج» جديدة على أنغام الأغنية نفسها التي كان «إيلوار» يُرددها أثناء تحليقه فوق براغ كملاك القيثارة العظيم، في حين كان دخان جثة «كالاندرا» يتصاعد إلى عنان السماء من مدخنة المحرقة.

روث: أبرز ما يُميز كتاباتك هو التصدي المستمر للخاص وللعام، لكن ليس بمعنى أنّ القصص الخاصة تدور على خلفية سياسيّة، ولا بمعنى أنّ الأحداث السياسيّة تنتهك الحياة الخاصة، بل بالأحرى أنّك تُشير، على الدوام، إلى أنّ الأحداث السياسية تحكمها قوانين المجريات الخاصة نفسها، ثمّ تُعدّ نصوصك نوعًا من التحليل النفسي للسياسة.

كونديرا: ما ورائيات الإنسان هي نفسها سواء على الصعيد الخاص، أو الصعيد العام. لنتأمّل ثيمة الكتاب الأخرى وهي النسيان. هذه هي مُعضلة البشر الخاصة الكُبرى: الموت باعتباره فناء الذات، لكن ما هي هذه الذات؟ هي مجموع كل ما نتذكره، بالتالي فما يفزعنا في الموت ليس خسارة الماضي. والنسيان هو شكل من أشكال الموت الحاضرة - دائمًا - ضمن الحياة. هذه هي المشكلة التي تُعاني منها بطلة الرواية؛ إذْ تستميت للحفاظ على ذكريات زوجها الحبيب المتوفّى التي تتوارى شيئًا فشيئًا، لكن النسيان هو إشكالية السياسة الكُبرى، أيضًا؛ فحين ترغب قوة كُبرى في تجريد دويلة صغيرة من وعيها القومي، تستعين بمنهج النسيان المُنظّم. وهذا ما يجري، الآن، في بوهيميا، فالأدب التشيكي المُعاصر؛ نتفق أو نختلف على قدر قيمته، لم يُطبع طوال اثني عشر عامًا، وهناك مِئتا كاتب تشيكي محظور، من بينهم «فرانز كافكا» المتوفّى، وتعرّض مِئة وخمسة وأربعون مؤرِّخًا للطرد من وظائفهم، كما أُعيدت كتابة التاريخ، ودُكّت نُصبٌ تذكاريةٌ. الأمّة التي تخسر وعيها بماضيها؛ تخسر ذاتها بالتدريج. وهكذا ألقى الموقف السياسي الضوء بقسوة على مُعضلة النسيان الميتافيزيقيّة العاديّة التي نواجهها باستمرار دون أن نُلقي لها بالًا. السياسة تُعرّي ميتافيزيقا الحياة الخاصة، والحياة الخاصة تفضح ميتافيزيقا السياسة.

روث: في الجزء السادس من كتابك، تصل البطلة «تامينا» إلى جزيرة لا يوجد فيها سوى أطفال؛ وفي النهاية يطاردونها حتّى تلقى حتفها. هل هذا حلم، أم قصة خرافية، أم حكاية رمزية؟

كونديرا: ما من شيء أستغربه أكثر من الحكاية الرمزية؛ قصة يبتكرها المؤلف من أجل تبسيط أطروحة ما. ينبغي أن تكون الأحداث؛ سواء كانت حقيقية أو مُتخيّلة، مُعبّرة في حدّ ذاتها، ومن المُفترض أن يسقط القارئ ببساطة ضحية إغواء سطوتها وشاعريتها. وهذه الصورة



لطالما لازمتني، وظلّت تراودني في أحلامي خلال إحدى فترات حياتي: شخص يجد نفسه في عالم من الأطفال يعجز عن الإفلات منهم. وبغتة تنكشف الطفولة التي نهيم ونتغنّى بها كرعب خالص، كأنّها فخّ. هذه ليست حكاية رمزية، لكن كتابي متعدد الأصوات، تُفسّر فيه القصص المُختلفة وتُضيء وتُكمل بعضها البعض. الحدث الأساس في الكتاب هو قصّة الشمولية التي تُجرّد البشر من الذاكرة، ثمّ تحوّلهم إلى أمّة من الأطفال. كل الأنظمة الشمولية تفعل ذلك، ولعلّ عصرنا التقني بأكمله يفعل ذلك؛ بعبادته للمستقبل، وعدم اكتراثه بالماضي، وارتيابه في التفكير. وهكذا يشعر أي إنسان راشد لديه ذاكرة وقدرة على السخرية، وسط مجتمع يتراجع نضجه باستمرار، كأنّه «تامينا» فوق جزيرة الأطفال.

روث: لا يتناول الجزء السابع والأخير من الكتاب إلّا الجنسانيّة. لماذا يُشكِّل هذا الجزء خاتمة الكتاب وليس جزءًا آخر، وليكن الجزء السادس الأكثر دراميّة الذي تلقى البطلة فيه حتفها؟

كونديرا: تلقى «تامينا» مصرعها؛ مجازًا، وسط ضحكات الملائكة. وخلال الجزء الأخير من الكتاب؛ من جانب آخر، يتردّد صدى نوع نقيض من الضحك، النوع الذي نسمعه حين تفقد الأشياء معناها. ثمّة حدّ ما فاصل مُتخيّل تتبدى الأشياء بعده بلا معنى وسخيفة. هناك يتساءل المرء: أليس من العبث بالنسبة إلي أن أصحو في الصباح؟ وأن أذهب إلى العمل؟ وأن أجتهد للحصول على أي شيء؟ وأن أنتمي إلى أمّة لا لشيء سوى أنّي ولدتُ فيها؟ يحيا الإنسانُ على مقربة من هذه الحدود، ويُمكنه بسهولة أن يجد نفسه على الجانب الآخر. وهذه الحدود موجودة في كلّ مكان، في كلّ جوانب الحياة البشرية وحتّى في جانبها البيولوجي الأعمق؛ الجنسانية، وتحديدًا لأنّها أعمق مناطق الحياة، فإنّ التساؤلات المتعلقة بالجنسانيّة هي التساؤلات الأكثر عمقًا؛ ولهذا لا يُمكن لكتابي أن ينتهي إلّا بهذه التنويعة.

روث: هل هذه إذن هي أقصى نقطة وصلتَ إليها في تشاؤمك؟

كونديرا: أحسبُ ألف حساب لكلمتَي تشاؤم وتفاؤل؛ إذْ لا تزعم الرواية شيئًا، بل تبحث وتطرح أسئلة. لا أدري ما إذا كانت أمّتي ستنمحي أم لا، ولا أدري أي شخصياتي على حقّ. أنا أخترع القصص، وأضع كلاً منها في مواجهة الأخرى، ومن خلال هذه المواجهة أطرح الأسئلة. رعونة البشر تأتي من التساؤل حول كلّ شيء، فحين خرج «دون كيخوته» إلى العالم، تحوّل هذا العالم أمام عينيه إلى لُغز، وهذا هو الإرث الذي تركته أول رواية أوروبيّة لكامل تاريخ الرواية اللاحق، فالروائي يُلقّن القارئ أن يُدرك العالم باعتباره سؤالاً. ينطوي ذلك الموقف على حكمة وتسامح. إنّ العالم الشمولي هو عالم من الإجابات لا الأسئلة، وهناك لا مكان للرواية. عمومًا، يتبدّى لي أنّ البشر في كلّ أرجاء العالم، الآن، يفضلون إصدار الأحكام لا الفهم؛ الإجابة لا التساؤل، ولهذا لا نستطيع أن نتبيّن صوت الرواية إلا بصعوبة... □ **ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر**

المصدر:
http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html.

هارولد بلوم:

«الرَّبُّ، وحده، يعلم إلى أين نحن ذاهبون الآن»

خلف «هارولد بلوم» أكثر من 40 كتاباً في النقد الأدبي، تميَّزت بقدرتها على الوصول إلى القرّاء، من كلّ الأصناف والمستويات. إلّا أن الكثيرين اعتبروا أن فكرته عن الأدب كانت نخبوية، وتجاهلت مجالات شاسعة في عالم الإبداع الأدبي الكوني، متجاهلاً أحكاماً وخلفيّات ذات مرجعيّات سياسية، أو اجتماعية، أو إيديولوجية، والتزم بمعايير مثل الهويّة العرقية.. وكان بلوم يزدري من يصدِّرون مثل هذه الأحكام النقدية، معتبراً إيّاهم ممثّلين لما سمّاه «مدرسة الامتعاض». في هذا الجزء من الحوار الذي أجراه معه كلٌّ من «بيدرو لاريا»، و«فرناندو بالبيردي»، يعرض «هارولد بلوم» أهمّ أفكاره وتصوُّراته.

في كتاب «النموذج الغربي المعتمد»، الاسم الذي أتساءل عنه، دائماً، هو «بيتراركا». ألم يؤثِّر في النموذج المعتمد لشعر النهضة، بكامله؟

- بما في ذلك، بكلّ عظمتها. إن «بيتراركا» عانى كثيراً من الميراث الهائل لـ«دانتي».

هل صارت صور «بيتراركا» بالمعنى البلاغي، نوعاً من التقليد، بالنسبة إلى عصر النهضة اللاحق؟

-يمكن للمرء أن يحصل على انتصارات بلاغية، ويمكنك تنظيم سلسلة من التصويرات أو الاستعارات، وهذا يساعد على تجنُّب التصويرات الماضية، لكن الشعور بأنك أتيت متأخِّراً سيكون، دائماً، موجوداً.

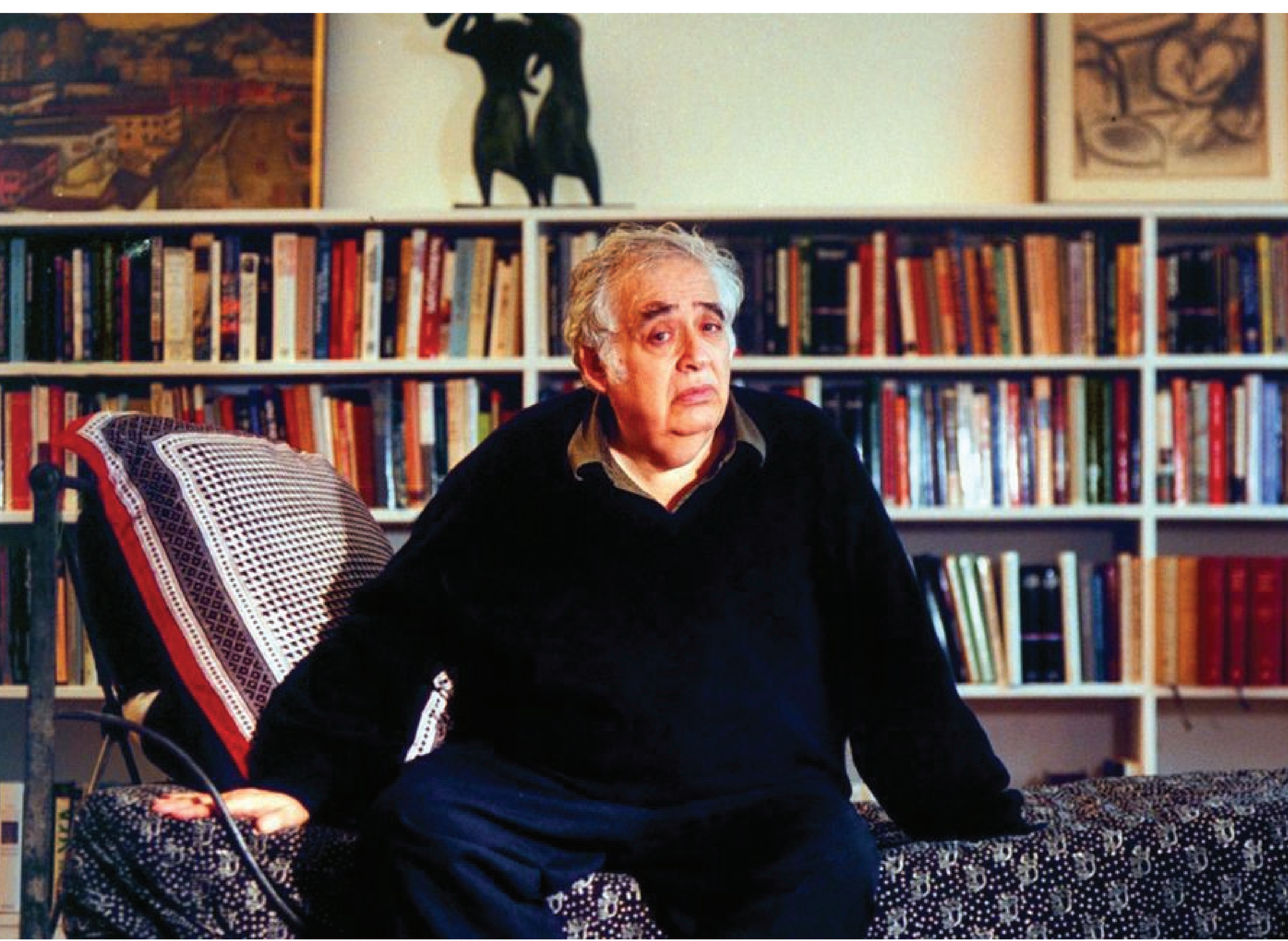
إحدى قصائدي المفضَّلة لـ«والت ويتمان» هي «آه يا أنا! آهٍ أيَّتها الحياة!»، والتي تنتهي إلى التأكيد: «أنت بإمكانك أن تساهم ببيت شعري». يعلن «ويتمان» أن الهويّة موجودة. هل يمكن لشاعر، أو أيّ شخص، بشكل عامّ، أن يكون أصيلاً؟

- هناك شعراء ثانويّون، لطيفون جدّاً وبارعون، لكنهم ليسوا أصيلين بشكل عميق. ثمّة أتباع كثيرون لـ«جون دان»، و«بن جونسون»، والجيل الأخير من الشعراء الرومانسيين الذين يقلّدون «كيتس» أو «شيلي». بالطبع، الأصيلون ليسوا أصيلين؛ لأنه يوجد، دائماً، شيء من قبل. حتى هوميروس، يصارع شعر الماضي، الذي هو مجهول لدينا.

قبل «ويتمان»، جاء «بو». ما رأيك في «بو»؟ لقد أثَّر بشكل كبير في أوروبا، وأميركا اللاتينية.

- «بو»، غير قابل للتجنُّب، لكنه كاتب سيِّئ للغاية. إنه أحد أسوأ الشعراء في العالم. نال إعجاب الشعراء الرائعين: بودلير، ومالارميه، وفاليري. يجب ألا تكون لغته الإنجليزية جيّدة جدّاً. رغم أن مالارميه، في الواقع، كان يعلّمه، لم يكن لديه أُذنٌ لِسَماع اللّغة الإنجليزية. إن لحظتي المفضَّلة مع شعر «بو»، توجد في المقطع الثاني لشيء غريب يسمّى «لأجل آني»: «للأسف، أنا أعلم أنني أفتقد قواي، ولا أحرِّك عضلة واحدة، بينما أنحني متمدِّداً. لكن لا يهمّ! أشعر أنني أفضل، حين أتمدَّد».

لكن قصصه شيء آخر. إنها كوابيس كونية، حتى حين تكون مكتوبة



هارولد بلوم ▲

بشكل سيِّئ، فهذا، بشكلٍ ما، لا يهمّ. إنها أحلام فظيعة، صادفناها جميعاً. لكني لا أفضِّل الشعراء الأميركيين: والت ويتمان، وإيميلي ديكنسون، وروبرت فروست، ووالاس ستيفنس، وت. س. إليوت (الذي أكرهه) وهارت كراين. وفيما بعد، وجوه لاحقة مثل إليزابيث بيشوب.

يقول شيلي: «ربّما لن يدوم أيّ شيء، باستثناء قابلية التغيُّر». هل تعتقد أن عصر الشعر العظيم لم يعد موجوداً؟

- لا، أنا لا أعتقد ذلك. هناك، بالطبع، انحدار. في التقاليد الإنجليزية، من الواضح أن لا أحد قد تجاوز تشوسر، وسبنسر، وشكسبير، وميلتون، ووردزورث، وبليك، وشيلي، وكيتس، تينيسون، روبرت براوننج، توماس هاردي، ووليام بتلر ييتس. في الولايات المتَّحدة، أفضل شعراء جيلي هم: إليزابيث بيشوب، وأ. ر. آمونز، وجيمس ميريلي، وجون آشبيري.

«جون آشبيري»، يحظى بشعبية كبيرة في إسبانيا.

- كنت مع «جون» في البرتغال، في كويمبرا. ما زلت أتذكَّره. كانوا سيمنحونني شهادة دكتوراه فخرية، وهو كان هناك لحضور ندوة عالمية حول الشعر. كان على كرسي متحرِّك، لكنه كان أكبر مني بثلاث سنوات، أي في التسعينات من العمر. وفي لغات أخرى، ثمّة جماعة إسبانية كبيرة هي جماعة، روّاها: «ماشادو، وخيمينيث، وثيرنودا، وساليناس، ولوركا، وألِيكساندري، وغيين، وألبيرتي، وهيرنانديث. عجيب، ثمانية أو تسعة شعراء كبار في الزمن نفسه!. كان هناك شعراء جيِّدون جدّاً، في إسبانيا، منذ ذلك الحين، لكن ليس على هذا المستوى. وفي ألمانيا، جورج تراكل، وريلكه، في مرحلة الشباب والنضج، ولكن ليس «ريلكه» الأخير، الذي تجاوزه «غوتفريد بن». وفي الشعر الفرنسي، بعد فاليري، لم يكن هناك أحد بقيمته. البعض من أمثال جابيس، ولافورغ، جيِّدون، لكنهم ليسوا «بول فاليري». بين الفرنسيين، هناك انحدار. ثمّة وجوه، بالطبع، مثل إيلوار، وأراغون، لكن رينيه شار هو الأفضل. وفيما بعد، بيير ريفيردي، وسان جون بيرس، وفرانسيس بونج، بريفير، وشارل بيغي. أمّا في الشعر الإيطالي، فكان هناك عدد قليل جدّاً من الشعراء، مثل «أونغاريتي»، الذي هو -بلا شكّ- أعظم شاعر إيطالي، منذ «ليوباردي». ثم لدينا، فيما بعد، أومبرتو سابا، ومونتالي، وباسوليني، وبافيسي، ومؤخَّراً «أنطونيو بورتا». وبطبيعة الحال، الكاتالونيّون: كارليس ريبا، فويش، جيمفيرير، والشاعر الكبير سلفادور إسبريو، الذي كان شاعراً باهراً، شبيهاً بأيّ شخص. وفي البرتغال، لدينا بيسوا، بلا شكّ، وجورجي

دي سينا، وأوجينيو أندرادي، وصوفيا دي ميلو براينر. ثم هناك، أيضاً، شعراء أميركا اللاتينية، بطبيعة الحال. مع ذلك، لم يعد هنالك الكبار؛ باييخو، ونيرودا، وميسترال. لقد تبادلت الرسائل مرّة مع أحدهم، هو «نيكانور بارا»، ونحن صديقان قديمان، ثم هناك صديق قديم آخر، لم يعد موجوداً، هو المكسيكي «أوكتافيو باث»، إنه شاعر عظيم.

قال لي باحث فرنسي، ذات مرّة: «قبل سرفانتيس، جاء «رابليه». هل تعتقد أن «رابليه» هو بداية الرواية الحديثة بدلاً من «سيرفانتيس»؟

- لا، بل «سيرفانتس»، والقرن الذهبي الإسباني. ليس، فقط، لأجل سيرفانتس، بل لأجل «لوبي دي فيغا»، الوحش الكبير في الأدب، وأيضاً الرجل الاستثنائي الذي كتب «لا سيليستينا»، الكتاب المحبط.

لماذا تعتقد ذلك؟

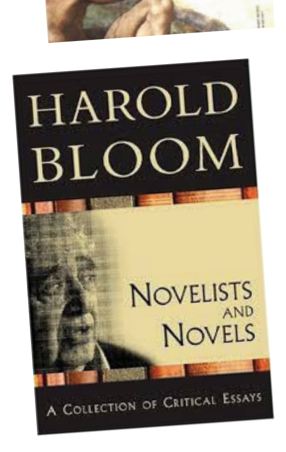
- لأنه رأي سديد، ولأنه دقيق، وهو - فعلاً- مرعب. وفيما بعد، ثمّة عظمة «سيرفانتيس». بعض الشخصيات مثل سيرفانتيس، ومونتينيه، وشكسبير، سوف تتفوّق على أيّ شخص آخر في اللّغة، حتى «لوبي دي بيغا»، وحتى «كالديرون».

بالعودة إلى موضوع الشعر الإسباني، في القرن العشرين. هناك تيّار قويّ كان قد نشأ مع أنطونيو ماشادو.

- من الصعب أن نقول هذا، لكن -بالنسبة إلى ماشادو- من المؤكّد، تقريباً، أنه إلى جانب ثيرنودا؛ أعظم الشعراء الإسبان في القرن العشرين. ثيرنودا، بطريقة ما غريبة، ليس إسبانيّاً. ليس لأنه عاش في المنفى، فحسب، بل لأن ثقافته إنجليزية. إنه بعيد جدّاً، بطرق كثيرة.

في الإنجليزية، ينتمي «شكسبير»، و«ويتمان» إلى التقليد ذاته، رغم كونهما من بلدين مختلفين. في الإسبانية، ليس الأمر كذلك، تماماً. في العالم الهسباني، هناك هويّات وطنيّة كبرى في الصراع. على سبيل المثال: يمكن أن يحدث، في كثير من الأحيان، أن شاعراً إسبانياً شابّاً لم يقرأ الكثير من شعر أميركا اللاتينية. ومن ناحية أخرى، ليس من المألوف جدّاً ألّا يعرف شاعر من أميركا اللاتينية الكثير عن «لوبي دي بيغا» أو «كالديرون»، أو عن العصر الذهبي، لأنه من الممكن أن يفكّر: «هذه إسبانيا. إنها لا تشكّل تقاليدنا»، رغم حقيقة أن اللّغة هي ذاتها. الشيء المذهل، في الشعر الإنجليزي، هو أن الجنسية لا تهمّ: شكسبير، وويتمان، وييتس ينتمون إلى بلدان مختلفة، لكنهم ينتمون إلى التقليد نفسه. في العالم الهسباني، هذه مشكلة. لماذا تعتقد أن الأمر كذلك؟

- في الإنجليزية، يتمّ تفسير هذه الظاهرة من خلال الأحداث الفظيعة في تاريخ كلّ من بريطانيا العظمى كما الولايات المتّحدة. لقد كانت الحرب الأهلية الإنجليزية في القرن السابع عشر. وحربنا الأهليّة في القرن التاسع عشر. والربُّ، وحده، يعلم إلى أين نحن ذاهبون، الآن. ومع ذلك، فإن التقليد الهسباني، بأكمله، سواء في شبه الجزيرة الإيبيرية أو في العالم الجديد، هو عنيف، بشكل مستمرّ. ثمّة كثير من النفور تجاه بعض ملامح الماضي، إلى درجة أن بعض الكتّاب اللاحقين، والشعراء منهم، على وجه الخصوص، يحاولون الانفصال عنه. لكن الأمر لا يسير بشكل جيّد. في النهاية. أنت لست أفضل من لغتك الخاصّة، واللّغة تبدي اعتراضها عليك.



هناك ثلاثة أشياء تهمّ، بشكل أساسي، في الشعر: القيمة الجمالية، وسلطة الفكر، ومهارة تحويل الرأي إلى معرفة. لا يمكن العثور على أيٍّ من هذه السمات الثلاث في كلّ هذا الهراء الهويّاتي. على مدى خمسين عاماً، خضت صراعاً مريراً في هذه المعركة، لكن هذه الحرب حربٌ خاسرة. لقد انتهت. كلّ ما يستطيع المرء فعله هو التحدُّث إلى قلّة قليلة من الأشخاص

هذا ما أطلق عليه كارلوس فوينتيس «منطقة لامانشا»؟

- نعم، هذا ذاك.

يعتقد البعض أن الشِّعرَ فقد كَوْنِيَّتَهُ في عصرنا. في إسبانيا، بعد جيل الـ27، يُقال إن الشعر الراهن يصف عالماً أصغرَ.

- هذا، بشكل أساسي، صحيح. إنه نوع من الوهم، عند الكتّاب الإسبان، خاصّةً كلّما اقتربنا من الحاضر، أن بإمكانهم البدء انطلاقاً من قطيعة كاملة، لكن هذا غير ممكن. إن ثراء اللّغة موجود هنالك، بالفعل، بشكل خاصّ، عندما يكون هناك تسعة شعراء كبار في جيل واحد، وهي ظاهرة تكاد تكون متفرّدة. مع الرومانسيين الإنجليز الكبار، يمكننا التحدُّث عن ستّة. وخلال عصر النهضة الإنجليزية، كانت هناك (دستة) في الوقت نفسه. لكن الجيل العظيم من الشعراء الإسبان المعاصرين، هو في القرن العشرين، ففكرة أن يبرز تسعة منهم في الوقت نفسه، هي حضور كبير، يتمّ إسقاطه على كتابة المستقبل.

يبدو أن أحدث جيل من الشعراء، في كلّ الجهات، قد فقد جاذبيّته الكونية، وهي كونية حاضرة في الكلاسيكيات.

- تمّ الحفاظ عليها باللّغة. أعتقد أن عبء إنجازات الماضي كبير، للغاية. لقد اعتدت على الإيمان بأن الناس لا يتحسّنون أو أنهم يزدادون سوءاً، أو أنهم -ببساطة- يشيخون، وأن الثقافات الوطنيّة لا تتحسّن، أو هي تسوء، أو تشيخ، فحسب، لكني، الآن، لم أعد أعتقد ذلك.

يبدو أن الشعر، اليوم، في كثير من الأحوال، ليس أكثر من مجرَّد إعلان عن بيانات هويّة أو أفكار، لا تقدِّر كثيراً قيمة الجماليّات. ما رأيك؟

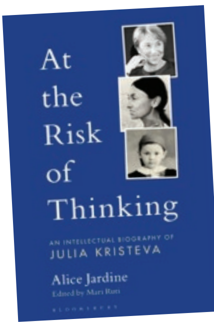
- هذا لا علاقة له بالشعر. إنها مجرَّد بيانات للبروباغاندا، وإرضاء الذات. هناك ثلاثة أشياء تهمّ، بشكل أساسي، في الشعر: القيمة الجمالية، وسلطة الفكر، ومهارة تحويل الرأي إلى معرفة. لا يمكن العثور على أيٍّ من هذه السمات الثلاث في كلّ هذا الهراء الهويّاتي. على مدى خمسين عاماً، خضت صراعاً مريراً في هذه المعركة، لكن هذه الحرب حربٌ خاسرة. لقد انتهت. كلّ ما يستطيع المرء فعله هو التحدُّث إلى قلّة قليلة من الأشخاص. ■ **ترجمة: خالد الريسوني**

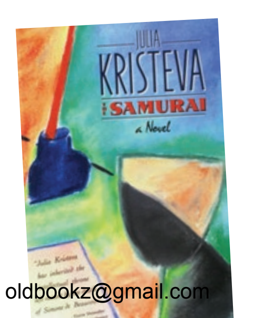
جوليا كريستيفا:

أن تعيشَ معناه أن تجدَ شكلاً

عاصرتْ جوليا كريستيفا، على مدى الخمسين سنة الماضية، الأيديولوجيات الكبرى وقد شقّت لنفسها مسارها الخاصّ المفرد والمُتعدِّد. في هذا الحوار تتحدَّث الفيلسوفة ذات الصيت العالميّ، وعلى غير عادتها، عن الأوساط الثقافيّة بفرنسا، وعلاقتها بمُثقَّفي مرحلتها، واتهاماتها بالتجسُّس لصالح مخابرات بلدها، وحياتها الخاصّة، وأهمِّية التحليل النفسي في مقاربة قضايا العصر.







«أن تعيشَ معناه أن تجدَ شكلاً» تفضِّل جوليا كريستيفا أن تستشهد بهاتِه العبارة للشاعر الرومانسي فريديريك هولديرلن. وُلِدتْ وترعرعَت ببلغاريا وأصبحت بعد قدومها إلى فرنسا مصدر إلهام التيار التقدُّمي في الأدب والفلسفة في ستينيات القرن الماضي. تتقن عِدَّة لغات وهي تتأرجح بين الشكلانيين الروس والرواية الجديدة أو البنيوية. احتكت بـأراغون، رولان بارت، وجاك دريدا، وأسهمت في مجلّة «تيل كيل - Tel Quel». تزوَّجت من فيليب سولرز، وتعلَّمت أسس التحليل النفسي مع لاكان. قامت برحلة إلى الصين عام 1974 رفقة سولرز ورولان بارت في لحظة ظهور الماوية كبديل عن أرثودوكسية الشيوعية التي دافع عنها ألتوسير... وشيئاً فشيئاً، ستتميَّز الفيلسوفة باختلافها، بالعثور على أشكالٍ من التدخل والتفكير المُتفرِّد... تتعدَّد، أيضاً، انخراطات جوليا كريستيفا؛ فلكونها أُمّاً لابن معاق أسَّست المجلس الوطنيّ للمُعاق، ونظراً لانشغالها بجعل التحليل النفسي على اتِّصال بـ«الأمراض الجديدة للروح»، فقد غيَّرت جوليا كريستيفا مكان الأشياء/ كما يقول رولان بارت. ولربَّما، أيضاً، لأنها كانت تبحث عن أشكالٍ جديدة، لم تلزم مكاناً واحداً.

ترعرعت في بلغاريا الشيوعية بين أبٍ أرثوذكسي، وأمٍّ عالمة بيولوجيا. ما هو التأثير الذي كان لوالديك في معتقداتك المختلفة؟

- لقد نشأت، في واقع الأمر، بين أبٍ مؤمن متحمِّس، وأمٍّ عالمة في البيولوجيا متشبِّعة بأفكار داروين. فكنت أنا مَنْ يدافع عن العقل والمنطق. انحزت، مبكِّراً، إلى الأنوار. فقد فرض عليَّ أوديب أن أثور على «الظلامية الوالدية». حدث هذا في مجتمع يعيش تحت نير التوليتارية الشيوعيّة. كان يتم التحضير لـ«الإنسان الجديد» منذ الطفولة، كنت من (الروّاد) شأن كلّ المُتمدرسين، قبل أن التحق بالشباب الشيوعيّ في المُراهقة. لم يُرِد والدي أن نناهضَ النظام. ومع ذلك عبَّر عن انشقاقه الداخلي من خلال قراءاته لدوستويفسكي، ومن خلال أناشيده الدينيّة بالكنيسة. كان يقول إن هدف حياته هو أن يُخرج بناته من أمعاء جهنم (تعبير مُستعار من الكوميديا الإلهية لدانتي). لم تكن بين يديه غير «وسيلة وحيدة للنجاة»، بحسب قوله، هي تعلُّم اللُّغات الأجنبيّة. وفي وقتٍ مبكِّر تعلَّمت اللُّغة الروسيّة، ولاحقاً، اللُّغة الإنجليزيّة، واختلفت إلى مدرسة الحضانة الفرنسيّة، حيث عشت اللجوء في اللُّغة الفرنسيّة من خلال الأدب. أذكر أنني كنت أتسلَّق شجرة البرقوق في بستان جدتي وأنا أردِّد أبياتاً لفكتور هيجو.

ذكرتِ، أيضاً، اللحظة التي كان يُدعى فيها المارَّة، في الشارع، كي يتلذَّذوا بالإدانات المنطوق بها خلال المحاكمات السياسيّة...

- في وقتٍ مبكِّر، شعرت بالعنف المادي والنفسي للتوليتارية. كان في عمري خمس سنوات عندما جهر مكبِّر الصوت بأنه قد أزفت ساعة إعدام المُعارضين، فسقطت أختي من عربة الأطفال في الشارع، وهرعنا

إلى بيوتنا. انتشرت أخبار عن العذاب الذي لحق بـ«الرجعيين»، وعن مسابح نتنة... في بداية الأمر، كنت أرغب في أن أصبح عالمة فيزياء فلكية، كي أهرب إلى الفضاء الخارجي. ولكن ذلك كان يتطلّب أن تكون ابناً من أبناء الذوات كي تسافر للدراسة في روسيا. فانكفأتُ في الفضاء المُصغَّر للغات. ما أزال أحتفظ بدفاتر كنت أنقل فيها المعجم الفلسفيّ لـ«فولتير»، وجاك القدري لـ«ديدرو». كانت فرنسا بلد الأدب، وبلد الثورة أيضاً. كانوا يقدّمون فلاسفة الأنوار في الجامعة كأسلافٍ لماركس وللشيوعيّة. ولكن «المنشقين» كانوا ينهلون منهم جرعة الحرّيّة. في فترة الانفراج التي دشنها تقرير «خروتشوف»، أعجبت بالتيار المُسمَّى بـ«التصحيحيّ» وبالرسائل الفرنسيّة لـ«أراغون»، ثمَّ بالرواية الجديدة التي بدأت بإنجاز أطروحة حولها.

في سن الخامسة والعشرين، اغتنمت فترة الانفراج، واستفدت من منحة للقدوم إلى فرنسا. وبها التقيتِ نخبة الطليعة الأدبيّة: رولان بارت، لوسيان غولدمان، فيليب سولرز. كيف اندمجت بسرعة كبيرة في هذا الكون المُصغَّر؟

- لم أندمج حقيقةً. لقد بقيت أجنبيّة كما قال رولان بارت. وأكثر من هذا قُرئت في الخارج أكثر ممّا قُرئت في فرنسا. وتابعت، بنصيحة من بعض الأصدقاء، الحلقات العلميّة لغولدمان وبارت. وهيأ لي بيير ديكس رئيس تحرير «الرسائل الفرنسيّة» الاتّصال بأراغون..

وفيليب سولرز؟

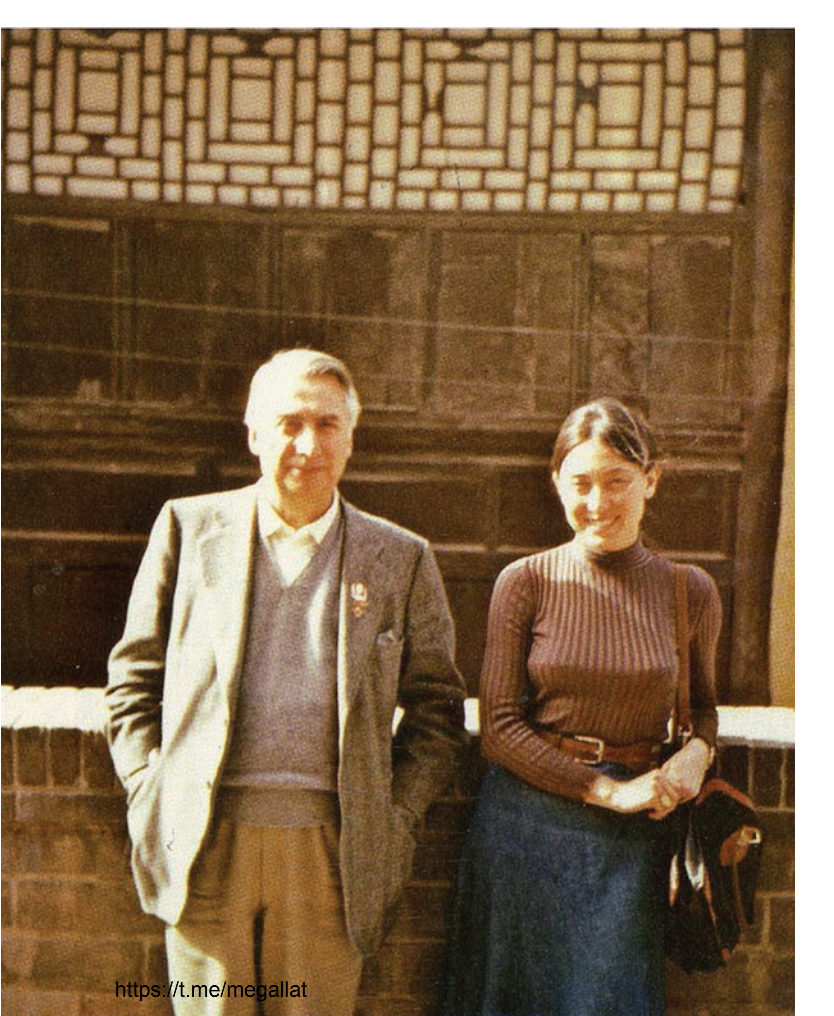
- جسَّد، مع مجلّة «تيل كيل»، الفكر الطلائعي بنشر: آرطو، باطاي، جويس، دريدا وفوكو... وقد ساءل الأشكال الكلاسيكيّة للرواية والأيديولوجيا، سواء أكانت بورجوازية أم تقدُّميّة. لقد أراد تغيير المجتمع بتغيير اللُّغة، وهي أفكار تذكّرني بالمستقبليين الروس. نصحني جيرار جنيت و رولان بارت، اللذان تابعت حلقتهما العلميّة، بالذهاب للقائه. استقبلني سولرز في مكتبه الصغير في مطابع «سوي - Seuil». لم يكنْ يشبه أحداً من الكتاب اليائسين من الغرب المُعاصِر الذين رأيتهم بالجامعة. إنَّ جسد الرواية الجديدة هاته، يذكّرني كثيراً ببدن لاعب كرة قدم. وأظن أنه انبهر بشابةٍ بلغارية عاشقة للثقافة الفرنسيّة ليست على منوال الطلبة الجامعيين لتلك الفترة. تحدَّثنا عن باختين، وعن الكرنفال، وسرعان ما نشأت بيننا عاطفة دافقة وغير متوقَّعة. لم يكن الزواج موضة في الفترة اللاحقة لـ(ماي 68). لقد تزوَّجنا لأنَّ أوراق إقامتي انتهت صلاحيتها، وما لم نتزوج كان عليَّ أن أعود إلى بلغاريا. لم نفترق أبداً.

في سنة 1974، سافرت للصين برفقة بارت وسولرز في اللحظة التي اقتربت فيها مجموعة المُثقَّفين المُلتئمة حول «تيل كيل» من الماوية. هل تتقاسمين مع رفاقك أوهامهم؟

إنِّي لأتعجَّب من سؤالك. كما لو أني لم أدرك أن الماوية كانت حركة توليتارية! كان بعض أصدقائي متحمِّسين، فمنذ 1971 اعتبروا الماوية مثل اشتراكية متيقِّظة للخصوصيات الوطنيّة والثقافيّة. بعد الكولونيالية كيف سنلاقي العالم الثالث؟ راقت التنوُّعات الثقافيّة واللُّغويّة والفكريّة البنيويين والسيميائيين الذين سبروا أغوار التناصية في الأساطير. وها هو «ماو» يثور على الدوغمائية الروسيّة! لقد أطلق الرجال والنساء في الحلبة السياسيّة! كان هذا هو الوقت المناسب لاستطلاع الأمر عن كثب. كنا أوّل وفد من المُثقَّفين تم استدعاؤه بعد دخول الصين إلى هيئة الأمم المتَّحدة. لقد درست في سلك إجازة تخصص لغة صينية بجامعة باريس السابعة، دون أن أحضر يوم الامتحان وقد تودَّد لي فرانسوا شينغ بتعليمي مبادئ الحكمة الطاوية. كنت متشكِّكة، أجل، ولكني كنت مُولعة باكتشاف النساء في الصين. كان أوَّل شيء يتوجَّب فعله هو أن نصغي إليهن، بينما كان الصينيون يتحدَّثون مع السوفيات باللُّغة السوفياتية. وقد تمَّ استعمال النساء لإضفاء المصداقية على فكرة التغيير الجذري، ولكنهن كن يمارسن مسؤوليات واقعية. من جهتي، نشرت كتاب «الصينيات Des Chinoises»، لأجعل التيار النسويّ الغربيّ على اتِّصال بهذا الإرث الثقافي. وشيئاً فشيئاً تخلَّيت عن السياسة لأتفرَّغ للتحليل النفسيّ.

بعد أربعين سنة، جرى اتهامك بأنَّك كنت مُجنَّدة من قِبَل أجهزة الاستعلامات البلغارية كجاسوسة كي تقومي باختراق المشهد الثقافيّ الفرنسيّ لتلك الفترة. وقد قمت بالردِّ على الفور بأنها اتهامات «خاطئة وتبعث على الضحك».

- إنَّها حكاية غريبة. فملف «سابينا -Sabina» (كلمة السر المُفترضة)، هو ملفٌ فارغٌ فبركته المصالح الأمنية السريَّة لتبرير تحركاتهم أمام مسؤوليهم لمراقبة شخص عَبَرَ إلى الجهة الأخرى من الستار الحديدي. فالملف الذي لا يتكلَّم عني إلّا بضمير الغائب، لا يذكر أي مهمَّة قمت بها، ولا يحمل توقيعي. إنَّه ملفُ تتبُّع ومراقبة تمَّ تغليفه على أساس أنه ملفُ تجنيد. تصوَّر أنهم أرسلوا ستة عشر شخصاً ليطرحوا عليَّ السؤال في مناسباتٍ مختلفة: هنا، سيسألون ما إذا كان أراغون شيوعيّاً، وإجابتي بأنه كان سوريالياً. إنها جاسوسة بارعة! وبالنسبة لربيع براغ، كنت أقول إنه لا يتلاءم مع روح الحزب الشيوعيّ البلغاريّ. طرق بابَ بيتي ذات يومٍ رفيقٌ قديمٌ بالثانوية يحمل قصيدة بلغاريّة، وكنت صريحة معه بالقول: إنَّها قصيدة سيئة. فاستخلصوا أنَّني أصبحتُ «متعجرفة جداً» وأنني «أحتقر الشعر البلغاريّ». وقد خلص التقرير أن «سابينا جاسوسة فاشلة»، مضيفاً إلى أن يتوجَّب مراقبة زوجها الذي يعقد علاقات مع الصين! وهذا أمر يقارب السخف. وهذا مجرَّد جزء من



الملف يتألَّف من 28 رسالة شخصيّة أرسلتها إلى والديَّ وتمَّ حجزها. وبفضل إجراء شفافية أرشيف الأجهزة السريَّة، أصبحت قطرات الدمع أو المتعة هاته متاحة للجميع على الإنترنت. إنها تفاهات، وانتهاكات نفسيّة لا تندمل... أن يجرؤ صحافيون من نوفيل أوبسيرفاتور والنيويورك تايمز، من دون تحقُّق، على إعطاء مصداقية لهاتِه الأساليب الستالينية التي تكشف الكثير عن أخلاقياتهم المهنية، وأكثر عن جهلهم بمفهوم الدولة التوليتارية!

أصيب ابنك «دافيد - David» بمرضٍ عصبي، وأنت تنشطين بقوة لفائدة الأشخاص فيٍ وضعية إعاقة. ماذا علمتك هاتِه التجربة؟

- علَّمتني أنَّ الإنسان متفرِّد. هذه الحقيقة التي تبدو تبسيطية تُعاني حتَّى تفرض نفسها. إنَّ مفهوم الإعاقة يقوم على باب مسدود من الميتافيزيقا. يفترض أرسطو شكلاً - نموذجاً كونياً (unarchétype) وفيه تتباعد «وضعيات مختلفة» أو «حالات» بشكلٍ اعتباطي، وبشكل الحرمان من امتلاكه، وبالنقص. ومع ذلك، هاتِه النظرة (لديك نقص، فأنت ناقص) أدَّت إلى معجزات من الرحمة والتعاطف ومن العناية صحبة الازدراء والخوف والرفض. ولكن الأشخاص في وضعية إعاقة ينتفضون، اليوم، ضدّ هاتِه النظرة إنهم يدينون فيها الإقصاء الذي تفرضه عليهم. وعلى العكس بدت لي حيوية دافيد، في وضعية الإعاقة، اختباراً وفرصة. اختباراً، لأنه سيف الموت لديموقليس: فمن دون رمَّامة ومن دون مساعدة إنسانية، لا تكون حياة المُعاق صالحة. مهما كانت الاستقلالية الذاتية للمُعاق، فإنه يمكن أن يشرح أبيات بودلير : «(فنائي/ ألَمي في القصيدة)، أعطني اليد، تعال من هنا».. الشخص في وضعية إعاقة يدعو إلى مشاهدة وسماع أولئك الذين يتكلَّمون، ويمشون، ويسمعون، ويرون، ويتحرَّكون في المحيط بشكلٍ مختلف، وغريب، ومجنون، ويثيرون الخوف. عوالم جديدة تنفتح، حينئذ، في حياتنا الخاصّة، مؤلمة أو سعيدة، لا عادية ولا معاقة، تفجر المفاجآت، عوالم هي بصدد أن تصبح متعدِّدة الأصوات، والأصداء المختلفة، ومع ذلك متوافقة، عوالم تعود أخيراً إلى تعدُّدَاتها.

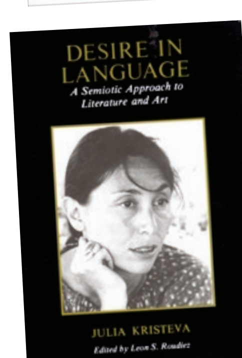
تقولين في كتابك «الشمس السوداء Soleil noir»: إن الاكتئاب والسوداوية هما مزاجان أساسيان مرتبطان بفقدان الشيء.

- علمتنا ميلاني كلين أن الطفل يمرّ بتجربة الحزن ما إنْ يكن قادراً على تمثُّل انفصاله عن الأمّ. بعد الصيحات، والغضب، والبكاء، يرمي بالحَملة أو الإسفنجة اللتين يقوم بمصهما، وجسمه الصغير ووجهه يُصبحان مسرحاً للانفعالات، والتعبيرات الصامتة، والحركات التي تدل على الحزن، والكآبة، والسوداوية. لقد «فقدتها» عزلة فادحة. «ولكن لا، إني أتمثَّلها، خلاي العصبيّة قادرة على أن تحتفظ بآثارها، إنها تقع في أعماقِي، أمسك بها، وإنه بإمكاني أن ألقي نظرة يائسة قليلاً، مطمئنة قليلاً، في حضورها الافتراضي. أعرف أنها ليس مجرَّد افتراضية، وإني أجهد نفسي على أن









أرسل في إثرها بعض الألحان الصغيرة التي أنا قادر على إرسالها -أصواتي المُتردِّدة- حتى أجعل ممّا أصبح فكري حاضراً». فالخسارة ليست إلّا غياباً يمكن تحمُّله، والخيال السوداوي: يستقل بذاته: ضاحك، لاذع، ثائر. فالكلام هو قتل متخيَّل وسعيد لـلأمِّ الذي تتهدَّده، في خفاء دائماً، فجوة الانفصال هاته. الكلام مشيَّد على بُركان.

هل من شأن التحليل النفسي أن يُكوِّن المواطنين؟

-ليست هناك سياسة للتحليل النفسي. إنه هذا المكان الواقع بين الفُرَج (interstitiel)، حيث تكتشف أن غربتك قابلة للتحويل. إن التحليل النفسيّ، وهو يقحم هذا الاتفاق بين الغيريات الغارقة في المعاناة والأكثر حميمية للرجل وللمرأة، يُشغِّل اللُّغة والهويّات والروابط والأفكار. وهو لما يفعل، يسهم في تأسيس المذهب الإنسانيّ الذي نعاين اليوم إخفاقاته. الميلاد الجديد غير مُعايَن حتى الآن. بينما اليقظة حاصلة ليست فقط من أجل إنقاذ الكوكب، ولكن للإصغاء إلى الخصوصيات المُتطرِّفة. كما لو أننا في نهاية القرن الثامن عشر عندما أعلن «سكوت Scot» أن الحقيقة ليست لا في الأفكار المُجرَّدة، ولا في المواد المُظلِمة، ولكن في هاتِه المرأة، وفي هذا الرجل.

■ **حوار: مارتن لوغروس □ ترجمة: طارق غرماوي**

المصدر :

PHILOSOPHIE MAGAZINE 135 - DÉC. 2019 - JAN. 2020

أمجد ناصر

«البقاء حيّاً حتى الموت»

برحيل طارئ، سيتوقَّف فقيد الصحافة الثّقافيّة العربيّة، الشاعر الأردني أمجد ناصر، عن إتمام العمل على أكثر من كتاب. وإذا كان النقد يترك «مسافة فارغة» تجاه العديد من التجارب الشعرية المعاصرة، فإن الراحل لم يعش سمعة شعرية كافية، بسبب هذه «المسافة». لكن، وخاصّة في أيّامنا، إذا كان من السهل أن تكون كاتباً معروفاً، فإنه من الصعب أن تكون استثنائياً. فليس فراغنا فراغ النصّ ونقده، فقط، بل تحوَّل الفراغ إلى مؤسَّسة نصِّية!، لكن القصيدة الممتلئة بالكلمات مستثناة أو مستبعدة، ويكفي -ليَلِجَ الشاعر، بقصيدته، الزمن الإنساني الآتي، ويصبح «علامة»- أن تكون البقيّة المفقودة من موهبته المستقبلية، عنوان هذا العبور غير المكتمل..

نشأ «يحيى النميري النعيمات» (1955 - 2019) في مدينة الزرقاء الأردنية، متشبِّعاً بالمناخ الثوري في معسكر النازحين الفلسطينيين، ومناضلي الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، حيث سيلتحق بصفوفها، مباشرةً، بعد دراسته الثانوية. وفي الزرقاء، وقعت بيد «يحيى» أعداد من مجلّة «شعر» اللبنانية. كان يسمع من أحد الشعراء التقليديين أن هذه المجلّة تنشر نثراً تسمِّيه شعراً. وكان «يحيى»، آنذاك، في التاسعة عشرة من عمره، ولم يكن مصطلح «قصيدة النثر» متداولاً في محيطه. في عام 1977، اضطُرّ للالتحاق بقواعد الجبهة في لبنان، وهناك، اختبر تجربة الموت الأولى إبّان الاجتياح الإسرائيلي، وعمل محرِّراً ومذيعاً ضمن خليّة الإعلام الفلسطيني الموحَّد، ثم في مجلّة «الهدف» التي أسَّسها غسان كنفاني لتكون اللسان الثّقافي للجبهة.

دخل باسم «يحيى»، وخرج باسم «أمجد». قصّة يسردها أمجد ناصر كولادة ثانية. اسم جديد، معه قناعات جديدة؛ فلمّا انتقل إلى بيروت (مختبر الحداثة العربيّة) «بشَعْر طويل، وسحنة تفضح رهبة البدوي المقذوف»، كان يكتب شعراً موزوناً، ولم تكن القصيدة، بالنسبة إليه، موجودة خارج الوزن! وقد منحته بيروت، اسماً، ووقّع شهادة ميلاده على الصحيفة، وعلى غلاف ديوانه الأوّل «مديح لمقهى آخر» (1979). وبيروت، لمّا كانت -بتعبير ناصر- («عربيّة» منخرطة، عضويّاً، في المشترك العربي: القضيّة الفلسطينية، الصراع العربي-الإسرائيلي، بقايا أحلام الوحدة، سؤال الهويّة)، كانت، أيضاً، عاصمة للفكرة الحرّة التي لا تحتملها العواصم الأخرى، ووسيطاً بين شرق وغرب ومختبراً للكتابة، ومنفًى آمناً للّاجئ السياسي. وإليها، حمل «يحيى»، كالسابقين واللاحقين، قلبه ومخطوطته، ومضى تغويه صورة المدينة المكتوبة والمحكيّة، ليصبح -بدوره- أحد رواتها المرجعيّين، خاصّةً بعد صدور كتابه «بيروت بحجم راحة اليد.. يوميّات من حصار عام 1982».

ما كان شعراً خاطئاً، في نظره، سيصبح، من بيروت، ليس، فقط، إطاراً بديهياً للحداثة النثرية والفكرية، جعل ناصر يتراجع عن إعادة إنتاج القصيدة التقليدية، ولكن، أيضاً، (وهنا التمرُّد الكبير) استعداده الفطري للانفلات من المتن؛ وقد كان سليل الهوامش والتخوم الأردنية باسمه الجديد، أمام «بوصلة متوتِّرة» ستقوده إلى اتِّجاهات وأمكنة غير متوقَّعة، لم يتردَّد في الإعلان عنها: «كان الشاعر فيّ يمارس تمرُّداً سرِّيّاً تحت المسوح القاسي للأيديولوجيا. فالشعار المطروح، آنذاك، كان يطلب تطابقاً بين «البيان الشيوعي» والقصيدة. وكان الأمر عسيراً علينا؛ نحن الذين نرغب في تثوير الشعر مثلما نعمل على تثوير الحياة». كان الأمر يتجاوز قضيّة شكل القصيدة إلى صياغة معنًى جديد للحياة العربيّة، كما سيكتب ناصر، لاحقاً، في قراءة «يوتوبيا المدينة المثقَّفة» لخالدة سعيد، وهو المعنى الذي سيتساءل، بشأن مصدره، إن كان قد أملاه التغيير الذي طرأ على مفاهيمه الشعرية نتيجة للتفاعل النقدي الذي عرفته بيروت، أم أنه تبدُّل طبيعي تمليه التغيُّرات المعرفية، والجمالية التي يدركها المرء في مشواره الطويل، وتضعضع إيمانه بمسلَّمات ما تحتَّم أن تصبح، هي نفسها، مدعاة للحيرة والسؤال. ومهما كان المصدر، فإنه كان على قناعة ثورية بأن: «الشعرية» تقتضي حرصاً راديكالياً على «الجمالية»، وأن من مهامّ جيله أن يتهيّأ لتوجيه ضربات موجعة لـ«غنائية» أصبحت طوطماً، وتضخماً للذات لا تطاق ميوعته، غنائية هي العالم والآخر معاً، لكنها لم تسقط تماماً. في حين كان ناصر، بمعيّة جيله، ينشرون غنائية «منبثقة عن لقاء الذات بالعالم.. لا تنفي الشيء تحت غمر الذات، بل تتبيَّنه وتواخيه».



حين سُئل: إلى أيّ غاية تذهب قصيدتك؟ أجاب بأنه، بين حين وآخر، يطرح السؤال نفسه على نفسه، ولا يجد له جواباً. لكن تتبُّع كتاباته النقدية، يمكن ان يؤشّر على هذا الجواب أو ذاك. كانت الكلمات التي استخدمها، في قراءته لأربعة اتّجاهات، على الأقلّ، دالّة، بشكل غير مباشر، على ما ينطوي عليه مذهبه الشعري المختزل من طرف بعض الدارسين، ضمن مجرى القصيدة العراقية، بتأثير من سعدي يوسف، تحديداً. في الاتّجاه الأول؛ اعترف ناصر بأن قصيدة «ماذا صنعت بالذهب؟ ماذا فعلت بالوردة؟»، لأنسي الحاج، من النصوص التي خلخلت مفهومه للشعر. كما يعترف، أيضاً، بأنه لم يعرف شاعراً «يطهّر» قصيدته ممّا ليس شعراً، مثل أنسي.. لكن قصيدته هشّة، قابلة للانتكاس، بسبب ضعف «مناعتها»، ويقصد قوّة اللغة، بالمعنى البلاغي السائد. وفي الاتّجاه الثاني؛ نظر، بعين الإعجاب، إلى شعر سليم بركات، منذ اكتشاف نصوص له في»مكتبة» القاعدة العسكرية بجنوب لبنان. لقد كان سليم، في تقدير ناصر: يخضّ هواء العربيّة، ويبعثر مجازاتها، وينسج، بنول رعوي محكم، جهة أخرى للكتابة الشعرية. باسترسال أقرب إلى التصادي الذي سيحدث لاحقاً، ربَّما، لاحظ بأن من يقرأ سليم يختلط عليه الشاعر بالناثر، لذلك «تضيق به بنية القصيدة التي مهما اتَّسعت ورَحُبَت، كما هي الحال عنده، تظلّ محكومة بحدودها». أمّا الاتّجاه الثالث؛ فيمثّله عبّاس بيضون، المترسّخ في ذهنه كناقد «اختمرت قصيدته في استراحة المحارب الباريسية، وبالتنظير لشعر عربي جديد يخرج من الشقوق، والهوامش والضعف والانقطاعات وعالم الإنسان الصغير، لا من لحظة التماسك، والبلاغة والوحدة». في الاتّجاه الرابع، ترك ناصر فقرة تلخّص رؤيته إلى ما سمّاه: بـ«اللحظة النضالية في تاريخ الشعرية العربيّة»، والتي وضعت الشعر والمقالة الصحافية في خدمة الراهن الفلسطيني، والعربي؛ يتعلّق الأمر، في هذا الاتّجاه، بمحمود درويش الذي كان بإمكانه «أن يركن، بشهرته الكاسحة، إلى اطمئنان شعري وجمالي، غير أنه كان دائم القلق على هذا الصعيد، وهذا ما تعكسهُ أعماله التي لم تعد جماهيرية منذ ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيداً»، فصاعداً».

بصورة جزئية، تركت له خصاصته، تقاطَعَ ناصر، مادام الكاتب مرآة قراءاته، مع هذه الاتّجاهات. فعلى الرغم من نسبة قصيدته إلى المدرسة العراقية الأصيلة لغةً وإيقاعاً، فإن قصيدته تسري فيها «الأصالة» و«القطيعة» معاً، تخرج على «الأهل» كيما تعود إليهم، على حّد قوله. وهكذا، سار الشاعر والناثر في أمجد ناصر، وكأننا أمام صورة سليم بركات التي تخيَّلها سابقاً «كتوأمَيْن سياميَّيْن لا تنفع معهما أيّ عملية جراحية». وفي آخر المطاف، كان النثر يلوح له، «لملاقاة الشعر أو ربَّما عدم ملاقاته».

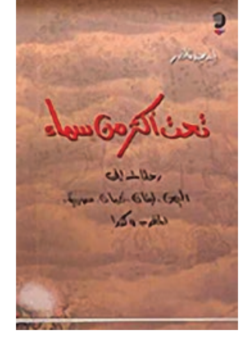
وصف ناصر مغادرة بيروت بالخروج من الفردوس المفقود. كان وجوده فيها جزءاً من حالة، انطوى عالمها «بناسه وأعلامه وشاراته وأسلحته وكتبه وتجاوزاته ومعجمه وأحلامه، عالم اندثر دون أن يترك أطلالاً، وكنّا نحن أطلاله». بعد بيروت، وفارّاً من نبوءة والدته: «يا يحيى، لن تعرف نفسك الراحة»، ينتهي به المقام في عاصمة الضباب، منها سيستأنف عمله الصحافي والإبداعي، فكانت لندن نقطة ذهابه وإيابه واغترابه. في كتابه «تحت أكثر من سماء»، وبعدما قاده القدر من بلاد إلى أخرى، تساءل: أيّ قسمة عجيبة للزمن؟ وأيّ عدالة لهذا الغياب الذي ساكنني حياتي؟ ما الذي يخشاه من كان فوزه الوحيد هو المنفى، من كانت الخيبات مكافأته على الأحلام متروكة الحبل على الغارب؟.

اغتراب آخر، شغل بال أمجد ناصر، ويشغل بالنا جميعاً؛ المكان العربي،











بتخومه التي يصعب عبورها، يجعل «السفر بجواز عربي في المكان العربي، كالسفر بين عوالم منفصلة ومتباعدة يرمق بعضها بعضاً شزراً، هذا إن لم يصل التنافر بينها إلى حَدّ العداء السافر». «يصعب عبور المكان العربي»، هي جملة بمثابة قطب الرّحى في رحلات «تحت أكثر من سماء». وكان على الشاعر، قبل أن يدوِّن أسفاره، وبعد ذلك، بواقع الحال، أن يقرّ بنبرة يائسة بأن: الزمن العربي سال بفداحة، وأن الحنين يطوِّر أمكنة لا وجود لها..! كما كان على الشاعر، فوق ذلك، أن يعلن: «ليس وعيي بالمكان كافياً لأوجد، وليس وجودي كافياً لأكون».

كان الماضي المتّصل هو الذي يغري شهوة الكتابة عند ناصر. ورغم معرفته به، فإن هذا الماضي، بالنسبة إلى شاعر يقرّ بأنه ليس «راعي الذكرى ولا مدبِّر شؤون الحنين»، لا يقلّ غموضاً والتباساً عن الحاضر. لقد كان الفنّ عنده «يتصدّى، في الموضوعة التاريخية، لما هو غير تاريخي، بالمرّة». ولم يكن هذا المفهوم ليُعَرِّف جوهر الكتابة، فحسب، وإنما ليجعلها، بشكل خاصّ، لحظة مفقودة يسعى الكاتب إلى اكتشافها، وهي لحظة استثنائية لا يمنحها المؤرِّخ عنايته. إنها، بتعبيره، طبقة تحتية بعض الشيء، حيث يثوي الفقدان، وتتبدَّد الأحلام، ويتخثَّر الحنين.

بالعودة إلى «تحت أكثر من سماء»، نعثر على فقرة، تلخِّص ما قبل اغترابه اللندني، وما بعده: «كانت لنا أحلام. فماذا تبقّى من كلّ ذلك؟ وقعنا من أعلى جيادنا فتلَقّفنا الوعر. مكتهلون، ولمّا نبلغ الكهولة بعد. الضوء الذي لمحناه في صخب فتوّتنا طلع خُلَّباً. نمشي إلى الأمام مدفوعين بقوّة العصف، ورؤوسنا إلى الوراء. أيّ صورة من صور بلادنا تمثِّلنا، الآن؟ عن ماذا تعبِّر كتاباتنا؟ وأيّ قرّاء لها؟ كيف نفهم ما يكتبه اللاحقون علينا، الذين لم يروا إلا حطام المدن والأحلام والأفكار الكبيرة؟»...

لا أصدقاء للمنفى! الفراغ أكثر قسوةً منه!. في «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد..»، نقرأ: الفراغ أصل/ الموجودات طارئة/ لا مكان كهذا يصول فيه الفراغ ويجول. وكانت خفّة الشاعر الهشّة تستلزم ذلك الهروب الاضطراري من «لغط هائل يدوّم فوق المدن الكبرى، ثرثرة لا نهائية تطفو فوق رؤوس أناس، لا يزيدهم الكلام إلّا وحدة وضجراً وعزلة». كان المشي وحيداً، وربَّما إلى حيث لا أحد، رغبةً يحرِّكها النفور من حشود تركض، ولا أحد يصل!.

في يوم من أكتوبر (2019)، قرَّر المشي وحيداً، كعادته. وهذه المرّة، «حيث لا أحد»، لم تكن وجهة ما، كانت صوتاً داخلياً أخيراً؛ راية بيضاء، رفعها من داخل مستشفى «تشرينغ كروس» بلندن، بعدما أظهرت صور الرنين المغناطيسي تقدُّماً للورم..

في، أغسطس (2008)، كتب ناصر مقالة عن «رحيل إدوارد سعيد، إثر معركة بطولية مع السرطان، استمرَّت ثلاث عشرة سنة»، أبدى فيها افتتانه بقصيدة محمود درويش «كان ما سوف يكون»، منذ قراءته لها سنة 1977. كما استعاد فيها مرثيّات درويش الذي كان قد «طالب أصدقاءه أن يتوقَّفوا عن الموت، أن يعقدوا هدنة معه، أن يمنحوه، على الأقلّ، سنة بلا موت. سنة بلا رثاء». كثيرة هي مراثي محمود درويش، يقول ناصر، وفي الرثاء «تختلط الذات بالآخر، فلا تعرف، في بعضها، هل يرثي الشاعر صديقه أم يرثي نفسه؛ فموت الصديق هو، أيضاً، نوع من موت ذاتيٍّ. سقوط شيء ثمين، يصعب تقديره، في طريق الرحلة».

في مايو 2018، أي قبل أن يباغته المرض، كتب مقالة، ستكون المرّة الأخيرة، التي تحدَّث فيها عن صائد الغفلات اللعين... العدوّ الشخصي القاتم، الذي أخذ منه والدته وحبيبته الأولى. وقد ورد في المقالة: «الإنسان يموت كما يموت أهله».

سيقذف الخبرُ الألمَ والخوفَ والدموع في النفوس! في أغسطس (2018)، كان قناع صائد الغفلات، هذه المرّة، «وردة متوحِّشة»: بدون تأخُّر تهيَّأ الدكتور خان لرَمْي قنبلة: «ها هي الصورة: وردة متوحِّشة. شكل هندسي نابض.. إنها كتلة، وسنبدأ، فوريّاً، علاجاً بالسترويد لتخفيف ضغط الكتلة».

بعد ذلك بثلاثة أشهر، نشر ناصر على (الفيسبوك) صورة «سيلفي» وكتب أسفلها: هذا أنا، بعد العلاج الكيماوي والإشعاعي.. يبدو أني على ما يرام، يا شباب!!! سلامات للجميع. ومنذ تلك اللحظة، فصاعداً، نشر نصوصاً لا تتوقَّف عن قياس ما بداخله من رغبة في الحياة. بين أكتوبر وديسمبر (2018)، سيكتب عن العائلة، والذاكرة، والموت.. ثم سيخاطب حُكم المرض: «لا تستردّ دينك من الذين يمرّون في هذه الدنيا/ كما تمرّ أنفاس الرعاة في قصب الناي... يسمّونك السرطان/ وباسم مخيفٍ كهذا لا تحتاج سيفاً أو قناعَ نمر/ أمّي وأصدقائي الّذين غدرت بهم يسمّونني يحيى/ وهذا، إن كنت لا تعلم، اسم نبيٍّ صحراويٍّ عمَّد بالماء مَنْ يُشفي الأعمى والأبرص، وقام من تحت تراب الموت في اليوم الثالث/ تعال -إذن- إلى حلبة الآلهة المطوَّقة بالملاحم والأنساب».

«شريط سريع ومكثَّف من حياتك، يمرّ في ذهنك عندما يكون الموت داهماً... وأقرب إليك من ظلّك. هذه المشاعر عرفتها في أثناء الحصار، وفي الجنوب اللبناني في أثناء اجتياح 1978». لكن،هذه المرّة، شاعر «تحت رحمة الكتلة»، وبالنسبة إلى متفائل حقيقي، يجب التخلُّص منها. كانت مقاطع «قناع المحارب.. يوميّات مريض بالسرطان»، التي نشرت، مجتمعةً، في 27 مايو (2019)، بعد نشرها متقطِّعة، خلال أسابيع سابقة، ماثلة أمامنا كـ«كتابة احتضارية». كان سردها، بتعبير «بول ريكور»، يعني «البقاء حيّاً حتى الموت»، الحصول على يوم كتابة، على قصيدة أخرى. بجهد تأمُّلي، يسأل ناصر في «كوميديا الاسم»: «من منّا المصاب بالورم، ويرزح تحت الكتلة؟ جسدي أم اسمي؟/... أتخيَّل: إذا ما نفضت رأسي ستتفتَّت الكتلة وتتطاير شظايا».

وفي «تحت رحمة الكتلة»: «هل جاء وقت قصيدة «حديث عاديّ عن السرطان»، لتثبت لي، مرّة واحدة في حياتي، أني كنت مصيباً، أن الشعراء قادرون على التنبُّؤ بمصائرهم؟ من يصدق ذلك؟ أنا أوَّل المكذِّبين).

برحيل طارئ، سيتوقَّف فقيد الصحافة الثّقافيّة العربيّة عن إتمام العمل على أكثر من كتاب. وإذا كان النقد يترك «مسافة فارغة» تجاه العديد من التجارب الشعرية المعاصرة، فإن الراحل لم يعش سمعة شعرية كافية، بسبب هذه «المسافة». لكن، وخاصّة في أيّامنا، إذا كان من السهل أن تكون كاتباً معروفاً، فإنه من الصعب أن تكون استثنائياً. فليس فراغنا فراغ النصّ ونقده، فقط، بل تحوّل الفراغ إلى مؤسَّسة نصِّيّة!، لكن القصيدة الممتلئة بالكلمات مستثناة أو مستبعدة، ويكفي -ليلج الشاعر بقصيدته الزمن الإنساني الآتي، ويصبح «علامة»- أن تكون البقيّة المفقودة من موهبته المستقبلية، عنوان هذا العبور غير المكتمل. ■ **محسن العتيقي**

رفعة الجادرجي

البيان الفلسفيّ للعمارة العربيّة

رحل المهندس المعماريّ العراقيّ رفعة الجادرجي مساء يوم الجمعة 10 أبريل/نيسان 2020 في العاصمة البريطانية لندن، عن عمر ناهز 93 عاماً. ويُعَدُّ الراحل، كمُواطِنَيْه محمد مكية (1914 - 2015) وزها حديد (1950 - 2016)، من أبرز المعماريّين العرب الذين تقاطعوا بمنجزاتهم وأفكارهم مع كبار المعماريّين العالميّين أمثال: (غاودي Gaudi، لوكوربيزييه Le Corbusier، غروبيوس Gropius)، إذ لم يدخروا جهداً في البحث عن المقوِّمات الإبداعية والتقنية والجماليّة الكفيلة بتهذيب العمارة والمدينَة العربيَّتيْن ومنحهما بعدهما الحديث والمُعاصِر، وفق الصِّلات العضويّة بطبيعة المجتمع وشروطه لإعطاء الحضارة جسماً صَرْحِيّاً دالاً وخاصاً.

هؤلاء وطاقاتٌ أخرى، ولو بدرجاتٍ مُتبايِنَة، من أمثال حسن فتحي (صاحب كتاب «البناء مع الشعب»)، وعبد الواحد الوكيل، وجعفر طوقان، وعبد السلام فراوي، ورشيد الأندلسي، وعبد الواحد منتصر، وغيرهم قليل، يشكّلون النُّدْرَة، بل نُدْرَة النُّدرة، التي طالما أهملناها، كأفراد ومؤسَّسات، وتركناها في معزل عن اهتمامنا وثقافتنا وفكرنا. بينما هؤلاء الرُّؤْيَويّون يُصِرّون باستمرار على إمدادنا بالمعنى الملموس للأرض التي نقف عليها والحواضر التي نقيم فيها، ويقربوننا من حِسِّنا الوجودي في الفضاء، بينما يُرَوِّضون أبصارنا ويمنحون الهوية المكانية لأجسادنا الفيزيقية في تَنَقّلِها الداخلي كما الخارجي.

حصل الجادرجي على دبلوم الهندسة المعمارية من جامعة «هامرسمث للحرف والفنون» البريطانيّة، وعمل منذ تخرجه في مكتب «الاستشاري العراقي» الذي أسَّسه في 1952 وتابع فيه نشاطه إلى غاية 1978 ليتفرغ للبحث الأكاديمي، ثم دَرَّس كأستاذ زائر بجامعة هارفارد بين 1984 و1992 وبجامعة لندن بين 1982 و1992، حيث حاضر في فلسفة الفنّ والعمارة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. كما أسّس «مركز أبحاث الجادرجي» للبحث في فلسفة ونظريّة العمارة، وذلك إلى سنة 1999 التي أسس خلالها «مؤسسة الجادرجي» بالاشتراك مع نقابة المعماريين في بيروت ورابطة المعماريين.

عُرِفَ الجادرجي بنمطه البِنائي في عشرات المشاريع المعماريّة المُنجَزة، ومن بينها مبنى الاتحاد العام للصناعات، ومبنى نقابة العمال، ومبنى البدالة الرئيسية في السنك، ومبنى البرلمان العراقي. ففي تَبَنّيه المَدّ الحداثي، ظلّ يبحث عن مخارج شكليّة وفضائيّة وتزيينيّة لاستنبات النَّبْر العربيّ الإسلاميّ عبر إيجاد مخارج تكوينيَّة متوازنة تنعكس على الواجهات Les façades بالتوليف المنسجم لتوازي التقويس وتوزيع الظلال، مع التغليف المدروس للجدران الخارجية بالطابوق الطيني العراقي المرسوم بوحدات زخرفيّة من صميم التراث التقليدي. على هذا المنوال الذي يحفر عميقاً في استدراك سبل الإدماج والتناغم بين البُعْدَيْن الحديث والمحلّي، استطاع شحذ أشكالٍ جديدة في التأليف



المعماريّ وطرق التشييد التي تخضع لطبيعة البيئة والمجتمع مع تجَنُّب التَّنْميط والعمل على ابتكار تراكيب جماليّة تمس المنظر الخارجي الذي يعكس بدوره توافق العلاقات الفضائيّة في الداخل. هذا المسار المُتصاعد في الإبداعية المعماريّة سيُمَكِّنُه من نَيْل جائزة آغا خان للعمارة عام 1986.

ساهم الجادرجي في إنجازات صرحية خاصّة بالفضاءات العمومية: «نصب الجندي المجهول» الذي تَمَّ انتزاعه من ساحة الفردوس في

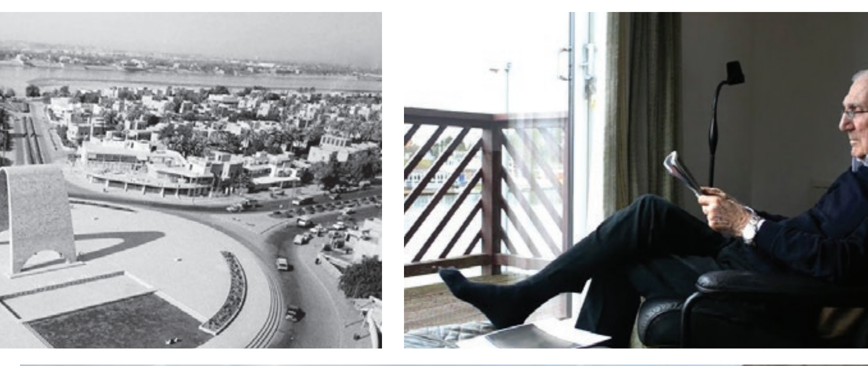
1982، كما صمّم قاعدة Socle وواجِهَة «نصب الحرّيّة» للفنّان جواد سليم، إذ تُشَكِّل الواجهة - الخلفية للنصب مساحة مسطحة لإدماج 14 وحدة نَحْتِيَّة بارتفاع ثمانية أمتار من المَصْبوبات البرونزية المُنْفَصِلة، تم تثبيتها على طول الخلفية Le fond، وهي الواجهة الإسمنتية المُغَلَّفَة بالمرمر، والمُعَلَّقة على ارتفاع ثمانية أمتار لتجعل النصب بين فراغَيْن، بين الأرضي والسماوي. بدأ إنجاز الصرح في 1959 بساحة التحرير في قلب بغداد، كنتيجة للتجاوب الإيجابي والفعّال الذي لاقَتْه «جماعة بغداد للفنّ الحديث» التي تأسّست في 1951 بقيادة الفنّانَيْن جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد، وذلك بعد أن تحَدَّد الرصيد الفنّي للحركة التشكيلية في العراق، حيث «في الحين الذي أرست فيه جماعة من الفنّانين تقاليد التوجُّه إلى مواضيع البيئة المحلّية لتُصَوِّر الأوضاع المألوفة في المدينة والريف، قام فنّانون آخرون بإعطاء هذه البيئة المعنى الحضاري، إذ لم تعد البيئة عندهم كقيمة بصرية جميلة وحسب، بل كتركيب يُعاد بناؤه طبقاً لامتداداته التراثية، والأهمية هنا تكمن في أن الأسلوب الفنّي نفسه، وبعض متطلَّباته التقنية ذات صلة، سيُعاد اكتشافها من خلال التراث»[1]. من هذا المنظور نُلامس التعاون المُثْمِر والفَعَّال للجادرجي الذي وجد ضالته في أفكار وأساليب الفنّانين التشكيليين الذين صار ينتمي إليهم بالفعل والقوة.

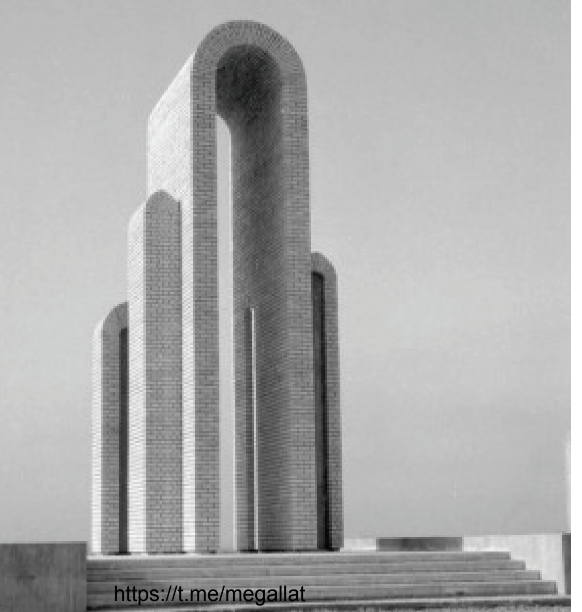
يعتبر كتاب الجادرجي «شارع طه وهامرسمث: بحث في جدلية العمارة» الذي أصدره في 1985 ثمرة أطروحته التي حرّرها في 1951 ونقّحها في سنة 1958، وباتت تشكل بيانه الفلسفيّ الذي يجمع بين النظريّة والتطبيق في مُجمل إنجازاته المعمارية على الدوام، كما في عديد كتبه التي تبَنَّت غِنى التصوُّرات القائمة على التنظير الفلسفيّ للعمارة بالاستناد إلى طبيعة البيئة التي تمس مختلف الأطروحات المُتَناوَلة: «الأخيضر والقصر البِلَّوري: نشوء النظريّة الجدلية في العمارة، 1991»، «حوار في بنيوية الفنّ والعمارة، 1995»، «دور المعمار في حضارة الإنسان، 2018»، «مقام الجلوس في بيت عارف آغا: دراسة











أنثروبولوجية للعلاقة بين تكوين الهويّة واستعمال مُصَنَّعات الجلوس، 2001». كما صدر له عن مركز دراسات الوحدة العربيّة: «في سببية وجدلية العمارة، 2006» الفائز بجائزة الشيخ زايد للكتاب في دورة 2008، و«صفة الجمال في وعي الإنسان: سوسيولوجية الإستطيقية، 2013» و«دور المعمار في حضارة الإنسان، 2018». كما أصدر «صورة أب: الحياة اليومية في دار السياسيّ كامل الجادرجي، 1985»، ذلك أن رفعة الجادرجي هو ابن السياسيّ والوزير الشهير زمن الحكم الملكي كامل الجادرجي، ويُعدُّ من مؤسّسي الحزب الوطنيّ الديموقراطيّ عام 1946 بمشاركة رجل الاقتصاد محمد حديد والد المعمارية زها حديد. فضلاً عن كتاب «جدار بين ظُلْمَتَيْن، 2003» بالاشتراك مع زوجته بلقيس شرارة، يسردان فيه سيرتهما الذاتية الواقِعِيَّة لمرحلة الاعتقال التي دامت عشرين شهراً.

يُلَخِّص المعماريّ والفنَّان التشكيلي رفعة الجادرجي رؤيته الفلسفيّة المُنبثقة من تجاربه الموصولة بالتجاوب السَّلِس بين المِهَنيّ والنَّظَريّ بالقول: «كان اهتمامي منصباً على إيجاد أسلوب ملائم لمعمار عربيّ معاصِر، وكانت نقطة الانطلاق هي اعتماد الحوار المستمر بين المعماريّين والرسامين والنحاتين والمُفكِّرين العرب. وكان السؤال عمّا إذا كان من الضرورة أن يظلّ الفنّ المعماريّ عندنا عرضة للأفكار الغربيّة الأوروبيّة أم أن عليه أن يتأثر بالبيئة المحلّية والتقاليد الطبيعيّة والمواد المُتَوافِرَة. وبالنسبة لي فقد بدأت أتعلّم من المعمار التقليديّ وأحاول أن أتوصل إلى المُواءَمة ما بين الأشكال التقليديّة والحضور الحتمي للتكنولوجيا الحديثة. كان هدفي ينحصر في خلق معمار ينسجم مع الواقع المكاني الذي يُشَيَّد فيه، وألّا يسمح بالتضحية بشيء جوهري لصالح الإمكانيات التكنولوجية الحديثة. وفي الوقت نفسه كنت مُهتماً بفهم وتحليل التفكير القائم في الطرق التقليديّة للسيطرة الطبيعيّة»، مضيفاً: «إن اهتمامي الحالي ينصب على الرغبة في تطوير أكثر للنزعة التجريديّة في الأشكال التقليديّة المحلّية والقوميّة وقِيَمها الجمالية بمعزل عن المفهوم الإنشائي». ومن ثمّة، يؤكِّد على العلاقة الكامِنَة بين التنظير والممارسة، ما جَعَله يحُثُّ



المعماريّ على جَدارة تسخير التنظير في التصميم، ذلك أن رؤيتنا لأي شيء إنما تحصل عن طريق المعرفة السابقة، إذ في انعدام التنظير تبطل العلاقة التفاعلية بين المتلقي والمعماريّ، وحينها تصبح العمارة رتيبةً وسقيمةً إذا لم تعتمد على فهم الزمان والمكان والإطار البيئيّ والجغرافيّ، في الحين الذي يلح فيه على كون الممارسة هي في حدِّ ذاتها استجابة لتفاعل بين الفكر والمطلب الاجتماعيّ منذ تكوين نظريّته «جدلية العمارة» في 1952، باعتبارها أساس التنظيم في العمارة. بروح معاصِرة، حافظ رفعة الجادرجي على إيقاع الغوص في البحث والنهل من شتّى المعارف والعلوم الإنسانيّة التي تخدم المعمار على أكثر من صعيدٍ فكريّ وإجرائيّ دون إغفال استغوار صور الوجدان ومدارجه، واضعاً أمامه أسئلةً دقيقة طالما واظب على إيجاد أجوبةٍ صريحة لها دون كلل. ■ **بنيونس عميروش**

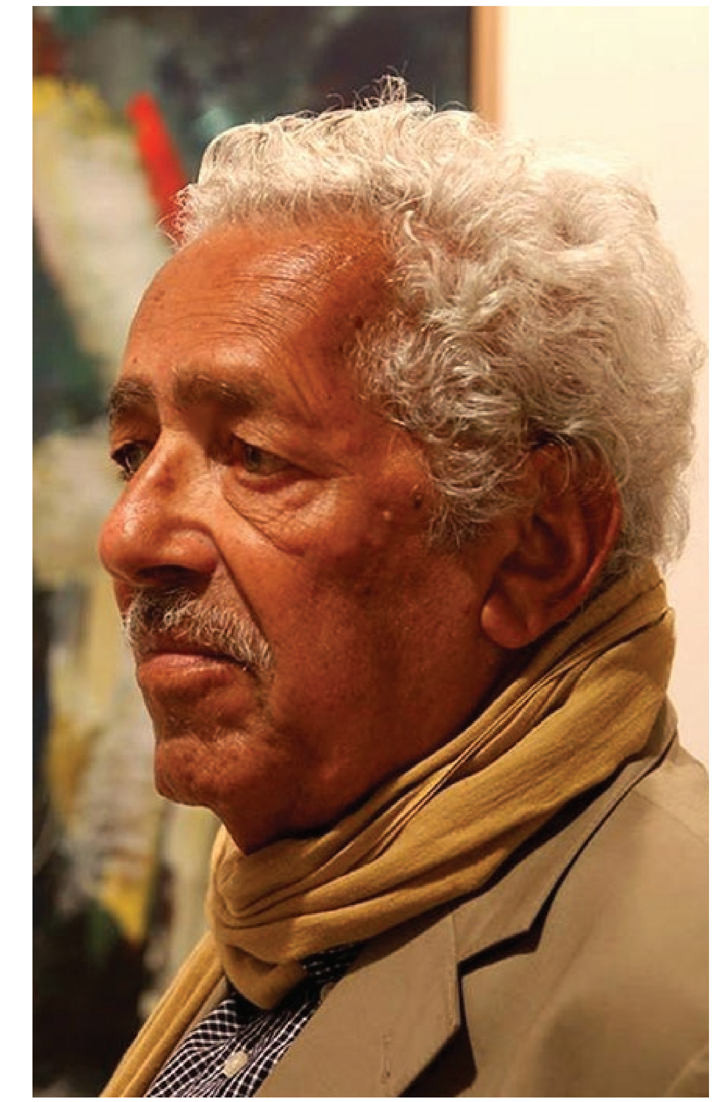
هامش:

1 - سهيل سامي نادر، «شاكر آل سعيد: البحث عن أثر داخل الثقافة»، فنون عربيّة، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، لندن، ع7، المجلد الثاني، السنة الثانية، 1982، ص 67.

في رحيل آدَم حَنين..

وَريثُ الصَّلابَة

افتقد المشهدُ التشكيليّ مؤخَّراً أحد أبرز نحاتيّ العَالَم العربيّ المُعاصرين في القرن العشرين، برحيل النحَّات المصريّ آدم حنين (اسم الميلاد: صمويل هنري)، الذي وافته المنية صباَح يوم الجمعة 22 مايو/أيار 2020 عن عمر ناهز الواحد والتسعين عاماً بعد صراعٍ مرير مع المرض. وعلى طول مساره الفنيّ، لم يدَّخر جهداً في توطيد وتطوير المُمارسة النحتيّة، منذ معرضه الفرديّ الأوَّل بميونخ (1958)، وبالقاهرة (1961)، بدافع إبداعيٍّ قلَّ نظيره، إذ ظلَّ وفيّاً لتعبيريَّة الحَجْم (le volume) التي منحها كلّ طاقته الذهنيّة والعضليّة بذائقةٍ واعيةٍ ويقظة، تنطلق من الأصول، فيما تستشرف الجديد والمُبْتَكَر.



آدم حنين ▲

بعد ولوجه كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1949، حيث أنفق فيها أربع سنواتٍ تكوينيّة ليتخرَّج في 1953، سيباشر آدم حنين (المولود بالقاهرة في 1929) أول إنتاجاته بمرسم الفنون الجميلة في الأقصر (1954 - 1955)، وذلك إلى حين نَيْله منحةً دراسيّة لمدة عامَيْن، مَكَّنَتْه من الالتحاق بأكاديميّة الفنون الجميلة في ميونخ بألمانيا سنة 1957، حيث عَمَّقَ تكوينه في محترف أنطوني هيلر. عمل كرسَّام في مجلّة «صباح الخير» في 1961، كما اشتغل مستشاراً فنيّاً بدار التحرير للطبع والنشر في 1971، وهي السنة التي سَيَشُدُّ فيها الرحال رفقة زوجته (عفاف الديب الباحثة في الأنثروبولوجيا) إلى فرنسا، حيث استقرَّ بباريس، وأقام معمله في الدائرة الخامسة عشرة. وخلال هذه الإقامة الطويلة التي امتدت إلى ربع قرن من الزمان (1971 - 1996)، وهب نفسه لممارسة فنّه بكلّ الإمكانات الذاتية والمادية التي يمتلكها، ليخبر مختلف التقنيات والمُعالجات الحَجْميَّة بعديد الخامات من البرونز والنحاس والجرانيت والبازلت إلى الحَجَر الجيريّ والخشب والجص والسيراميك.

بعد أن كرَّس اسمه على الصعيد الدوليّ، قرَّر عودته النهائية إلى مصر في 1996، تاريخ تأسيسه «سمبوزيوم أسوان الدوليّ لفنّ النحت»، في اتجاه المزيد من رفع راية الحُجوم في بلد النحت، وطنه الذي أحاطه بخيوط الوصال عبر اشتغاله مع وزارة الثقافة بين 1989 و1998 ضمن عمليات ترميم آثار فرعونيّة بالجيزة. في حين، أقام على ملكيته الأرضية متحفه الخاصّ بقرية «الحرانية»، بعد بناء منزله بالطوب الطينيّ وفق تصميم المهندس المعماريّ رمسيس ويصا، وهو المسكن الذي لحقه الهدم، وتمَّت إعادة بنائه ليحتضن المتحف الذي تتكلَّف مؤسَّسة آدم حنين للفنّ التشكيليّ بإدارته. يضم المتحف حديقة متحفية ومبنى من ثلاثة طوابق بارتفاع تسعة أمتار ليكون الفضاء الداخلي قابلاً لعرض القطع المُجَسَّمة بطريقة لائقة. وقد تمَّ افتتاح «متحف آدم حنين» في 2014، بعد أن تحوَّل منزل الفنَّان إلى متحف يحتضن مقتنياته وأعماله التي أنجزها في مراحل مختلفة من عمره الإبداعيّ والبالغة في مجموعها أربعة آلاف قطعة.

إذا كان مواطنه الرائد محمود مختار (1891 - 1934) قد حوَّل النحت الفرعونيّ من دائرة العبادات إلى طقوس الحياة الشعبيّة بحسٍ تجديديّ دون المساس بمَلْمَحِه الأصيل، كما هو مُلاحظ في عمله الصرحي «نهضة مصر» (القاهرة، 1928)، فإنّ رؤية آدم حنين تبنَّت بدورها مقاربةً تحليليّة، عمل من خلالها على تَبْئير أوجه البساطة والاختزال، ضمن أسلوبٍ إقلالي (Minimaliste) يميل إلى محو الجزئيات وتكثيف الكتلة، لتوكيد صفة



متحف آدم حَنين▲

الثّبات (الوضع السّتَاتيكي Statique)، الذي يجعل الآثار النحتية حيَّة وصامدة منذ آلاف السنين، باعتبار الثّبات في الأصل، خاصية إجرائيّة أساسيّة تُحَوِّل التمثال في الفنِّ المصريّ إلى كتلةٍ متراصَّة قائمة بذاتها، لتكون مشحونةً بدرجةٍ قصوى من الصَّلابة التي تُفيد تمديد زمن حياة (La durée de vie) القطعة النحتيّة، طبقاً للقوانين الفيزيائيّة الموصولة بمقاومة المواد (Résistance des matériaux). إلّا أن هاجس الثبات، لم يمنعه من تبنّي التوليفات الديناميّة التي تعضِّد خاصية الصَّلابة من الداخل، كما هو الشأن في العديد من نماذجه الحيوانيّة، وبخاصة تلك المُتعلّقة بالطيور الكاسرة، كما هو الأمر في تمثال الصقر الذي يتأهّب للخروج من فتحة أعلى السقف أمام مبنى الأهرام.

من جانبٍ آخر، تقترب إبداعيَّة آدم حنين مع الحساسية الماديّة لدى «كونستانتين برانكوزي 1957 - 1876) «Constantin Brancusi) على صعيد الإدراك الوافي لقوانين المادة والتقدير المُلازم لطبيعتها، إذ يؤكد برانكوزي على أنك «في الوقت الذي تنحت الحَجَرَ تكتشف آنئذ روح مادتك وخصائصها الفريدة، فيداك تُفَكِّران وهما تتعقبان أفكار المادة»(1). وفي منحى تعميق الوعي بماهية المادة وكيفيات تطويعها، يتقاطعان أيضاً من حيث مبادئ التبسيط التي تُوَجِّه الأسلوب لبلوغ المدارج القصوى للتناغم بين الكتلة والمحتوى، إذ شكَّلت البساطة أحد المُقوِّمات الجماليّة الأساسيّة في التطوُّر الحَجْميّ للنحت الحديث، حيث يتمثل المظهر الخارجيّ البسيط في مواجهة المظهر الخارجيّ المُعقَّد للشكل العضويّ بتعبير هربريت ريد، ذلك أن «البساطة ليست هي الهدف، لكن المرء يصل إلى البساطة على الرغم منه كلما اقترب من المعنى الحقيقيّ للأشياء»(2) كما يرى برانكوزي. من هذه الزاوية يمكن تَلَمُّس خطوات محاورة آدم حنين لمواده الخام، وقدراته في التمييز بين حدودها التعبيريّة، وكذا خصائصها البنيويّة في بُعدَيْها الكيميائيّ والسيميائيّ، حيث استواء الروح يكمن في اكتمال الحَجْم، ما يُعزِّز الطابع الإحيائيّ (Animistique) في مشروعه النحتي الموسوم بديمومة استناده إلى قواعد تعبيريَّته المُتفاعلة مع ما تقتضيه طبيعة المادة من إحاطةٍ شاملة تخص البنية والقوة والمتانة والنِّسب (-Pro portions) وتوازن الكتل.

يُعَدُّ نموذج «أم كلثوم» الرخاميّ، النموذج الأكثر وضوحاً لملامسة أسلوبه القائم على أَسْلَبَة (Stylisation) معياريّة دقيقة لصالح الكتلية الأحاديّة التي تذوب فيها التفاصيل والملامح والتقاسيم والفجوات، باستثناء المنديل كمفردةٍ كفيلة بتحريك الوجدان، ولعب دور الاستدلال لاستقبال همة الوحدة العضويّة في «تمثيل» كوكب الشرق، التمثيل الرمزيّ المُوَجَّه باختزالٍ حذقٍ ومتناهٍ، على مستوى التكوين والنعومة كما على صعيد الصفاء والانسيابيّة الموزونة بعنايةٍ فائقة. من ثمَّة، فإنّ المُهمّ والجوهريّ والدفين في أعمال آدم حنين سرعان ما يتناغم مع دواخل المُتلقيّ ويثير شعوره وخياله، كأن المسألة تتعلَّق بتقابل بصري بين الباطن والظاهر السطحيّ للمادة الذي يكتسب قوته المرئيّةً عبر الاشتقاق من قوة الباطن ذاته، بحيث نتحسَّس الحركة المُقيمَة في صُلب الكتلة الصَّمّاء، ومعها ينكشف ذلك الإيقاع الداخليّ الذي يقرِّبنا من سرائر التمثال الموسوم بروح صانعه. هكذا، يحافظ آدم حنين، وريث الصَّلابة، على المميزات الصرحيّة في أعماله المُفعمة بسكونٍ حي، ينضح بجاذبيّة عاطفيّة تنبع من خاماته النبيلة ذات السطوح المصقولة بإدراكٍ عميق وشاعريّ للغاية.

إضافة إلى النحت، مارس آدم حنين فنَّ التصوير (La peinture) دون الاستناد بالأساس إلى القماشة والألوان الزيتيّة، إذ عُرِفَ أكثر باعتماده أوراق البردي كأسناد يشتغل عليها بالأصباغ التقليديّة الطبيعيّة الممزوجة بالصمغ العربيّ، لإحياء التقنيات والأحبار اللونيّة التي طالما استعملها الفنَّان في الفنِّ المصريّ القديم الذي ظلَّ يشكِّل مرجعيّته الأساس في صوغ التعبير التصويريّ. وفي السياق ذاته، فقد أنجز تصاوير خاصّة بكتاب «رباعية صلاح جاهين» للكاتب صلاح جاهين، وهي الرسوم التي نفَّذها بالحبر الهنديّ على الورق.

لعَلَّ هذا المسار المُكابر والغنيّ بالإنجازات والمُنعطفات الكبرى، كان كفيلاً بحصول الفنَّان آدم حنين على الجائزة الكبرى لبينالي القاهرة الدوليّ في 1992، وجائزة الدولة التقديريّة في الفنون عام 1998، والجائزة الأولى للإنتاج الفنيّ في 2004. وهو مسار الفنَّان عينه الذي زَكَّته مكتبة الإسكندرية، إذ خَصَّته بإصدار كاتالوج فنيّ في 2018، ضم العديد من النصوص النقديّة بتوقيع نُقَّاد فنيّين مصريّين وعالميّين. بينما تبقى معالمه الإبداعيّة شاهدةً على آثاره الفاتنة والمُؤثرة، وبخاصّة منها أعماله الصرحية من قبيل «حامل القدور» (1960) في حديقة النحت الدوليّة في مدينة دالاس بولاية تكساس، و«الطائر» بحديقة أكاديميّة الفنون بروما، و«المحارب» في فناء مكتبة القاهرة الكبرى. ■ **بنيونس عميروش**

الهوامش:

1 - هربرت ريد، النحت الحديث - تاريخ موجز، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 170.

2 - Ibid، ص 168.

تغيُّر الأزمنة ومدينة الفساد

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...



د. فيصل درّاج

رسم الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون مدينة فاضلة في كتابه «الجمهورية» طرد منها الشعراء مشيراً، ضمناً، إلى مدينة فاسدة تقبل بهم. ورسم الفارابي، بعده بقرون، مدينة فاضلة أخرى مستلهماً أحكام العقل والحكمة الإسلاميّة. التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر. أدرج الفيلسوفان في كتابيهما، بأقساطٍ مختلفة، صور «المدينة الفاسدة» التي تترجم انزياح البشر عن مبادئ الأخلاق. ارتبط صعود المدينة الفاضلة، أدباً وسياسة وفلسفة، ببدايات عصر النهضة الأوروبية، التي تطلّعت إلى إنسان جديد يسيطر على الطبيعة وقواعد الحياة الاجتماعيّة. أعلن عن ذلك، بصوتٍ جهير، الإنجليزي توماس مور في كتابه «يوتوبيا» - 1516، حيث للعنوان دلالتان: «اللامكان من ناحية، الذي استدعى حلماً إنسانيّاً متوالداً، والمدينة الفاضلة» القابلة للتحقُّق، بفضل التقدُّم الإنساني في مجالات عِدّة. هجس مور بنموذج اجتماعيّ سياسيّ جديد، ينظم حياة الفرد والجماعة، ويؤمّن لهما العدالة والحرّيّة والمساواة. اقترح تنظيماً اجتماعيّاً يقوم على اقتصاد جماعي واعتراف متبادل بين المواطنين، يضمن سعادة الجميع، ويوزِّع عليهم الفرح والأخلاق معاً، يستجيب للطبيعة الإنسانية المُتحرِّرة من القبح والفساد. تطلّع مور إلى فردوسٍ أرضي، لا أثر فيه لعيوب المجتمع الإنجليزي الذي كان يَعيش فيه، وعهد ببنائه إلى بشر صالحين لهم مؤسَّسات وقوانين وأعراف وقواعد، تحتفي بخير الجميع وتحتفل بالطبيعة وحمايتها، وتفضي إلى مواطن حرّ ينصاع إلى أحكام أسهم في صوغها. انطوى حلمه، وهو الذي حُكم عليه بالموت، على عقدين اجتماعيين: ينظم أحدهما علاقات الإنسان بالمؤسَّسات الحاكمة، حيث الحاكم والمحكوم ينصاعان إلى قوانين واحدة. ويحكم الثاني علاقات المواطن بنظرائه.

وإذا كان عصر النهضة الأوروبية، الذي أراد «أن يكون أصل الإنسان هو الإنسان»، قد أطلق متخيّلاً متفائلاً متعدِّد الاتِّجاهات، فإن القرن العشرين، الذي شهد حربين عالميتين مدمّرتين، حرَّض على متخيّل عابق التشاؤم عنوانه: «المدينة الفاسدة». فكتب الإنجليزي «ألدوس هكسلي» عام 1932 روايته «أفضل العوالم»، ساخراً من مجتمعات تقنية تختصر الإنسان في جهده العضلي، وأعطى «جورج أوريل» روايته الشهيرة «1984» التي ندَّدت بأنظمة استبدادية مسحت «الديموقراطية الموعودة». أظهر النموذج الروائي لديهما صورة «اليوتوبيا النقيضة»، أو المدينة الفاضلة المقلوبة، حيث الكابوس يطرد الحلم والشمولية تلغي الديموقراطية، ويمحو الاغتراب الخانق السعادة المنتظرة. كان الإنجليزي «هـ.ج. ويلز» قد لمح حضارة القرن العشرين في روايته «آلة الزمن» 1895 التي وصفت إنساناً مبرمجاً هو امتداد للآلة، لا حرّيّة له ولا كيان. عاش العرب نهضتهم المجزوءة على طريقتهم، وكتبوا في العقود الثلاثة من القرن العشرين عن «مدن مشتهاة»، حال فرح أنطون وروايته «المدن الثلاث. العلم والمال والدين»، حيث تأخذ جماليات الفضيلة مكان الجشع والتسلُّط، وصور توفيق الحكيم في «عودة الروح» مدينة جميلة يرفع طلّابها شعار التحرُّر والاستقلال الوطنيّ، واستولد طه حسين في «دعاء الكروان» امرأة جديدة تعرَّفت على المدينة وارتادت مسارحها وحفلاتها الموسيقية. تجلَّت المدينة لدى الأوّل حلماً مستقبلياً شعاره التقدُّم، يأخذ بالعلم ووسائله ويبني اقتصاداً لا جشع فيه، ويعتنق ديناً لا تعصُّب فيه ولا يحتكره أحد. بدت المدينة في رواية الحكيم فضاءً متفائلاً يصوغ إرادة جماعيّة وطنيّة، وأوغل طه حسين في تجميل المدينة حتى بدت حياة من ثقافة وحوار وفنون.

السؤال الآن: من أين تأتي أهمِّيّة المدينة؟

تصدر شكلانياً من كونها موقعاً للسُّلطة المركزية متعدِّدة

المؤسَّسات، ما يجعل منها صورةً للدولة وتعبيراً عن «هيبتها»، لكن دلالتها التاريخيّة تأتي من رمزيّتها المُتعدِّدة: فهي مجلى الهويّة الوطنيّة ومرآة للتراكم الثقافيّ الحضاريّ، والحامل الأساسيّ لوعود المستقبل، فما تقترحه إرادة الشعوب ورغباتها يتخذ له من «العاصمة»مرجعاً، كما لو كانت كتاباً تاريخيّاً يخبر عن تاريخ المدينة وهو يخبر عن إنجازات ساكنيها. ولهذا تكون المدينة عنوان الحداثة الوطنيّة التي تتجلّى في الشوارع والساحات والمتاحف والتماثيل، وفي التنظيم الهندسي، الذي يعيّن المركز والضواحي وما يصل بينهما،... ولعَلّ اتساع المدينة كما مرافقها المُتنوِّعة وعمرانها المُتوالد هو ما يؤكّدها كياناً هندسيّاً وديموغرافيّاً متعدِّداً، يحتضن الجامعات والحدائق والمتاحف ودوائر الدولة وجماعات بشريّة لا متجانسة، تجانسها عادات المدينة وأنماط حياتها اليومية، والقائمة على الحرّيّة والتنوُّع.

يُقال عادةً: المدينة هي المكان الذي يسير الإنسان فيه حرّاً، بعيداً عن عوالم القرى والبلدان الضيقة، فالإنسان المديني يتعرَّف باسمه الذاتي، بلا حاجة إلى لقبه واسم قبيلته أو عشيرته، ينتقل من زحام إلى آخر ليكون، في النهاية، علاقة في حشود وجماهير. فالمدينة تضم بشراً لهم حرف ووظائف مختلفة، يتوزَّعون على طبقات غير متساوية. ولأن المدينة فضاء للإنسان «الغُفل»، أي المجهول، تبدو، عملياً، فضاءً أليفاً متحرِّراً من القيود، المنزل فيه ينفتح على شارع، والأخير يمتد في ساحة، والشوارع جميعها متاحة للجميع، بلا قيود أو عوائق، إنها مملكة «الإنسان المجهول»، الذي تسبغ عليه «مجهوليته» حرّيّة التنقُّل والنظر. لا غرابة أن ترتبط حداثة بودلير الشعرية بشوارع باريس، وأن تبدو القاهرة مركزاً لإبداع نجيب محفوظ الروائي، وأن تكون مصانع المدينة إطاراً لفيلم تشارلي شابلن: «الأزمنة الحديثة»، وأن يقرن الفلاسفة، كما الأدباء بعامّة، وبين المدينة و«المدينة الفاضلة»،...

بيد أن التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: ترييف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف، ويتراجع التجانس الاجتماعيّ، سلوكاً وتصرُّفات، أمام العادات العشوائية التي تشوِّه مظاهر المدينة، رافضة التمدُّن، أو ما يشبهه، لتنتهي إلى: ترييف المدينة، أو تحوُّلها إلى فضاء هجين لا يعرف فضائل الريف ولا يتعرَّف على مزايا المدينة.

يفصح تشوُّه المدينة السويّة وتحوُّلها إلى: مدينة فاسدة، عن إخفاق السُّلطة الحاكمة، التي تختزلها إلى مكان، تُكدِّس فيه ما شاءت من الدوائر، أو يتكدَّس فيه بشرٌ يريدون الاستمرار في الحياة. يغدو «تلوُّث المدينة»، والحال هذه، مجازاً واسعاً مُتعدِّد الطبقات، يتضمَّن تلوُّث الهواء وعشوائية السير واتساع الجريمة وامتهان القانون وتكامل الرشوة والبغاء، ونقيضاً للمدينة، التي تغنَّى بجمالها شعراء كثيرون.

وإذا كانت التعدُّدية الاجتماعيّة، كما المفرد الطليق استولدا الرواية من حيث هي فنّ الحديث، فإن هذه الرواية غدت الشاهد الأوّل، في حالاتٍ مُتعدِّدة، على مآل المدينة التي غادرتها مدنيّتها واختصرت في تراكم عمراني هجين. وآية ذلك روايات عربيّة مُتعدِّدة، مثل رواية «قهوة أميركية» لليمني أحمد الزين، التي وصفت عاصمة خنقها خرابها، ورواية صنع الله إبراهيم «بيروت.... بيروت»، حيث المدينة مجال للاقتتال الدامي والمجون، ورواية جمال الغيطاني «وقائع حارة الزعفراني»، التي وصفت مدينة استنام أهلها إلى العاداتِ المُدمِّرة. تأسى الفلسطيني عبّاد يحيى في روايته «رام الله الشقراء» على مدينة «تحت الاحتلال» انصرف شبابها إلى «إرضاء السائحات الشقراوات» كما لو كان الفلسطينيّ، الذي غادرته مدنيّته أو غادر مدينته، اكتفى بغرائزه البليدة. كان الروائي الفلسطينيّ النجيب جبرا إبراهيم جبرا قد وصف بغداد عاصمة الرشيد في روايته «صيادون في شارع ضيّق»، حين وصل إليها عام 1948، فاصلاً بين المدينة الرثة (بغداد في ذاك الزمان)، التي هي قرية كبيرة أو عِدّة قرى، و«المدينة الحقيقية».

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...

المدينة الفاضلة حُلم جميل وإرادة بشريّة حديثة قادرة على تحقيقه، ولو بشكلٍ جزئي، و«مدينة الفساد» كابوس يأتي حين يأتي، و«صناعة بشريّة قوامها بشرٌ تقوَّضت إنسانيتهم».

التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: ترييف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف

* عن تحوُّل المدن من الفضيلة إلى الفساد يمكن الرجوع إلى:
Darko Suvin: metamorphoses of science fiction yale university press, 1979.

«اِرتدِ قناعَك»

الحياة بنصف وجه

بغَضِّ النظر عن دواعي ارتداء القناع الصحّيّة الضّروريّة، وبغَضّ النظر عن كونه أحَد الإمكانات المُتاحة اليوم للتصدّي جُزئيًّا للجَائحة، فإنّه يبدو إفقارًا للوَجه بتجريده من نسقيّته، وإفقارًا، في العُمق، لتعدُّد الحياة الخصيب، وحَجْبًا لجُزء خُصَّ في جَسد الإنسان باحتضان الجَمال والكرَم والضيافة والصّفاء، فالعملُ على تصفيّة القلب وتخليص النفس مِن المظّلم فيها لا يتجلّى إلّا في الوَجه.

لا ينفصلُ الإنسانُ عن وَجْهه، إذ به يتميّزُ وبه تتحدّدُ هُويّتُه، وقد تهيّأ الوَجهُ، انطلاقًا من تركيبته، لأن يكون مُضاعَفًا، على نحو جعلَ الإنسانَ منذورًا مُنذ البدء لأن يَعيشَ بوَجهيْن، لا بالمعنى القدحيّ الذي اقترَن فيه الوَجهُ بالنفاق، وبإظهار المَرء غيرَ ما يُبطن، وبالتلوُّن والتحايُل. فالمعنى القدحيّ منحىً آخَرُ لتأوُّل الوَجه وَفق الامتدادات المُتشعِّبة التي يَشقّها هذا المنحى للتأويل، ووَفق فِعل الانتحال بتعدُّد صيَغه التي تنتظرُ دراسات عديدةً لاستجلاء تعقّد هذا الفِعل في مظاهره الأولى، ولاستجلاء حتّى غناه الأدبيّ قديمًا، قبْل أن يَغدوَ جُزءًا من الحيَاة ومظهرًا من مظاهر تقلّباتها وزيفها. المقصود، في هذا السياق، بالعَيش بوَجهيْن، غيرُ ما يُستفادُ من المَنحى القدحيّ السابق، إذ المُراد به أنّ الإنسانَ خُلقَ على صورةٍ ضدّيّة شكّلتْ أسَّ كينونته، وأنّ الوَجه، في تَركيبة الإنسان، كان أكثرَ أجزائها تجسيدًا لهذه الضدّيّة. فقدِ انطوَت ملامحُ الوَجه دومًا على هذا البُعد الضدّيّ، إذ عليها يَرتسمُ الشيءُ وضدُّه؛ يرتسمُ الحُزنُ والفرَح، الغضبُ والرضا، السكينةُ والقلق، وغيرها من الأضداد، لأنّ هذه الملامح قابلة لاحتضان كلِّ التقابُلات.

إنّ قابليّة الوَجه للتلوُّن تُوازيها أيضًا طاقتهُ على الإظهار والإخفاء، بل على إظهار الوجهِ غيرَ ما يُبطن، أي إظهار الشيء مقلوبًا إلى ضدّه، لأنّ تَركيبة الوجه قائمة، في الآن ذاته، على ما يُرى فيه وعلى ما لا يُرى، وهو، من ثمّ، ظاهرٌ وباطن. إنّ للوجه، في حقيقته، ظاهرًا يرتبط بما يَبدو منه، وباطنًا مَطويًّا في ما يُرى منه وفي ما لا يُرى، حتى إنّ لفظ الوجه في اللسان العربيّ يدلُّ، ممّا يدلُّ عليه، على القلب. لقد كان لظاهر الوَجه معنى لا حدَّ لتفرُّعاته وأبعاده، قبْل أن يَختلَّ هذا الأمرُ راهنًا بسبَب القناع الذي صارَ مُلازمًا للوَجه، بل غدا عُنصرًا دخيلًا عليه، ممّا حرَمَ الوجهَ مِنْ ظاهره الذي به وفيه يشتغلُ باطنُه أيضًا؛ فضاع الباطنُ بضَياع الظاهر. بهذا المعنى الضدّيّ الذي تستوعبُه دلالةُ الوجه، هيّأتْ ملامحُهُ دوَمًا إمكانَ قراءته مِن ثلاث زوايا؛ زاوية الظاهر وزاوية الباطن، وهُما أساسًا زاويتان تُجسِّدان كلَّ التقابُلات التي يَقوى الوَجهُ على احتضانها، ثمّ زاوية ثالثة لا تقوم على التقابُل، بل على عُنصر ثالث يتأتّى من لقاءِ الضدّيْن في الوَجه، إذ ليس عبثًا أن يكونَ الوَجهُ بعَينيْن وأذنيْن وبلسانيْن، حتى وإنْ لم يُضاعَف اللسانُ عضويًّا في الوجه، إذ يبقى مُضمرًا للمُضاعَفة انطلاقًا من طاقته اللانهائيّة على قول الشيء وضدِّه.

ما تَشكّلَ الوَجهُ على هذه الصورة المُضاعَفة إلّا ليتسنّى له أنْ يَرى باحتماليْن ويُرَى بهما أيضًا، ويُسْمَعَ بصيغتَيْن ويُسْمِعَ وَفقهُما كذلك. فالوجه، أيُّ وجه، مُضاعَفٌ بمَعنيَيْن؛ هو مُضاعَفٌ بما ينطوي عليه ويَجعلهُ قابلًا لأنْ يُتلقّى في ضَوئه، من جهة، وبما به يَتلقّى هو نفسُه الآخَرَ، أي ما به يَتلقّى خارجَه، من جهة أخرى، لأنّه يَرى بعَينيْن ويَسمَعُ بأذنَيْن. المُضاعَفة، في الحالتيْن، ذاتُ صبغة ضدّيّة. وحتّى اللسان، بما هو عضوٌ من أعضاء الوَجه، يَنطوي كما سبَقت الإشارة على هذه الضدّيّة، إذ يبقى، وإن لم يُضاعَف عضويًّا في الوَجه، الأقدرَ على تقديم الشيء الواحد في صورة ضدّيّة، لأنّه ائتُمِنَ، في الوَجه، على أخطر النِّعم بتعبير هيدغر، أي ائتُمِنَ على اللغة التي تحمّلَ لا عبئَها وحسب، بل اسمَها أيضًا. لذلك، ليس ثمّة ما هو أقدر على إنتاج الضدّية، وعلى جعْل الشيء يَظهرُ في صُورته وفي ضدِّها، مِنَ اللسان، أي اللغة. على هذا الأساس، يُستساغُ تصوُّر الوَجه بلِسانيْن، حتى وإنْ كان تخيُّلُ هذه الصورة في الواقع أمرًا سرياليًّا. على كلٍّ، فنواةُ هذه الصورة مُضمَرةٌ في اللسان المشقوق، الذي تضمّنَ، مُنذ قصّة آدم، احتمالَ قابليّته للمُضاعَفة، أي احتمالَ أن يكونَ لسانيْن، وقد ظلّ تحقّقُ هذه الصورة مُمكنًا دومًا، انطلاقًا من اشتغالِ اللغة بوَجهيْن، على نحو حَدا بالقدماء إلى الحديث عن الكلام المُوَجّه، الذي لمْ يكُن، في دلالته، سوى كلامٍ بوَجهيْن. لعلّ ما يتولّدُ ضدّيًّا في الوَجه مُرتبطٌ أساسًا بالصّورة التي عليها ظَهرَ، وَفق ما ترسّخَ، من جهة، في التأويل الصوفي، ومُرتبطٌ، من جهة أخرى، بنسقيّته، أي بتلك الوشيجة الغامضة التي تجمَعُ أعضاءَ الوجه، وبها يتشكّلُ دون أن يتكرّرَ في الصّوَر التي بها يَظهر، وفيها تتفاعلُ ملامحهُ ضمن نسقيّة لا تُولِّدُ غيْر الاختلاف. لا يتشكّلُ الوَجهُ من عُنصر واحد بل مِن عناصرَ مُتفاعلة، ولكنّ هذه العناصر، التي هي نفسُها ما به يتشكّلُ كلُّ وَجه، لا تكفُّ، على قلّةِ عدَدها، عن تجديد صُورتها النسقيّة، بما يَمنعُ الوجهَ مِن أن يتكرّرَ في أيِّ صورة من صُوَر ظهوره، إذ تكونُ صورةُ كلِّ وَجه مُنتجةً لتميُّزه ولِما يَفْصلهُ عن غيره من الوُجوه، وإن انبنَت أساسًا على العناصر ذاتها، أي على المُشترَك في الوُجوه. فالوجه لا محدود، وهي خصيصة يُحقِّقُها اعتمادًا على المحدود، لأنّ عددَ ما به يتشكّلُ قليلٌ للغاية، لكّن ما يتولّدُ من هذا القليل يَمتلكُ صفةَ اللانهائيّ. لذلك كان الوَجهُ شاهدًا على تعدُّد الواحد؛ إذ تأوّلهُ الصوفية اعتمادًا على مرآةٍ مُكثِّرة؛ مرآة لا تعكسُ صورةَ وَجهٍ واحد، بل تُعدِّدُ الصّوَرَ بتعدُّد الأسماء التي يُمكنُ أنْ تتجلّى بها الوُجوه. إنّ نسقيّة الوَجه والحكمة المُضمَرة فيه قائمتان على تولُّد اللانهائي من المحدود، فالوجهُ يَكشفُ، بحُكم العناصر القليلة التي منها يتشكّلُ، عن نسَبه إلى اللانهائيّ، لأنّ صورتَه مُتمنّعة على التكرار حتى في أقصى تجلّياتِ المُشابَهة. الوجهُ، بهذا المعنى، سرٌّ، لأنّه يتكثّرُ بالعناصر المحدودة التي بها يتشكّل، ليغدوَ في حقيقته وُجوهًا قائمة دومًا على الاختلاف. يتولّدُ الاختلاف من النّسق الذي تأخذهُ عناصرُ الوجه وتجعلهُ تجلّيًا للانهائيّ، على نحو يستحيلُ معه حصْرُ الوَجه، ويتمنّعُ معه استنفادُ سِحْر الوشيجة التي تظهرُ فيه دومًا من داخل العناصر نفسها، دون أن تتكرّرَ الصورة، ودون أن تفقدَ طاقتَها على أنْ تعودَ في كلِّ مرّة مُغايرةً لنَفْسِها. لعلّ هذا اللانهائيّ، الذي يَسِمُ



صُوَرَ الوَجه، هو ما هيّأَهُ لأنْ يُسْنَدُ إلى المُطلق، مُقترنًا، في هذا الإسناد، بالكرَم والجَلال، وهو أيضًا ما هيّأ الوَجهَ لأن يتحوّلَ إلى مفهوم خَصيب لدى الصوفية قديمًا، ولدى ليفيناس حديثًا، الذي تشعّبَ المفهومُ في فلسفته بَعد أنْ عوّلَ عليه في إعادة تأويل الذات، وتأويل علاقتها بالآخَر انطلاقًا من مُنطلق إيتيقيّ يَربطُ الوجهَ بالضيافة والمسؤولية.

استحضارُ دلالات الوَجه اليوم مُرتبطٌ بالانكماش الذي طاله، أي مُرتبطٌ بتغيُّرٍ مَسّهُ فغدا جُزءًا ممّا مسَّ اليَوميَّ بصورة عامّة في زَمن الجَائحة، التي فرضَت إيقاعَها على تفاصيل العيش والتعايُش حتى امتدَّ أثرُها لا فقط إلى وَجه الحياة، على نحو صارَ فيه هذا الامتدادُ اكتساحًا لافتًا في كلّ القطاعات، بل امتدّ هذا الأثرُ، أبعدَ من ذلك، إلى وَجه الإنسان الذي صارَ مُلزَمًا بأن يَسيرَ في الأرض مُقنّعًا فعليًّا بَعد أن عرفَ كيف يُخفي أقنعَتَه على امتداد التاريخ ويجعلها خلفَ وَجهه لا فَوقه. فهل «كشَفَت» الجَائحة عن حقيقة الإنسان؛ حقيقةِ قناعه، بأنْ ألزَمتْهُ ألّا يُخفيَ قناعَه، وأرغمتْهُ على أن يَضعَه فعليًّا على وجهه حتى لا يظلَّ مُتستّرًا على جوهر حقيقته؟ أيتعلّق الأمرُ، في تأويل بعيد، بقناعٍ كاشف، لأنّه يُظهرُ ما كان مستورًا؟ هل استنفدَ الإنسانُ كلَّ مظاهر إخفاء قناعه فانتهى إلى كشْف حقيقته بأنْ أُلزِمَ بوَضع القناع فعليًّا على وَجهه؟ ألا يكشفُ هذا القناع، إن تمَّ تأمُّله في ازدحام اليَوميّ بوجوه مُقنّعَة، عن الحُجُب التي تَبني سَيرَ الحياة وتجعلُ حقيقتها في التقلّب والتلوُّن؟ هل أجهزَ «التقدُّم» البَشريّ على لانهائيّة الوَجه؟ هل اكتسحَ هذا «التقدُّم» وجهَ الإنسان وأتى على حيّز كبير منه؟ ما معنى أن يتحوّلَ مأوى اللانهائيّ إلى قناع؟ وما معنى أن تنكفئَ المُضاعَفة، التي بها تشكّلَ الوَجه، إلى الرّبع، أي إلى نِصف وَجه بَعد أن كان الوجهُ مُضاعفًا؟ هل تنحو المُضاعفة لأنْ تكون خَصيصة القناع لا خَصيصة الوَجه؟ ما الذي ضاعَ مِنْ وَجه اليوميّ، ومِنْ وجه الحياة بصورة عامّة، بَعد أن اختفَت الوُجوهُ ولم يَعُد يُرى منها غيْر أنصافها؟ لقد غدَت هذه الأسئلةُ وغيرُها بديلًا عن قراءة الملامح التي اختفَت فجأةً، إذ صارَت الأقنعة تُغطّي حيّزًا من الوُجوه في الشارع وفي مُختلف مَرافق الحياة، وتسلّلت إلى الشاشات والقنوات التلفزيّة، واستأثرَت بالاهتمام وبالنقاش العموميّ، كما لو أنّ القناعَ زاحمَ الصُّورة المرئيّة في اكتساحها، ونافسَها الذيوعَ السّريع، وتمكّنَ، في وقت وَجيز، من مُجاوَرتها في كلّ ظهور لها، لأنّها أصْلًا من صُلبه، ذلك أنّ صلةَ الصّورة المَرئيّة بالقناع مَكينةٌ وَفق ما تنطوي عليه آلياتُ اشتغالها.

لعلّ ما ضاعَ مِن الوَجه، بَعد أن فقدَ ظاهرَهُ وتقلّصَ ما يَبدو منه، هو جمَالُ الاختلاف، وأسرارُ تركيبته، وسِحرُ اللانهائيّ الذي يجعلُ الوَجهَ تجلّيًا لا يكُفُّ عن التجدّد عبْر تكثُّر لا سَبيلَ إلى استنفادِ معناه، لأنّ لانهائيّة الوجه كانت دليلًا على لانهائيّة معناه. فالتأمّلَ في الوُجوه من زاوية اللانهائيّ، الذي تُضمرهُ، شكّلَ دَومًا غنىً للمعنى وعلامةً على مجهول مُتجدِّد. فالوجهُ فضاءُ أسرار لا حدَّ لها؛ أسرارٌ لا تنكشفُ أبدًا، ولكنّ ظاهرَ الوُجوه يُفصحُ دومًا أنّها مَطويّةٌ فيه، فهي، وإن لم تكُن تُرى، تَحتفظ بظلالها في الوجه. ظلالٌ تشهدُ، من داخل سِحْر المَلامح، أنّ الأسرار هناك في زاوية ما، وفي طيّة من طيّات ظاهر الوجه، قبل أن يختلّ هذا الظاهرُ ويكتسحَ القناعُ نصفَهُ.

ما الذي يُمكنُ أن يَراه المرءُ، اليوم، في وَجهٍ لم يَعُد وَجهًا؟

بغَضِّ النظر عن دواعي ارتداء القناع الصحّيّة الضّروريّة، وبغَضّ النظر عن كونه أحَد الإمكانات المُتاحة اليوم للتصدّي جُزئيًّا للجَائحة، فإنّه يبدو إفقارًا للوَجه بتجريده من نسقيّته، وإفقارًا، في العُمق، لتعدُّد الحياة الخصيب، وحَجْبًا لجُزء خُصَّ في جَسد الإنسان باحتضان الجَمال والكرَم والضيافة والصّفاء، فالعملُ على تصفيّة القلب وتخليص النفس مِن المُظلم فيها لا يتجلّى إلّا في الوَجه، الذي كان كلُّ ظفَر بانبثاق النّور فيه تجسيدًا لمُكابدة داخليّة في تجفيف ظلمة القلب وتمكينه مِن صفائه. إنّ ما حلّ بالوَجه اليوم أصابهُ بانكماش مُفقر، كما لو أنّ إجهازَ الإنسان على الطبيعة وعلى غنى الحياة قد انقلبَ عليه وتجسّدَ في انكماش أجهزَ على نِصف وَجهه، فصارَ الإنسانُ بنصف وَجه، والحال أنّ الوَجه لا يكون وجهًا إلّا بالتفاعُل الغامض بين أعضائه، وبالأسرار التي تُضمرُها تركيبةُ هذه الأعضاء ونسقيّتُها، وبالمجهول الذي يُقرأ في الوجه. وكلّها أمورٌ اختفَت بالقناع الذي حوّلَ الوجهَ إلى مجرّد عَينيْن مُتوَجّستيْن، مفصولتيْن عن سياقهما الذي كان يَبني جَمالهُما ويَصونُ أسرارَهُما.

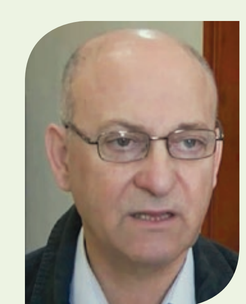
«ارتدِ قناعَك». أمرٌ لا ينفكُّ يَسمَعهُ المرءُ، اليوم، في الشارع، وعند عتبات المَتاجر، ومداخل المصانع، ومحلّات العمل، وفي مُختلف فضاءات الحياة اليوميّة. وهو أمرٌ شديدُ الالتباس متى سمِعنا معناه من خارج الإلزام الصحّيّ ومن خارج مُقتضيات السلوك الذي تُطالبُ ظروفُ الجَائحة بالتزامه. ما يُسْمَعُ في هذا الأمر يَمتدُّ إلى حقيقة الإنسان ويَنفذُ إلى جَوهره، كأنّ الحياةَ لم تَعُد تحتملُ أن يتستّرَ المرءُ على قناعه، لأنّ هذا التستّرَ غدا مفضوحًا ولم تَعُد حيَلهُ تنطلي على أحد. وهكذا، فالأمرُ بارتداء القناع مُرادفٌ للأمر بأن يُفصحَ المرءُ عن حقيقته. هكذا صارت مُعظم الوُجوه مُقنّعة، وحَرصَت السلطات على إلزام الفرد بارتداء قناعه. لا سبيل للمَرء، اليوم، إلى إخفاء قناعه، فقد صار مُلزمًا أنْ يَضعهُ على وجهه قبْل أن يَخرجَ ليؤدّي دورهُ في مسرحيّة انفلَتَ التحكّمُ في أطوارها حتّى مِنْ مُخرجيها. مِنَ القناع الخفيّ إلى القناع الماديّ الملموس مَنحى عجّلَتْ الجَائحة بتبيُّن مساره. ولكن ألا يَعني ارتداءُ قناع ماديٍّ فوق آخَرَ خفيٍّ أنّنا في الطريق نحو قناع مُضاعَفٍ بَعد أن كانت المُضاعفةُ خصيصةً تُميِّزُ الوَجه لا خصيصةَ قناع؟

«ارتدِ قناعك». أمرٌ موجَّهٌ أيضًا إلى اللسان مادام الحيّزُ الأكبر الذي يُغطّيه القناع هو الفَم. فتغطية الفَم، وضِمنه اللسان المُضطلع بمُهمَّة الكلام، ليْست دون دلالة، فقد بدا الناس وهُم يَضَعون أقنعة تغطّي أفواهَهُم كما لو أنّ قوّةً خفيّةً تدعوهم إلى الصّمت قليلًا بَعد أن امتلأ الكونُ بالكلام حتى «أُحْمِدَ الصّمَمُ» على حدّ تعبير المتنبّي. فالصمتُ من أجلِّ الأشياء التي افتقدَها الإنسانُ في الزمن الحديث أمام أمواج الكلام المُتدفّقة من كلّ مكان. فلو كان الكلامُ مادّةً صُلبة لَمَا وَجدَ الإنسانُ مكانًا على الأرض يعيشُ فيه. فلْيَضَعِ الإنسان غطاءً على لسانه ولْيَصْمُت وجهُ العالَم قليلًا حتى تستعيدَ الوُجوهُ حكمتها وأسرارَها واللانهائيَّ الذي ائتُمِنَتْ عليه.

حيَويٌّ أن نقرأ انكماشَ الوَجه اليوم، الذي فرضته الإجراءاتُ الصحيّة المُصاحِبة للجَائحة، انطلاقًا ممّا يحتملهُ من دلالات وممّا يفتحهُ من تأويل. فسيرورةُ الحياة تبدو، من غير تهويل أو اطمئنان إلى المَنحى الفجائعيّ، كما لو أنّها تسلكُ طريقًا يقودُ لا إلى أنْ يَعيش الإنسانُ بِنصف وجه، بل إلى أنْ يَعيش بلا وَجه. ■ **خالد بلقاسم**

مراجعات الكتب ومجلّاتها

الآن، نحن في مرحلة تحوّل كبرى في العالم العربي، بغض النظر عن كلّ الدم الذي سال، والخراب الذي حلّ، والأيديولوجيات التي انهارت، ورؤى العالم التي تبدَّلت، والحيرة التي تلفنا جميعاً من الخليج إلى المحيط. ونحن بحاجة إلى مجلّات تحمل تأويل ما حدث ويحدث وما هو المستقبل الذي ينتظرنا. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلَّم في السياسة بصراحة، فلنتكلَّم في الثّقافة بصراحة. فالحديث في الثّقافة هو في النهاية حديث في السياسة.



فخري صالح

لم تعد المراجعات النقديّة للكتب تنطوي على الأهمِّية نفسها التي كانت تتمتَّع بها فيما سبق. يصدق هذا على الثّقافات المختلفة في الشرق والغرب، في الشمال والجنوب، وفي الثقافات المركزية، أو فيما يُسمَّى ثقافات الهامش، أو ثقافات العالم الثالث. الأسباب كثيرة، لكن من أهمّها، وأخطرها، الحضور الأخطبوطي لوسائط التواصل الاجتماعيّ على الشبكة العنكبوتيّة، وانتشار المدوّنات الشخصيّة، والمواقع الشخصيّة وتلك التابعة لمواقع بيع الكتب وتسويقها، وعلى رأسها «متجر أمازون» لبيع الكتب، وتسويق كلّ شيء يخطر أو لا يخطر على البال. وأثرُ ذلك واضحٌ لا يخفى على أي متابع، أو متسوِّق؛ فتلك المواقع أصبحت هي ما يوجِّه الأذواق، ويحدِّد ما نشتريه أو لا نشتريه. وموقع «غودريدز» (وهو بالمناسبة مملوكٌ لأمازون دوت كوم) له من التأثير على أذواق القُرَّاء أكثر من أهمّ نقَّاد العالم ومراجعي الكتب البارزين.

ومع ذلك، فثّمة استثناءات قليلة تؤكِّد القاعدة ولا تنفيها، وهي تجعلنا نعيد النظر في الحديث عن انحسار المراجعات النقديّة، التي كان يمارسها أدباء وكُتَّاب ونقَّاد كبار في العالم، كما في الوطن العربي، كُتَّاب ونقَّاد من وزن «تي إس إليوت» و«فرجينيا وولف» و«إف. آر. ليفيس»، من العالم الأنجلوساكسوني، ونقَّاد وكُتَّاب من وزن صلاح عبدالصبور وإحسان عباس ومحمد مندور وأدونيس وغالي شكري وصبري حافظ، وآخرين كثيرين في الثّقافة العربيّة.

ومَنْ يتابع الصحافة الثّقافيّة البريطانيّة والأميركيّة، سوف يلاحظ اهتماماً مستمراً بنوع مراجعات الكتب، وهناك عدد من المجلّات منتظمة الصدور بصورة نصف شهرية أو شهرية تحمل اسم مراجعات الكتب، مثل ملحق التايمز الأدبي (TLS) (صدر عام 1902)، ومجلّة «نيويورك لمراجعات الكتب - The New York Review of Books» (صدرت عام 1963)، ومجلّة «لندن لمراجعات الكتب - London Review of Books». وهي مجلّات صدرت نتيجة الإحساس بضمور ثقافة مراجعات الكتب في العالم الأنجلوساكسوني، وأرادت إحياء هذه التقليد العريق في تلك الثّقافة. ومازالت هذه المجلّات العريقة، التي تنشر مراجعات مطوَّلة للكتب، وتتحدَّث في الشأن الثقافيّ، كما تتحدَّث في الشأن السياسيّ، وترى كلّاً من هذين القطاعين في مرآة الآخر (يصدق هذا الكلام على مجلّة لندن ومجلّة نيويورك، أكثر ممّا يصدق على ملحق التايمز الذي قارب على أن يدخل عقده الثالث بعد المئة)، صامدةً، رغم الصعوبات التي تواجهها في البيع والإعلانات. لكن الإيمان بمراجعات الكتب، والنظر إلى هذا النوع من الكتابة النقديّة، التي تتجاوز استعراض محتويات الكتاب، إلى تشكيل رؤية للثقافة والمعرفة ورؤية العالم من خلال قراءة كتاب، تدفع ناشري هذه المجلّات إلى التمسُّك بها، وتطوير عملها، والاعتماد على مصادر جديدة للدخل، مثل الإعلانات التي تُنشر على الموقع الإلكتروني، ونشر الكتب، وإنشاء متاجر لبيع الكتب.

هذا ما فعلته مجلّة لندن لمراجعات الكتب التي صدرت في مرحلة صعود الثاتشرية في المجتمع البريطاني، ورغبت أن تثير نقاشات حول وضع اليسار وإسهامه في الوقوف في وجه هذا المدِّ المحافظ الذي يخنق الديموقراطية البريطانية ويقلِّص فرص التعليم أمام الطبقات الفقيرة والمتوسّطة. ففي تاريخ الدوريات والمجلّات المُتخصِّصة ثمّة علامات أساسيّة يصعب تجاوزها أو عدم تذكُّرها حين نقرأ التحوُّلات والانعطافات في ثقافة بعينها. وعادةً ما تكتسب الدوريات الثّقافيّة حضورها من ارتباطها بلحظاتٍ مفصلية في تلك الثّقافة، أو دفاع تلك الدورية عن فكرة مركزية ترتبط بتجديد رؤية العالم لمجموعة من المُثقَّفين والقُرَّاء في لحظة تجد فيها الثّقافة نفسها وقد دخلت مرحلة تأزُّم، وينبغي عليها أن تعيد النظر في مسلماتها؛ أي حين تبهت المقولات المركزية التي قامت عليها تلك الثّقافة وتعجز عن تفسير شروط ارتباطها بالعالم من حولها، فتبادر إلى تجديد نفسها والبحث

عن محاور ارتكاز غير تلك التي قامت عليها. ولا يمكن للعين أن تخطئ مجلّة «لندن لمراجعات الكتب» التي ظهر عددها الأوّل في نهاية 1979، أي في السنة التي انغلق فيها ملحق التايمز الأدبيّ على نفسه ولم يعد يحتمل الأصوات الجديدة الطالعة في الثّقافة البريطانيّة. وقد ظلّت هذه المجلّة الجديدة، التي تصدر مرةً واحدةً كلّ أسبوعين، مجرَّد ملحق داخل مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، مدّة ستة أشهر، إلى أن بدأت تظهر مستقلّة في شهر مايو/أيار من عام 1980. وقد كان من بين محرِّريها المؤسّسين: كارل ميلر، أستاذ الأدب الإنجليزيّ في كلّية لندن الجامعية في تلك الفترة، وماري كاي ويلمرز، التي عملت محرِّرة في ملحق التايمز الأدبيّ، وهي الآن المُحرِّرة الرئيسية في المجلّة منذ عام 1992. وكان من بين كُتَّاب المجلّة البارزين: الروائي والكاتب الباكستاني طارق علي، والشاعر البريطاني جون آشبري، ورئيس الوزراء البريطانيّ السابق توني بلير، والناقد تيري إيجلتون، والمُؤرِّخ إريك هوبسباوم، والكاتب والصحافي كريستوفر هيتشينز، والناقد البريطانيّ فرانك كيرمود، والشاعر الإيرلنديّ توم بولين، والفيلسوف الأميركيّ ريتشارد رورتي، والروائية والناقدة البريطانيّة جاكلين روز، وسلمان رشدي، والناقد الفلسطينيّ - الأميركيّ إدوارد سعيد، والكاتبة والناقدة سوزان سونتاغ، والناقدة النسويّة إيلين شووالتر، والفيلسوف السلوفينيّ سلافوي جيجيك.

ومن الواضح من قائمة المساهمين في الكتابة لمجلّة لندن لمراجعات الكتب أنها تجمع تيارات في الفكر والنظريّة والأدب تتراوح ما بين الماركسية والماركسية الجديدة والنقد ما بعد الكولونيالي والنسويّة ومناهضة العنصريّة وفلسفة ما بعد الحداثة. لكن معظم هذه التيارات تلتقي في معاداتها للعناصر المُحافظة في الثّقافة البريطانيّة التي تلقّت قوة دافعة في الحقبة الثاتشرية. ولهذا كانت اللحظة الثّقافيّة البريطانيّة بحاجة إلى مجلّة تحمل الرؤية التي تحملها المجلّة وتروّج لها، وتستقطب للتعبير عن هذه الرؤية كُتَّاباً يعيشون في المملكة المتحدة أو أميركا أو دول الكومنولث وغيرها من دول العالم.

لقد أصبحت المجلّة، بعد صدورها مستقلّة، راديكالية في طروحاتها تتبنَّى قضايا التجديد والثورة ضدّ السائد، كما أنها تتخذ مواقف سياسيّة يساريّة، ولا تهادن الرؤى المُحافظة في الثّقافة البريطانيّة. ويغلب على المجلّة، التي تأخذ شكل الصحيفة وقطع التابلويد المألوف في الصحافة الأوروبيّة عامّة، والبريطانية خاصّة، نشر المقالات الطويلة التي تستغرق صفحات عديدة وتركّز على التحليل الثقافيّ لقضايا السياسة والمجتمع والسياسة الخارجية. وهي تشبه في سياستها التحريريّة تلك مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، التي كانت ضيفةً عليها عند صدورها. ويبدو أن مثقّفيّ بريطانيا طمحوا في تلك المرحلة إلى تقليد المجلّة الأميركيّة التي تحمل تصوُّراً صحافياً شبيهاً، لكنها تميل إلى المُحافظة أكثر من شقيقتها البريطانيّة. إنها إذاً مجلّة ثقافيّة، ولكنها لا تركّز على مراجعات الكتب، بل تتجاوز العنوان لتنشر مقالات قد تبدأ من الكتب، لكنها تقدِّم تحليلاً ورؤى عميقة للموضوعات التي تتَّصل بصورة من الصور بالقضايا التي تعالجها الكتب التي يكتب عنها المساهمون في المجلّة.

وأوضح في نهاية هذه المقالة لماذا أتحدَّث عن مجلّات مراجعات الكتب. لقد أصدرت دار الشروق المصريّة في تسعينيات القرن الماضي مجلّة مراجعات للكتب في عنوان «الكتب: وجهات نظر»، وكان وراء إصدار المجلّة الصحافي المصري الراحل محمد حسنين هيكل، كما صدرت المجلّة بالشراكة مع مجلّة نيويورك لمراجعات الكتب، كما اتخذت القطع نفسه ونظام الإخراج والتبويب نفسه، إضافة إلى ترجمة عدد كبير من المقالات التي تنشرها المجلّة الأميركية، ومقالات مكتوبة خصيصاً للمجلّة بأقلام مصريّة وعربيّة. لكن المجلّة لم تصمد تسويقيّاً، ككلّ شيء في العالم العربيّ لا تموِّله حكومةٌ أو جهةٌ سياسيّة، فيموت في مهده، مهما كان عظيماً ومتميِّزاً. أتذكَّر الآن حين سألني محمود درويش: هل حصلت على نسخة من المجلّة البديعة: الكتب وجهات نظر؟ فأجبته بأن نعم، فأسهب في امتداح المجلّة.

الآن، نحن في مرحلة تحوُّل كبرى في العالم العربيّ، بغض النظر عن كلّ الدم الذي سال، والخراب الذي حلّ، والأيديولوجيات التي انهارت، ورؤى العالم التي تبدَّلت، والحيرة التي تلفنا جميعاً من الخليج إلى المحيط. ونحن بحاجة إلى مجلّات تحمل تأويل ما حدث ويحدث وما هو المستقبل الذي ينتظرنا. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلّم في السياسة بصراحةٍ، فلنتكلَّم في الثّقافة بصراحةٍ. فالحديثُ في الثّقافةِ هو في النهاية حديثٌ في السياسة.

عن فنِّ السينما الذي يحتضرُ

في السنواتِ العشرين الأخيرة، تغيَّرت صناعةُ السينما على كلِّ المستويات. لكن التغيُّر الأكثر شؤماً كان الإزالةُ الثابتة لعنصرِ المُخاطَرة. الكثير من أفلامِ عصرنا هي منتجات مُصنَّعة بغرضِ الاستهلاكِ الفوريّ...

في بدايات شهر أكتوبر/تشرين الأوّل حين كُنت في إنجلترا، أجريت حِواراً مع مجلّة «إمباير». سُئلت عن أفلامِ شركة «مارفل»، وجاوبت بأنني حاولت مُشاهَدة القليل من تلك النوعيّة، لكنها لم تُصنَع من أجلي، قلت إنها أقرب للساحاتِ الترفيهيّة منها إلى السينما كما عرفتها وأحببتها طوال حياتي، وأنني باختصارٍ لا أعتقدُ أنها سينما. ويبدو أن البعضَ توقّفوا عند الجزءِ الأخير من إجابتي، واعتبروه إهانةً، أو دليلَ كراهيةٍ من جانبي تجاه مارفل. وإذا كان هناك مَنْ يملكُ النيّة لتفسير كلماتي على هذا النحوِ فليفعلْ، لا يوجدُ سبيلٌ أمامي لمَنعِه.

هناك الكثيرُ من أفلام السلاسل يصنعها أشخاصٌ ذوو موهبةٍ ونزعةٍ فنِّيّةٍ، من السهل ملاحظة ذلك على الشاشة. أما حقيقة أن تلك الأفلام لا تروقني فهو أمر خاضع للذائقة والمزاج الشخصي. أعلم أنني لو كنت أصغر في العمر، أو أتت سنواتُ نشأتي في زمنٍ لاحِق، لكان من المُمكن أن تستهويني تلك الأفلامُ، بل ولتمنيت أن أصنَعَ أحدها. لكنني نشأتُ في أواني، وطوَّرت مفهومي عن السينما -ما هي؟ وما يمكنُ أن تصبحَ عليه؟- بشكلٍ بعيدٍ تماماً عن عالم مارفل، بعيد بنفس مسافة كوكب الأرض من نظام رجل القنطور النجمي.

بالنسبة لي، وبالنسبة لصُنَّاع الأفلام الذين أحببتهم واحترمتهم، وبالنسبة لأصدقائي الذين بدأوا في صناعةِ أفلامهم في نفس التوقيت، كانت السينما تعني لنا الإلهام، إلهام جماليّ وعاطفيّ وروحانيّ. كانت تعني الأشخاص، بتعقيداتهم وتناقضاتهم، وأحياناً المُفارقات الطبيعيّة التي تصنعهم، الطريقة التي يؤذون بها بعضهم البعض، ثم يحبّون بعضهم البعض، الطريقة التي تجعلهم فجأة في مواجهةٍ مع حقيقة أنفسهم. كانت السينما تعني مواجهة غير المُتوقّع على الشاشة، وفي الواقع الذي تحيله إلى دراما، وتقوم بتفسيره بالتركيز على ما يمكن للشكل الفنّيّ اكتشافه.

ذلك كان المدخلُ بالنسبة لنا: اعتبار السينما شكلاً فنّيّاً، رغم أن الأمر كان محل تساؤل آنذاك، لكننا وقفنا في صفِّ السينما باعتبارها مكافئاً للأدب والموسيقى والرقص. وبدأنا نستوعب أن الفَنّ السينمائي يمكن إيجاده في عِدّة مواطن، أو في عِدّة قوالب، في «الخوذة الحديديّة» لصامويل فولر، أو في «القِناع» لإنغمار بيرغمان، وفي «الطقس مناسب دائماً» لجين كيلي وستانلي دونن، وفي «صعود العقرب» لكينيث آنجر، وفي «عاشت حياتها» لجان لوك غودار، وفي «القتلة» لدون سيجيل.

كنا نجد الفَنّ أيضاً في أفلام «ألفريد هيتشكوك»، أفترضك ستقول إن هيتشكوك كان سلسلة قائمة بذاتها، أو أنه كان السلسلة المُتعلِّقة بنا. كلّ فيلم جديد لهيتشكوك كان حدثاً، حضور عرض مزدحِم لفيلم «النافذة الأمامية» في صالة عرض قديمة كان تجربة مدهشة. كان حدثاً كبيراً بفضل التفاعل بين الفيلم والجمهور، إنه شعور مثير للرجفة.

وبشكلٍ ما، كانت أفلام هيتشكوك هي الأخرى أقرب للساحات الترفيهيّة، دائماً ما أتذكَّر فيلم «غرباء في القطار»، وكأن مشهد ذروته يحدث في ساحةِ ترفيه، وكذلك فيلم «معتوه» الذي شاهدته في حفل منتصف الليل في نفس يوم صدوره، تجربة لا يمكن نسيانها. الناس كانت تذهب كي تُفاجأ وتُستثار، ولم يخبْ رجاؤهم أبداً. وحتى بعد ستين أو سبعين عاماً، مازلنا نشاهد الأفلام نفسها، ومازلنا نندهش. لكن هل الخضّات والمفاجآت المثيرة هي ما نعود إليه؟ لا أظن ذلك. المشاهد الخطرة مثلاً في فيلم «الشمال من الشمال الشرقي» كانت رائعة، لكنها ستكون بلا فائدة دون مشاعر الألم بجوهر القصّة، وحالة التيه بشخصيّة «كاري جرانت» بالفيلم. كذلك مشاهد الذروة بفيلم «غرباء في القطار»، كانت مذهلة، لكن الأساس هو حالة التفاعل بين الشخصيّتين الرئيسيّتين، والأداء التمثيليّ المُتعمِّق والمُوتِّر للأعصاب من المُمثِّل «روبرت ووكر».

البعض يقول إن أفلام هيتشكوك يجمعها شبهٌ ما، وربَّما هذا حقيقي، هيتشكوك نفسه تعجَّب من ذلك. لكن الشبه الذي يجمع أفلام السلاسل المُعاصِرة هو شبه من نوعٍ مختلف. نعم، هناك بعض العناصر السينمائية بأفلام مارفل، لكن ما ليسَ هناك هو الإلهام، الالتباس، وأحاسيس التهديد الأصيلة. ليس ثمّة مخاطرة. هذه الأفلام تُصنَعُ لتلبية مطالِب مُحدَّدة،



وهي مُصمَّمة مثل التنويعة على عددٍ محدودٍ من التيمات. هي أجزاءٌ مسلسلة (sequels) بالاسم، لكنها في الحقيقة إعادة تقديم نفس الفيلم مرّةً بعد الأخرى. كلّ شيء في تلك الأفلام يُقدَّم بحدود المُتوافَق عليه، لأنهم لا يستطيعون مخالفة ذلك. تلك هي طبيعة السلاسل السينمائية المُعاصِرة: بحوث في التسويق، اختبار الجمهور، فحص، تطوير، إعادة فحص، وإعادة تطوير، ثم تكون السلعة جاهزةً للاستهلاك.

بكلماتٍ أخرى، هذه الأفلام هي كلّ ما ليست عليه أفلام «بول توماس أندرسون»، أو «كلير دينيس»، أو «سبايك لي»، أو «كاثرين بيجلو»، أو «ويس أندرسون». حين أشاهد فيلماً لهؤلاءِ أكون على علم بأنني سأرى شيئا جديداً كلّياً، وأن أفلامهم ستأخذني نحو تجارب غيرِ متوقَّعة لم توجد لها مسمَّيات بعد، وأن خبرتي السابقة عن حدود حكي القصص المُصوَّرة ستتسع.

الآن، ربَّما تتساءلون ما هي مشكلتك؟ لماذا لا تترك أفلام الأبطال الخارقين والسلاسل وشأنها؟ والسبب بسيط، هذه الأفلام أصبحت الاختيار المفروض لو أردت مشاهدة فيلم في الصالات الآن. نحن في زمنٍ حرجٍ فيما يخصُّ العروضَ السينمائيّة، الشاشات المُخصَّصة للأفلامِ المستقلّة في تناقص مستمر. المعادلة تبدَّلت، وأصبحت منصَّات البثِّ الإلكترونية هي الملاذ الأخير للعرض. ومع ذلك، فما مِنْ صانع أفلام إلّا ويريد لأفلامه أن تعرضَ على الشاشةِ الكبيرة أمام جمهورٍ عريض.

هذا ينطبق عليَّ أيضاً، وأنا أتحدَّث بصفتي أحد الذين انتهوا من صناعة فيلم كي يُعرَض على منصَّة «نيتفلكس». هي وحدها مَنْ سمحت لنا بصناعة فيلم «الأيرلندي» بالطريقة التي نريدها، ولذلك سأكون ممتنّاً لهم أبداً. بالطبع كنت أفضل أن يعرض فيلمي على أكبر عدد من الشاشات الكبيرة ولأطول مدّة ممكنة، لكن أياً تكن الجهة التي تموِّل فيلمك، تبقى الحقيقة أن الشاشات في معظم مجمَّعات السينما الآن أصبحت مُزدحمة بأفلام السلاسل.

وإن كان الردُّ بأن ذلك الشأن خاضع لمسألة العرض والطلب، وإعطاء الجمهور ما يريده، فسأعترض. هذا الأمر يشبه معضلة البيضة أوّلاً أم الدجاجة. فإذا كنت تقدِّم للناس نوعاً واحداً من الأشياء، وظللت تقدِّم لهم نفس النوع إلى ما لا نهاية، فمن الطبيعي أن يطلبوا المزيد من هذا النوع.

في العشرين سنة الأخيرة، تغيَّرت صناعة السينما على كلِّ المستويات. لكن التغيُّر الأكثر شؤماً كان الإزالةُ الثابتة لعنصر المُخاطرة. الكثير من أفلام عصرنا هي منتجات مُصنَّعة بغرض الاستهلاكِ الفوريّ. الكثير منها أفلام مصنوعة بمعرفة فرق تجمع أفراداً محترفين. كلّهم سواء، يفتقدون عنصراً ضرورياً بالأفلام وهو الرؤية الفرديّة للفَنَّان. والسببُ بالطبع، أن فرديّة الفَنَّان هي أكثر عوامل المُجازفة. لا أقصد أن السينما يجب أن تخضع لدعم حكوميّ مثلاً (يضمن للفَنَّان فرديّته)، ولا أن هوليوود كانت يوماً كذلك. فحين كان نظام الاستوديوهات على قيد الحياة، ظلّ التوتر قائماً بين الفَنَّان والقائمين على التجارة من السينما، لكنه كان توتراً مثمراً، توتر تسبب في خروج العديد من الروائع.

اليوم، انتهى هذا النوع من التوتر المُثمر، وأصبح القائمون على التجارة غير مبالين إطلاقاً بالدور الفَنِّيّ للسينما، ويتعاملون مع تاريخها من منطلق إقصائي واحتكاري في آنٍ واحد. الموقف الآن أننا أمام حقلين منفصلين، الأوّل هو منتجات الترفيه الصوت-مرئية، والثاني هو السينما. الحقلان يتقاطعان من وقتٍ إلى آخر، لكن ذلك أصبح نادراً. وأخاف أن سيطرة أحدهما الاقتصاديّة باتت تستخدم من أجل تحديد وتقزيم تواجد الآخر.

إلى كلِّ مَنْ يحلمون بصناعةِ الأفلام، أو أولئك الذين بدأوا مشوارهم للتوّ، الموقف في تلك اللحظة قاسٍ وغير مرحّب بالفَنِّ. ومجرَّد كتابتي لتلك الكلماتِ تملؤني بحزنٍ عميق.

■ **مارتن سكورسيزي □ ترجمة: أمجد جمال**

المصدر:

https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html

في الجائزة الأدبيّة

يحصل الفائز بجائزة غونكور على «شيك» بـ «10» أورو لا أكثر. من هذه الناحية قد يذهب الظنُّ إلى أنّها جائزة «اعتباريّة» بالدرجة الأولى. لكنّها في الحقيقة تسلِّط الضوء على الكاتب وعمَلِه وتفتح أمامه أبواب الترجمة إلى لغاتِ العالم...


آدم فتحي

حصل جان بول دوبوا على جائزة غونكور 2019 عن روايته «لا يُقيم كلّ النّاس في العَالَم بالطريقة نفسِها». وكنتُ قرأتُ له سنة 2004 رواية «حياة فرنسيّة» التي حصلت آنذاك على جائزة «فيمينا» وجائزة «فناك» لنفس السنة فأثارت فضولي. من ثَمَّ بحثتُ له عن عناوين أخرى فعثرتُ على روايةٍ بعنوان «مديح الأعسر في عالم أقطَع» صدرت سنة 1986. استطرفتُ عنوانها فأقبلتُ على قراءتها ولم أندم. ثمّ اطّلعتُ منذ مدّة على مقالة جيّدة عن روايته الجديدة باعتبارها من أهمّ الأعمال الصادرة هذه السنة، فحصلتُ على نسخة رقميّة وقرأتُها بلهفةِ مَنْ يلتقي صديقاً انقطعت عنه أخباره. فأحسستُ بنفس المتعة. لذلك لم أستغرب أن تفوز بالغونكور.

يحصل الفائز بجائزة غونكور على «شيك» بـ 10 أورو لا أكثر. من هذه الناحية قد يذهب الظنُّ إلى أنّها جائزة «اعتباريّة» بالدرجة الأولى. لكنّها في الحقيقة تسلِّط الضوء على الكاتب وعمَلِه وتفتح أمامه أبواب الترجمة إلى لغاتِ العالم، وتتيح لدار النشر أن تطبع من العمل الفائز، وأن توزِّع في أحيانٍ كثيرة ما لا يقلّ عن 500 ألف نسخة، ويكون من حقّ الكاتب أن يحصل على 15 بالمئة من ثمن بيع النسخة الواحدة. هكذا تنجح «سمعة» الجائزة في تحويل مردودها الاعتباريّ والمعنويّ إلى مردودٍ ماديّ هائل يتيح للكاتب أن يعمل في ظروفٍ تحفظ له حريّته وكرامته.

تعمّدتُ الخوض في هذه التفاصيل تأكيداً على دَوْرِ الجوائز في خدمة الكِتَاب، وفي تحسين ظروف حياة الكَاتِب، وفي حثِّ الجميع بمن في ذلك محترف القراءة مثلي، على الاقتراب أكثر من أعمالِ المُبدع وتيماته الأثيرة ولغته وأسلوبه. فالكتُب الجديرة بالقراءة أكثر من أن يحيط بها عمرُ الواحد منَّا. وأقرُّ فيما يخصّني بأنّي ما كنتُ لأنتبه إلى هذا الكَاتِب لولا «الجائزة» التي حفّزتني على اكتشاف طريقته في الكتابة. شذراتٌ من الأماكن الحقيقيّة المدجّجة بكلّ ما يدفع الإنسان إلى الخروج من إنسانيّته، وشظايا من الشّخصيّات الواقعيّة الساقطة، الراغبة في الحصول على السُّلطة للخلاص من سُقوطها، ينتقيها ويتركها تتخمّر وتتشابك إلى أن تتَّسق بُنْيَتُها، ثمّ يشرع في تحويلها إلى رواية بأسلوبٍ ديناميكيّ ولغةٍ متخفِّفة من كلّ الزوائد. كلّ ذلك في شهرٍ واحد، إذ لا تتطلَّب منه الرواية سوى 31 يوماً!

ها نحن إذَنْ، قُرَّاء العربيّة، أمام عيّنةٍ نموذجيّة أخرى من «بركات» الجوائز: كاتب شبه مجهول بالنسبة إلينا، يحصل على جائزةٍ فإذا هو حديثُ صحفنا وقِبْلَةُ مترجمينا. قد تكون الترجمات جيّدة أو رديئة (وتلك قصّة أخرى)، لكنّنا لن نلبث أن نراها تتصدّر مكتباتنا وتصنع الحدث في معارض كتبنا العربيّة.

فأين جوائزنا الأدبيّة العربيّة من كلّ هذا؟!

لقد ظهرت لدينا في العقود الأخيرة جوائز أدبيّة كثيرة لا شكّ في أهميّتها. إلّا أنّ عددها ظلّ دون المطلوب بكثير. وهي في أغلبها ناشئة عن مبادرات شخصيّة تُذْكَرُ فتُشكَر، ولابدّ من تحيّة أصحابها على رعايتهم للإبداع، لكنّ هيكلتَها أو منهجيّة عملها كثيراً ما أوقعت بعضَها في قبضةِ التوظيف أو «اللوبيات». ممّا يَسَّرَ انتقادها والاحتراز منها لأسبابٍ مختلفة. من هذه الأسباب ما هو راجع إلى «عقدة الجائزةٍ السلطانيّة» التي آن الأوان لتجاوُزِها، ومنها ما هو ناجمٌ عن أخطاء تتعلّق بمنهجيّة هذه الجوائز وطرق إسنادها وخلفيّات

محكّميهـا. حتـى بـات مـن السـهل علـى مَـنْ لـم يحصـل عليهـا أن ينغّـص علـى الفائزيـن فرحتهـم بهـا عـن طريـق التشـكيك فيها.

هـذا لا يعنـي أنّ الجوائـز الأخـرى «كاملـة» وفـوق النقـد. لقد قِيلَ فـي جائزة غونكور وما انفكّ يُقال فيها الكثير منذ سُـلّمت أوّلَ مرّةٍ سـنة 1902. واتّهمها الكثيـرون بالشـيء ونقيضـه، فمـن قائـل إنّها «جائـزة نخبويّة» إلى قائـل إنّها «جائـزة محافِظيـن خَرِفيـن» إلـى زاعـمٍ بأنّهـا «تبحـث عـن الضجّـة». حتّى أنّ كاتبـاً (Thierry Laget) خصّهـا أخيـرًا بكتـاب: «بروسـت، جائـزة غونكـور، انتفاضـةٌ أدبيّـة». وهـو عبـارة عـن تحقيـق موثّـق يتابـع بدقّـة كواليـس هـذه الجائـزة مـن خـلال مـا أثـاره حصـول بروسـت عليهـا سـنة 1919 مـن جـدلٍ عنيـف، تداخـل فيه السياسـيّ والأدبـيّ والموضوعـيّ والذاتيّ.

وعلـى الرغـم مـن ذلـك ظلّـت هـذه الجائـزة تتطـوَّر وتتعلَّـم مـن تجربتهـا وتسـتفيد مـن النقـد المُوجَّـه إليهـا. علمـاً بـأنّ أعضاءهـا يعملـون مجانـاً، ويلتهمـون الكتـب طيلـة العـام، ويلتقـون 11 مـرّة فـي السـنة فـي مطعـم دروِوان بباريـس لتنـاول العشـاء ومناقشـة الكتـب. ولا يُخفِـي برنـار بيفـو أنّ تعديـل القانـون الأساسـيّ سـنة 2008 تطلَّـب جهـداً ضروريّـاً لتأميـن المزيـد مـن المصداقيّـة، حيث بـات ممنوعـاً علـى أعضـاء اللجنـة أن يكونوا موظَّفيـن لـدى أيّ ناشـر، وتـمّ تحديد سـنٍّ قصوى هي 80 سـنة يُحـال بعدها المُحَكّمُ علـى العضويّـة الشـرفيّة، فيحضـر اللقـاءات، لكنّـه لا يشـارك فـي التصويـت.... إلـخ.

هكـذا ظلّـت غونكـور تتطـوَّر علـى الرغـم مـن مكانتهـا وعراقتهـا، حرصـاً علـى المزيـد مـن الإشـعاع، حتّـى باتـت مكسـباً لا نقـاش فيـه، يتجـاوز السـاحة الثقافيّـة الفرنسـيّة إلـى العالـم المعنـيّ بالكتـاب مهمـا كانـت اللُّغـة التـي ينتسـب إليهـا. فمـا بالـك بجوائزنـا العربيّـة حديثـة النشـأة فـي معظمهـا! ليـس مـن شـكٍّ فـي أنّ هـذه الجوائـز محتاجـة فـي معظمهـا إلـى إعـادة تحييـن، بـل إلـى إعـادة بنـاء، لأنّها تبـدو حتى الآن فـي أغلبهـا ودون تعميم، متشـابهةً، لا تختلـف إلّا مـن حيـث القيمـة الماليّـة، غيـر قـادرة علـى البـروز فـي شـكل مؤسَّسـاتٍ ذات رؤى ومشـاريع ثقافيّـة تتكامـل مـن خـلال تميُّـز بعضهـا عـن بعـض.

ولَعَـلّ أهـمّ مـا يمكـن أن يلاحـظَ بخُصوص الجوائـز الأدبيّـة العربيّـة، أنّها ظلّـت، مـع اسـتثناءات قليلـة جـدّاً، عاجـزةً عـن صُنع الحـدث حـول كاتـبٍ أو كتـاب، عاجـزةً عـن التأثيـر فـي عمليّـة النشـر والتوزيـع بالدرجـة التـي تحقَّقـت لغيرهـا فـي الكثيـر مـن بـلاد العالـم. ولَعـلّ مـن الجديـر بالذكـر فـي هـذا السـياق أنّ غونكـور لـم تعـد تحتكـر لوحدِهـا «المردوديّـة» المؤثِّرة فـي حيـاة الكُتـب والكُتَّـاب فـي فرنسـا. فهنـاك أكثـر مـن 2000 جائـزة سـنويّة تحـرص علـى منحهـا الصحـفُ الكبـرى والقنـوات الإعلاميّـة والمؤسَّسـات الماليّـة إضافـةً إلـى الجهـاتِ الثقافيّـة. وقـد أعـدّ معهـد «GFK» بطلـبٍ مـن مجلّـة «Livres Hebdo» دراسـةً علميّـة ميدانيّـة تغطّـي السـنوات الفاصلة بيـن 2014 و2018 للنظـر فـي تأثيـر الجوائـز الأدبيّـة علـى بيـع الكتـاب فـي فرنسـا، فكانـت النتائـج كمـا يلـي: معـدَّل بيع الكتاب الحاصل على غونكور 367 ألـف نسـخة. غونكـور التلاميـذ (314 ألـف نسـخة)، جائـزة رونـودو (219 ألـف نسـخة)، جائـزة فنـاك (171 ألـف نسـخة)، جائـزة الأكاديميّة الفرنسـيّة (116 ألـف نسـخة)، جائـزة فيمينـا (85 ألـف نسـخة).... إلـخ.

لمـاذا لـم تنجـح جوائزنـا العربيّـة، علـى قِلّتهـا، فـي تحقيـق شـيء يمكـن أن نقارنـه ولـو نسـبيّاً بمـا يحـدث هنـاك؟ قـد يرجـع ذلـك فـي جـزءٍ منـه إلـى ما سـبق التعـرُّضُ إليـه. وقـد يرجـع إلـى سـببٍ آخـر أكثـر أهمِّيّـة، يتمثَّـل فـي أنّ جوائزنـا فـي معظمهـا غيـر مبنيّـة علـى سياسـاتٍ عامّـة تـدرك المكانـة الإسـتراتيجيّة للكتاب وللشـيء الثقافيّ بشـكل عامّ. أي أنّ هذه الجوائز غير مدعومـةٍ بالسـياق المُحايـث المطلـوب، الـذي يجـب أن يوفِّـر لهـا منظومـةً متكاملـة، تشـمل التربيـة والتعليـم والنشـر والتوزيـع وحقـوق التأليـف وحضـور الثقافـة فـي الإعـلام.

الجوائز الأدبيّة..

أسرار وخبايا

من المعلوم أن الجوائز الأدبيّة لا تُمنَح في فرنسا وحدها، إلّا أن العدد الهائل من الجوائز المُخصَّصة للكُتَّاب يظلّ بالفعلَ خصوصيّة فرنسيّة بحتة، مثله في ذلك مثل السؤال الذي لا يجرؤ أحد على الخوض فيه: ما هي القيمة المادِّية الحقيقيّة لهذه الجوائز؟

شهر نوفمبر/تشرين الثاني يمكن أن يكون أسعد شهر في حياة البعض. وهو كذلك فعلاً بالنسبة للكُتَّاب والناشرين الذين يحوزون إحدى الجوائز التي يتمّ توزيعها على مدار الشهر. ويُعَدُّ نوفمبر/تشرين الثاني شهراً مصيرياً بالنسبة لأصحاب المكتبات أيضاً: ففي سنة 2007 على سبيل المثال، واستناداً إلى دراسة نشرها السنة الماضية المعهد المُتخصِّص في دراسة السوق (Gfk)، فإن 44.6% من الكُتب التي حملت علامة «الدخول الأدبيّ» بيعت خلال شهري نوفمبر/تشرين الثاني، وديسمبر/كانون الأول، أي خلال الفترة التي تلت توزيع هذه الجوائز. وبعيداً عن الإحصائيات الخام، ما هي القيمة النقديّة للجوائز الأدبيّة؟ ما هو تأثيرها على المبيعات؟ كيف تساعد على الترويج للكتاب في الخارج؟ وكيف يتمّ تدبير حقوق المُؤلِّف؟ من الصعب جدّاً أن نقوم بحساب ما يمكن أن يجنيه كلٌّ من الناشر والمُؤلِّف، لأن الأمر يقتضي إسقاط معطيات آنية على الفترة التي سيتم خلالها الإقبال بشدَّة على كتاب مُعيَّن، أي ما يعادل سنةً واحدة فيما يتعلَّق بالكُتب التي تحصد جائزةً ما. هو تحقيق يصعب إنجازه إذن، خاصّة وأن العاملين في ميدان النشر يخافون كثيراً من الخوض في الأمور المادِّية، وأن نمط حياة الكاتب وما يجنيه من أموال يبقى أمراً خاصّاً به لوحده.

قيمة الجوائز

بعض الجوائز تظلّ شرفية محضة على غِرار «رونودو - Renaudot» و«فيمينا - Femina» و«لانتيراليي - L'interallié». فيما تمنح أرفعهن (جائزة «الغونكور - Goncourt») صكاً قيمته 10 يورو. ومعظم الكُتَّاب لا يصرفونه، بل يفضِّلون أن يحتفظوا بهذه الورقة الصغيرة التي لا يحصل عليها إلّا قِلة من الكُتَّاب المحظوظين مرّةً واحدةً في العمر. جائزة «الميديسيس - Médicis» تمنح مبلغ 1000 يورو، فيما تبلغ قيمة جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية 10000 يورو. وينضاف لهذه الجوائز التاريخية أو المُؤسَّساتية جوائز أخرى تمنحها بعض الماركات أو المُؤسَّسات الخاصّة أو المقاولات، من بينها جائزة «لاندورنو - Landerneau» التي تمنح 6000 يورو، جائزة «فلور - Flore» (تمنح 6100 يورو مع كأس من المشروب مجاناً كلّ يوم لمدّة عام كامل في المقهى الذي يحمل نفس الاسم)، جائزة «ويلبر - Welper» تمنح (10000 يورو)، وجائزة «ديسمبر» تمنح 30000 (يورو).

تصاعد في حجم المبيعات

فيما يخصّ الكاتب والناشر، تُقاس قيمة الجائزة أساساً بعدد المبيعات. ففي «الوقت الراهن، يمكن لكتاب فاز بجائزة الغونكور أن يضمن بيع 400000 نسخة خلال سنة واحدة من العرض في المكتبات»، كما يفيد بذلك «برتران بي Bertrand Py» مدير النشر وأحد مؤسّسي دار «أكت سود - Actes Sud». وهي دار النشر التي حازت جائزة الغونكور خمس مرَّات في المدّة من سنة 2000 وإلى اليوم. ومع ذلك فالأرقام التي أمدّنا بها تبقى جدّ متفاوتة: 280000 نسخة بِيعت من كتاب «ماتياس إينار - Mathias Enard» (الفائز لسنة 2015)، 350000 نسخة من كتاب «لورون جودي - Laurent Gaudé» ومثلها من كتاب «جيروم فيراري - Jérôme Ferrari» (2004 و 2012)، 407000 من كتاب «نيكولا ماثيو - Nicolas Mathieu» (2018) و 422000 من كتاب «إريك فيلار - Eric Vuillard» (2017)). ثم يضيف برتران بي: «يتراوح رقم مبيعات الناشر بين 6 ملايين يورو تقريباً لكتابٍ يبلغ ثمنه 15 يورو و 8 ملايين لكتابٍ يباع بـ 20 يورو» ويقدِّم لنا «بول أنطوان جانتان - Paul-Antoine Jeanton»، وهو مستشار معهد (Gfk) فيما يختصّ بالكتاب، إحصاءات تتعدَّى الغونكور لتشمل جميع الجوائز الأكثر قيمة. (الغونكور، غونكور تلاميذ الثانويات، رونودو، أنتراليي، ميديسيس، فيمينا، الأكاديمية الفرنسية): «منذ سنة 2015، نزل حجم مجموع الكتب الفائزة التي يتم بيعها من مليون نسخة إلى 700000 فقط، ويعادل ذلك هبوطاً في رقم المعاملات من 20 مليوناً إلى 15 مليون يورو بين 2015 و 2018». فالتتويج يجلب لصاحبه هالةً من الضوء لا تقدَّر بثمن. إذ بالإضافة إلى اعتراف الأوساط النقديّة والأدبيّة بأعمال الفائز حتى قبل أن تخرج للوجود، يحصد هذا الأخير شهرةً غالباً ما تدوم طيلة حياته. وكلّ من أُتيحت له فرصة الفوز بالجائزة يعيش تحوُّلاً جذرياً بين ليلةٍ وضحاها، إذ تتزايد مبيعات كتبه بأضعافِ الأضعاف. و«فيما يتعلَّق بالغونكور تحديداً، تتحقَّق نسبة 10 % من المبيعات قبل إعلان النتائج



فيما تتحقَّق 90 % الباقية خلال السنة التي تلي ذلك». كما يفيد بذلك برتران بي. هنا أيضاً الأرقام تبقى غير مستقرّة ويظهر لنا بأن الجوائز لا يكون لها الأثر نفسه على البيع مع اختلاف السنوات. ففي سنة 2013، بيع من رواية بيير لوميتر «Au revoir là-haut»، 100000 نسخة، وفور إعلان فوز الرواية بجائزة الغونكور قفزت مبيعاتها إلى 390000 نسخة إضافية خلال أقلّ من شهرين (حسب موقع Edistat). ويظهر ذلك بشكلٍ أكثر وضوحاً مع رواية «L'ordre du jour» (فازت بغنكور سنة 2017) التي بيعت منها بالكاد ألف نسخة قبل أن تقفز إلى 51067 نسخة خلال أسبوعين فقط (حسب معهد Gfk). أو مع رواية «La Disparition de Joseph Mengel» خلال السنة نفسها، والتي انتقلت مبيعاتها من 1000 نسخة إلى 21310 بُعيد الإعلان عن فوزها بجائزة رونودو، ثم إلى 39000 خلال شهر ديسمبر/ كانون الأول.(Gfk).

توزيع الأرباح

عند توقيع العقد، تتراوح حقوق المُؤلِّف ما بين 8 و 15 بالمئة حسب الكتب التي سبق للكاتب نشرها وما حقَّقته من شهرة وعدد النسخ التي بِيعت منها. فعلى سبيل المثال إذا أخذنا كتاباً بيع منه 400000 نسخة بثمن 21 يورو (وهو المُعدَّل المعتاد فيما يخص جائزة الغونكور)، فإنه سيحقِّق رقم مبيعات قدره 8.4 مليار يورو، وسيحصل الكاتب على حوالي 840000 يورو يحذف منها المبلغ الذي حصل عليه المُؤلِّف على شكل تسبيق. يتعلَّق الأمر هنا بمعدَّلات تقريبية، لكنها توضح حجم القيمة المالية الكبيرة التي يمكن أن تجلبها الجائزة.

والنسبة التي يصرِّح الناشرون بأنهم يحصلون عليها تتراوح بين 10 و 12 بالمئة بعدما يكونون قد أدّوا مصاريف الطباعة والنشر والتوزيع. تقول «سابين فيسبيزر Sabine Wespieser»، التي أسَّست في سنة 2001 دار نشر تحمل اسمها، «الجوائز تمثِّل مناسبات سعيدة». نشرت فيسبيزر روايتين للكاتبة «يانيك لاهنس - Yannick Lahens» قبل أن تتوَّج روايتها الثالثة «Bain de lune» بجائزة «فيمينا» سنة 2014. «بعد سنتين من النجاح المبهر، تُوِّجت الإيرلندية نوالا أوفاولان Nuala O'Faolain بجائزة فيمينا للرواية الأجنبية سنة 2006، وتُوِّجت دوونغ تو هيونغ Duong Thu Huong بالجائزة الكبرى لقارئات مجلّة «Elle» سنة 2007». وتضيف سابين فيسبيزر: «بدأت المبيعات تنحسر بشكلٍ كبير، جائزة الفيمينا هذه منحتني سنتين من الاطمئنان. الجوائز تشجع أربابَ المكتبات والصحافيين وتعرِّف بالخصوص الكاتب لدى القُرَّاء الأجانب». وبالفعل فالرواية التي تفوز بجائزة تحصل على شبه ضمان بأن تُترجَم إلى ما يقرب من 15 لغة. ويدخل الكتاب إذاك في دائرة أخرى لحصد الأرباح: بيع حقوق الترجمة وحقوق نسخة الجيب، بل وفي بعض الأحيان حقوق الاستغلال التلفزي أو السينمائي.

بيد أن جوائز الخريف ليست مع ذلك هي العامل الحاسم في نجاح الرواية على رفوف المكتبات، وهذا ما تفيدنا به «آنا بافلوويتش Anna Pavlowitch» رئيسة دار النشر «فلاماريون - Flammarion» و«جي لو - J'ai lu»، التي تعترف بأن «جائزة كبرى تجلب بالفعل الكثير لدار النشر خلال ما يناهز سنتين من الاستغلال»، لكنها تستطرد فوراً لتقول: « بدأنا خلال السنوات الخمس الأخيرة -تقريباً- نلاحظ تغيُّراً فارقاً: إذ صارت الكتب المُتوَّجة التي تُباع أكثر هي تلك التي كانت تُباع حتى قبل حصولها على الجائزة، كنّا في السابق نقول بأن الجائزة تخلق المبيعات، أمّا اليوم فالأصح أن نقول بأن كلّ ما تفعله الجائزة هو أنها تؤكِّد استحقاق الرواية لما تلاقيه من إقبال».. رئيسة دار النشر «فلاماريون - Flammarion» و«جي لو - J'ai lu».

تمنح الجوائز في المقام الأوَّل للكُتَّاب الذين يحقِّقون مبيعات مُهمَّة، وهي غاية لا ينالها إلّا من كانت له شهرةٌ واسعة على صفحات التواصل الاجتماعيّ والقنوات التلفزية والندوات والمعارض التي تقام في أنحاء التراب الفرنسي. يتطلَّب الأمر إذن بذل الكثير من الوقت: وقت الكاتب ووقت الناشر ومَنْ يشتغلون معه. إنه حدث بالغ الأهمِّية لهم جميعاً.

■ **أوبير أرتوس □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

Prix et chuchotements

Lire, n° 480, novembre 2019, p.p. 34-37

الجوائز الأدبية..

أصوات من الداخل

صفحة أخرى تُطوى في تاريخ «غونكور». في 20 يناير/كانون الثاني، انتخبت الأكاديمية خليفةً لبرنارد بيفوت، على رأسها. وكان الأخير قد أعلن في ديسمبر/كانون الأوّل أنه يريد، في سنّ الخامسة والثمانين، أن يخصّص أوقاته كي يكون رفقة أحبّائه، بدلاً من طقوس الانغماس المكثّفة للعودة الأدبية. فاز ديديه ديكوين بأغلبية خمسة أصوات، مقابل ثلاثة لصالح فرانسواز شاندرناغور. لأن «العشرة» هم، في الواقع، ثمانية، فقط، منذ 6 يناير، بعد أن أعلنت فيرجيني ديسبينتس استقالتها، بعد أربع سنوات من انضمامها إلى هيئة المحلّفين.

جاء الإعلان عن هذه المغادرة لشخصيَّتَيْ «غونكور» الأكثر شعبيةً؛ الأولى قبل وقت قصير من إصدار كتاب فانيسا سبرنجورا «الموافقة»، والثانية بعدها. تروي الكاتبة علاقتها الوطيدة، عندما كانت في الرابعة عشرة من عمرها، مع



ديديه ديكوين ▲

غابرييل ماتزنيف، الكاتب الذي تستقطب نصوصه، منذ سبعينيات القرن العشرين، ذوق من هم «أقلّ من 16 عاماً»، فضلاً عمّا لحقته من اتِّهامات بشبهات تحرُّش، لكن دون أن يمنع كلّ ذلك لجنة تحكيم جائزة «رينودو» الأدبية، القريبة من «غونكور»، من منحه الجائزة في فئة «المقالات».

لا ترتبط بعض هذه الأحداث ببعضها الآخر، لكن قربهما الزمني مثير للانتباه: «إن تزامن هذه المغادرة مع ما أثارته قضيّة ما تزنيف من جدل، يمكن أن يعطي الانطباع بأن مؤسَّسة الجوائز الأدبية بدأت تضعف»، ترى سيلفي دوكاس، أستاذة الأدب في جامعة «Paris Est-Créteil»، ومؤلّفة كتاب «الأدب، بأيّ ثمن؟: تاريخ الجوائز الأدبية». إن هذا التزامن، وهذا الحرج- بأثر رجعي- لجائزة «رينودو»، يثيران أسئلة أبديّة حول الجوائز الأدبية الكبرى في الخريف (غونكور، رينودو، فيمينا، ميديشي...) وطبيعة عمل هيئات المحلّفين، ومصداقية المناقشات، أو وزن الصداقات بين المحلّفين والمؤلِّفين والناشرين.

إذا كانت الشكوك قديمة قِدَم «غونكور» التي أنشئت في عام 1903، فقد أصبح من المستحيل اتّهام الأكاديميين بعدم القراءة. غادر كلّ من فيرجيني دبانت، و برنارد بيفوت؛ لأن «غونكور» تتطلَّب تفرّغاً كلّيّاً، بين القراءات والاجتماعات واللقاءات الشهرية، والتصويت للرواية الفائزة (في الخريف، ثم في الربيع)، ولجوائز القصّة القصيرة، والرواية الأولى، والسيرة الذاتية، دون نسيان الجولات المبرمجة لمرافقة الإصدارات الدولية: «اختيار المغرب»، «اختيار بولندا»، وغير ذلك. «ليس لديَّ ما يكفي من الوقت للكتابة»، توضِّح فيرجيني ديسبينتس في خطاب استقالتها.



لجنة أكاديمية جائزة «غونكور» (2019) ▲

في عام 2005، أشار تقرير صادر عن الجهاز المركزي لمنع الفساد إلى «مخاطر تضارب المصالح في الجائزة الأدبية»، مشيراً إلى أنه: «من الصعب التمييز بين أعضاء هيئات المحلّفين، و- بشكل عامّ- جميع مؤلّفي الأعمال الأدبية والدور التي تنشرها

سنوات قبل 2010، لم يكن أحد يفكّر في ترك هذه المؤسَّسة، والتفريط في «الخلود» الذي تمنحه (بعبارة سيلفي دوكاس، أستاذة الأدب المعاصر في جامعة باريس)، بسبب العمل الإضافي. علاوةً على ذلك، عندما جاء برنارد بيفوت إلى «غونكور»، في عام 2004، «اندهش حين اكتشف أنه، من بين المحلّفين العشرة، كان هناك اثنان أو ثلاثة يقرؤون للآخرين» (الآخرون يصوّتون بشكل حاسم، وفقاً لمعايير تكون فيها الجودة الأدبية هي المعيار). يتحدّث ديديه ديكوين، بإعجاب: «بعد سنوات من التراخي، أعاد برنارد الاحترام والهيبة» إلى الجمعية والجائزة. من بين الإصلاحات التي قام بها لإرساء شفافيّة أكبر، يمكننا أن نذكر القطع مع ثقافة الاقتراع السرّي، أو استحالة الجمع بين عضويّة المحلّفين في «غونكور»، وشغل مناصب داخل أي دار نشر. وساعد أيضاً في إدخال شرط تبادل أو تضمين ملاحظات القراءة عبر البريد الإلكتروني، طوال فصل الصيف، بين المحلّفين، الذين «يلعبون كلّ اللعب»، كما يؤكّد فيرجيني دبان، قبل إعداد القائمة الأولى من الأعمال (خمسة عشر عملاً) المتنافسة على «غونكور».

لم تقم هيئات المحلّفين الأخرى باتّباع هذا المبدأ، لكن أعضائها لم يلتزموا اليقظة التامّة خلال قراءاتهم الصيفية. كيف يمكنك- من ثَمَّ- الفرز بين الروايات الفرنسية الـ 400 أو نحو ذلك (بالإضافة إلى الأعمال الأجنبية لجوائز فيمينا وميديشي، وعدد كبير من المقالات)؟ يعتمد البعض على توصيات الناشرين في لقاء بمقهى أو مطعم - «إذا كنت أتناول الغداء مع جميع الدور، فأنا لا أشعر أنني متأثّر بواحدة أكثر من الأخرى» يؤكّد جان نويل بانكرازي (جائزة «رينودو»).

ويدعي آخرون أنهم يلزمون المنزل من أجل الاطلاع على جميع الأعمال: «أرفض أي دعوة بين شهري مايو/أيار ونوفمبر/تشرين الثاني»، تقول ماري داريوسيك (جائزة «ميديشي»)، وهي التي لا يفارقها الأرق خلال هذه الفترة. «لا يتخيّل الناس حجم العمل الذي يمكن أن تضعه عليك هذه المسؤولية، ولا يدركون كونه عمل تطوُّعي»، تؤكّد، دون شكوى، كريستين جورديس (جائزة «فيمينا»).

تساعد القراءات الصيفية على نشر القوائم الأولى، بعد طول انتظار، في سبتمبر/أيلول. إن الادّعاء بأنهم جميعاً مختارون على أساس الإيمان الحصري بجدارة كلّ رواية، سيكون اعتقاداً ساذجاً. في عام 2005، أشار تقرير صادر عن الجهاز المركزي لمنع الفساد إلى «مخاطر تضارب المصالح في الجائزة الأدبية»، مشيراً إلى أنه: «من الصعب التمييز بين أعضاء هيئات المحلّفين، و- بشكل عامّ- جميع مؤلّفي الأعمال الأدبية والدور التي تنشرها (...)». وحتى بعد أن تحسّنت الشروط، من وجهة النظر هذه في السنوات العشر الأخيرة، من الواضح أن التشكيك لم ينتهِ. تدرك ماري داروسيك أنه، في جائزة ميديشي، «قد يكون هناك محلّفان يصوّتان بشكل منهجي لصالح ناشرهما الأخير». أمّا رئيس التحرير في «Seuil»، والمحلّف بجائزة رينودو، لويس غارديل، فلا ينكر، من جانبه، وجود «رابطة» فيما يتعلّق بهذه الدار، لكنّ هذا «لا يمنع حرّيّة الاختيار».

وكذلك تشارلز دانزيج، المؤلّف والناشر في «Grasset»، والمحلّف في ثلاث جوائز أدبية، بما في ذلك «Décembre»، الذي يرى أنه إذا كانت (دار النشر) عاملاً يؤخذ بعين الاعتبار، «من بين العديد من العوامل الأخرى»، في وقت التصويت،



فإن ممارسة الضغوط، التي من المرجّح أن تؤثّر في الأصوات، لا تتمّ من قِبَل المحرّرين، بل بين المحلَّفين أنفسهم.

«حول الطاولة، لا يحضر ممثّلو هذه الدور وحدهم: الهيئات، وهذا البعد المادّي لا الفكري أو العقلي، هو المهمّ. يعرف بعض المحلّفين أنه، من خلال الجلوس بجوار «Intel»، يمكنهم حشده لقضيَّتهم، ويرفع آخرون أصواتهم، و«حدّة» المناقشات في جوائز «فيمينا»، كما تقول إيفلين بلوشدانو، لا أحد ينكرها.

في كواليس جائزة «رينودو»، الأصوات الصاخبة لا تهدأ. التصويت النهائي، فقط، هو بالاقتراع السرّي. «هذا هو أكثر الأيّام هدوءاً»، تقول دومينيك بونا، المحلَّفة منذ عام 1999، والمرأة الوحيدة في الجائزة. تُعرف جائزة «رينادو»، التي توصف بكونها «جامحة»، منذ إنشائها في عام 1926، بـ«المفاجآت»، ولا تتردّد في تسمية الفائز من خارج قوائمها المنشورة، كما حصل هذا العام، مع رواية (النمر الثلجي) لسيلفان تيسون. هذا الأخير، عند استلامه الجائزة، شكر «مجموعة أصدقائه». لا يدّعي أعضاء لجنة «رينودو» إخفاء البعد العاطفي في خياراتهم. يقول دومينيك بونا: «لا توجد محسوبية، بأيّ شكل من الأشكال، في جائزتنا، مقارنةً بالجوائز الأخرى».

استخدم ميشيل تورنييه، المحلَّف منذ زمن طويل، في «غونكور»، تعبير «الفساد العاطفي»، للإشارة إلى القرارات التي تمليها روابط القلب أو الصداقة أو الحبّ. في معظم الحالات، قلّما يمكن إثباتها، ولكن يتمّ كشف بعضها. مثال جائزة «رينودو»، لعام 2017: من بين الروايات السبعة عشر ضمن الاختيار الأوّل، كانت رواية «سنواتنا الحمراء»، من تأليف آن صوفي ستيفانيني، ونُشرت في شهر مارس، وأدرجت بالقائمة النهاية. يؤكّد العديد من محلّفي رينودو أن هذه الرواية، التي نشرها أحد أعضاء لجنة التحكيم، هو كريستيان جويديتشيلي، حظيت بدعم كبير من قِبَل جائزة «باتريك بيسون»؛ هذا الأخير هو زوج صوفي ستيفانيني، المحرّرة بـ JC Lattès، وكان يكتب عنها، بانتظام، منذ عام 2015، في عموده بصحيفة «Le Point» الأسبوعية.

ورداً على سؤال في صحيفة «لي موند»، أكّد باتريك بيسون أنه لا يرغب في تهميش الرواية المذكورة، باعتبارها «من أفضل الأعمال في سنة 2017»، وأن «واستبعادها من «رينودو» كان لسبب بسيط؛ هو أن مؤلّفتها (كانت) شريكته». وأضاف: «لقد دفعت بالكتاب إلى أقصى حدّ ممكن». «أعتقد أن أعضاء هيئة المحلّفين الآخرين صوّتوا، حسب ذوقهم وضميرهم، دون أن أطلب منهم أيّ شيء. مع العلم أن الأماكن المتوفّرة في القوائم نادرة، ومحدّدة لمصير العمل، لكن هذا الاختيار لم يخلُ من امتعاض البعض.

وعلى غرار الخلافات المرتبطة بالجوائز الأدبية، تكاد تكون المقترحات لإصلاح هذه الهيئات متكرّرة؛ «لأهمّيّتها للفرز في ظلّ الإفراط في الإنتاج التحريري»، لكن ذلك «قد يهدّد بتجميد نشاطها، ونقلها إلى المتحف؛ بسبب التشكيك العامّ في جميع الهيئات التي توصف بالنخبوية، وما رافق ذلك من زيادة في عدد هيئات المحلّفين الهوّاة»، يضيف سيلفي دوكاس.

وفي ظلّ عدم الاقتناع «بضرورة تعديل طريقة عمل «غونكور»، بشكل عاجل»، ترى فيرجيني ديسبينتس أنه قد يكون من الجيّد «تحديد مدّة عمل المحلَّفين بخمس سنوات، قابلة للتجديد؛ ما يسمح بتغيير هيئة المحلّفين دون الحاجة إلى تقديم استقالاتهم».

إن إنشاء هيئة محلّفين بالتناوب، على غرار جائزة «بوكر» البريطانية، فكرة تُطرَح باستمرار. لكن ذلك يعني- ضمناً- ضرورة إنشاء مؤسَّسة قادرة على تمويل تعويضات المحلّفين، سنوياً، تسمح لهم بالتفرّغ، كليّاً، لقراءة الأعمال وحضور الاجتماعات والمناقشات، طيلة أشهر.

إن إنشاء هيئة محلّفين بالتناوب، على غرار جائزة «بوكر» البريطانية، فكرة تُطرَح باستمرار. لكن ذلك يعني- ضمناً- ضرورة إنشاء مؤسَّسة قادرة على تمويل تعويضات المحلّفين، سنوياً، تسمح لهم بالتفرّغ، كليّاً، لقراءة الأعمال وحضور الاجتماعات والمناقشات، طيلة أشهر

■ **رافاييل ليريس □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

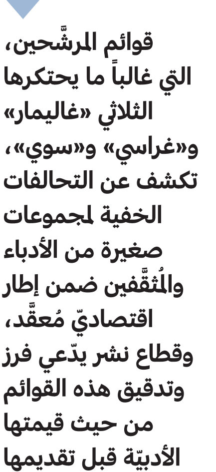
المصدر: صحيفة «Le Monde» الفرنسية، العدد 23، يناير، 2020.

الجوائز تعيد هيكلة المجال الأدبيّ

الأرشيف الملعون لمحترفي الكتابة

«الأدب، بأي ثمن؟ تاريخ الجوائز الأدبيّة» لمُؤلِّفته «سيلفي دوكاس»، واحد من الكتب الكاشفة للحالة الأدبيّة، وعلاقات الأدباء ودور النشر والإعلام، وأرقام المبيعات، وكذلك أنماط الأدب السائد والمكرّس، من خلال طريقة عمل الجوائز الأدبيّة.

قوائم المرشَّحين، التي غالباً ما يحتكرها الثلاثي «غاليمار» و«غراسي» و«سوي»، تكشف عن التحالفات الخفية لمجموعات صغيرة من الأدباء والمُثقَّفين ضمن إطار اقتصاديّ مُعقَّد، وقطاع نشر يدّعي فرز وتدقيق هذه القوائم من حيث قيمتها الأدبيّة قبل تقديمها


سيلفي دوكاس ▲



يلقي الكتاب الضوء على العديد من التطوُّرات الحادثة في المجال الأدبيّ. فمن خلال دراسة لتاريخ أعرق الجوائز الأدبيّة الفرنسيّة، تقدّم المُؤلِّفة صورةً بانوراميـة، تشـمل التاريخ الثقافيّ عموماً، والتطوُّرات الداخلية لقطاع النشر، لتصل إلى نتيجة مفادها أن الجوائز الأدبيّة هي ما تقوم في الواقع بهيكلة المجال الأدبيّ وقطاع النشر، عبر تكريس مجموعة مختارة من المُؤلِّفين واستبعاد آخرين.

تقدّم «دوكاس» نتائج عملها الطويل والدقيق، مُستنِدة إلى الوثائق الأرشيفيّة والدراسات الاستقصائيّة والتحقيقات، والمقابلات التي أجرتها مع العديد من المُؤلِّفين والناشرين والنُقَّاد وأعضاء لجان التحكيم. وتحلّل المُؤلِّفة بدقة قطاع النشر الذي ينتعش كلّ عام على إيقاع هذه الجوائز التي تتوِّج، بشكلٍ متناقض، العمل كقيمةٍ أدبيّة، وتجارية في آنٍ واحد. ومن خلال الفصل الذي خصّصته لدراسة تاريخ أرقى جائزة أدبيّة في فرنسا، وهي «الغونكور»، تبدو فكرتها التمهيدية مقنعة.

في الأساس، تمّ إنشاء أكاديمية «الغونكور» وجائزتها لسببين رئيسيين، فمن ناحية كانت الأكاديمية الفرنسيّة، والتي كانت تضمن «الخلود» للكُتَّاب، محظورة على مؤلِّفي الروايات الخيالية والرومانسية في ذلك الوقت، ومن ناحيةٍ أخرى كان «إدموند دو غونكور» يسعى إلى مناهضة ما اعتبره تقليلاً من شأن المُبدع، واضطراره للنزول إلى مستوى الكتابة الصحافية. ففي الوقت الذي كانت كوكبةٌ من المُؤلِّفين يوقّعون فيه كتبهم الأكثر مبيعاً، اضطرت مجموعة أخرى من الكُتَّاب، الذين كانوا غير قادرين على كسب قوتهم من خلال أعمالهم الأدبيّة، للاكتفاء بتوقيع بعض المقالات على صفحات الجرائد، ليساهموا بذلك بإنتاج ما وصفه «شارل أوجستان سانت-بوف» بـ«الأدب الصناعيّ». وهكذا قرَّر «غونكور» إنشاء أكاديمية تتكوَّن حصرياً من الروائيين، في محاولة منه لمُناهضة منطق التمويل والحملات الإعلاميّة التي ترسَّخت بسبب ظهور جمهور عريض من القُرَّاء، وهو ما ساهم في تحويل الكُتَّاب المعروفين آنذاك إلى ما يُشبه «أحصنة سباق» داخل «اسطبلات» دُور النشر الكبيرة التي تحوَّلت إلى إمبراطوريات حقيقية.

في البداية كانت الأكاديمية تقدّم مبلغاً ضخماً من المال يسمح للفائز، الذي يصبح بمنأى عن الحاجة المادية، أن يكرّس وقته حصرياً لفنّه.

لكن الحدث العظيم الذي صار يمثِّله اليوم الإعلان عن الجائزة من طرف الأكاديميين الذين يجتمعون كلّ سنة في مطعم «دروان»، في حين أن الفائز أصبح يتلقّى مجرَّد مبلغ رمزي بقيمة عشرة يورو، يكشف بوضوح تام التناقض التاريخيّ المذهل الذي يلخص تاريخ الجائزة: «في الأصل، كان الهدف الأساسي لأكاديمية الغونكور هو التخفيف من الآثار السلبية لاقتصاد السوق على المُؤلِّف، في حين أنها اليوم، تستمد قوتها الرمزية من خلال قدرتها في التأثير على هذه السوق نفسها»، إذ لم تعد العبرة بمبلغ الجائزة، ولكن بقدرتها على تحقيق أرقام مبيعات مرتفعة للرواية المُتوَّجة. كما أن قوائم المرشَّحين، التي غالباً ما يحتكرها الثلاثي «غاليمار» و«غراسي» و«سوي»، تكشف عن التحالفات الخفية لمجموعات صغيرة من الأدباء والمُثقَّفين ضمن إطار اقتصاديّ مُعقَّد، وقطاع نشر يدّعي فرز وتدقيق هذه القوائم من حيث قيمتها الأدبيّة قبل تقديمها.

تتعمَّق الفصول التالية، التي تركِّز خلالها المُؤلِّفة على عِدّة جوائز أدبيّة، حول أطروحة تقييم الجودة الأدبيّة من خلال مراعاة معايير أخرى ثانوية.

وبشكلٍ عام، تفضِّل بعض هذه الجوائز تتويج المُؤلِّفين المعروفين بينما تميل الأخرى إلى تقديم الدعم للكُتَّاب المُبتدئين وتحفيزهم. لكن اختيارات أكاديمية «الغونكور»، على سبيل المثال، ارتبطت بالرواية الواقعية، والتي أصبحت مثالاً للرواية الشعبية لدى جمهور القُرَّاء، وهكذا تحوَّلت إلى جائزة لدور النشر بالدرجة الأولى، حيث إنها صارت تولي اهتماماً كبيراً لمصالح هذه الأخيرة على حساب الأعمال العظيمة، وتُقدِّم «دوكاس» حدث «هزيمة» الكاتب «لويس فرديناند سيلين» عام 1932 في مواجهة دار «غاليمار» للنشر كدليل قاطع يثبت صحّة رؤيتها.

في حين تهتم جائزة «فيمينا»، التي تمّ تأسيسها بعد عام من «الغونكور» عقب ما أُعتبر اختياراً غير عادل من قبلها، بقضية التمييز الجنسي داخل الوسط الأدبيّ.



▲ Jury du prix Femina, décembre 1939



تناقش «دوكاس» كذلك ظاهرة لجان تحكيم القُـرَّاء، والتـي تـمّ اللجـوء إليها بغية تجاوز المعاييـر الهامشية للجان التحكيم المرموقـة والوسائل الإعلاميّـة. إلّا أن هـذه اللجـان أدّت بدورها إلى ظهور تناقضات جديدة حالت دون تقدير القيمة الأدبيّة المحضـة للأعمال. أوّلاً، من خلال اختيار العمل المتوّج مـن ضمـن قائمـة يتمُّ إعدادها مسبقاً من قِبل متخصِّصين، ووفقاً للمصالح التجارية، وبالتالي فإن لجان القُـرَّاء هذه لا تتمتَّـع سوى بحرية اختيار نسبية. ثانياً، السماح لمبتدئيـن «غير متخصّصين» بالحكم على الأعمال الأدبيّة ما يعتبر أيضاً تقليلاً من قيمـة الجـودة الأدبيّـة للنصـوص «وهـذه هـي بلا شكّ الخدعـة الأخيرة لما يُسمّى بالإجماع الديموقراطي الـذي صار يهيمـن على صناعـة الجوائـز الأدبيّـة الحاليـة، فمـن أجـل تجـاوز السُّلطة الرمزية للهيئات الكلاسيكيّة الشرعية، وكذا معايير الجودة الرائجة التي تتبنَّاها النخب المُثقَّفة والأدباء، وباسم المساهمة التشاركية، تتـم مصـادرة هالـة العمـل الفنّـيّ العظيـم».

كما أن ظاهـرة لجـان القُـرَّاء هـذه، المتزايـدة باستمرار، وطدت مبدأ «قابليـة قـراءة النـصّ»، الـذي كان حاضـراً أيضـاً ضمـن معاييـر لجـان التحكيـم المرموقـة، وذلـك علـى حسـاب بعـده الأدبيّ.

مـن المفارقـات الأساسية لهـذه الجوائـز، التـي كان سببها بعدهـا الاقتصادي الحاضر بقوة، أنها تميل إلى إضعـاف الصورة الرمزية للكاتب بسبب التحوُّل مـن تقديـر البعـد الأدبيّ للنصوص إلـى تقييـم قابليتهـا للقراءة، بالإضافة إلـى التغطيـة الإعلاميـة، التـي دفعـت الكاتـب ليقـدِّم نفسـه اليوم، فـي قلب هـذا التحوُّل النوعي، باعتباره «محترفاً فـي مجال الكتب» أكثـر مـن كونـه ذلك الكائن الاستثنائي الموهوب منذ الولادة، ولينتقل مـن البحـث عـن تحقيـق «الخلـود» الـذي يرتبـط بالصفات الأدبيّـة المحضـة للعمـل إلـى البحث عـن الشـهرة التـي ترتبـط ضمنيـاً بالدعايـة والمنطـق التجـاري. تصنـع هـذه الأخيـرة مـن مؤلِّفـي «الكتـب الأكثـر مبيعـاً» نجومـاً مؤقَّتيـن داخـل السـيرك الإعلامـيّ، بينمـا يحـول الأوّل مؤلِّفـي الأعمـال العظيمـة إلـى مـا يُشبه الآلهـة المُقدَّسـة.

بيـن هذين الخيارين، يتأرجح الروائيون، ويُجبرون علـى تقديـم سلسـلة مـن التسويات والتنـازلات فيما يتعلَّـق بعائدهـم المالي، بعلاقتهم بوسائل الإعـلام، وبالكتابة، لتتراجع وظيفتهم الاجتماعية وتفقد أعمالهـم هالـة العمل الأدبيّ.

فالأخلاقيـات الأدبيّـة التي تدفـع الكاتـب، بحكـم أيديولوجيـة الموهبـة، إلـى كتابـة عمـل ذي قيمـة فنّيّـة عظيمـة، مـا يتطلَّـب منـه جهـداً وصبـراً كبيريـن، تتعـارض تمامـاً مع القيمـة التجارية التي تتطلَّـب نجاحـاً سـريعاً. وعلى العكس فإن القيمة الفنِّيّـة الحقيقيّـة للنصوص لا يتم تقديرها إلّا على المـدى الطويـل فـي أغلـب الأحيـان. وبحثـاً عـن هـذا التقديـر، يصعـب علـى روائيي اليـوم تجنُّـب أمجـاد دوائـر وسـائل الإعـلام قصيـرة العمـر التـي تقربهـم مـن جمهـور القُرَّاء الشعبيّ وتميزهـم عن الجحافـل الغفيـرة التي تبقى قابعـةً فـي الظلّ.

وعلـى كلّ حـال، يبقـى الكاتـب المُتـوَّج جـزءاً لا يتجـزّأ مـن آلـة الإعـلام حتـى لـو كان معترضـاً، مثلمـا حـدث مـع الكاتـب «جوليـان جـراك» الـذي وجـد نفسـه فـي قلـب ضجـةٍ إعلاميّـة كبيـرة بعـد رفضـه جائـزة «الغونكـور» عـام 1951.

ورغـم هـذا، نجـد «دوكاس» حريصـة علـى عـدم تبني وجهة نظر متشائمة، بل تسّلط الضوء على بعـض الاتِّجاهـات والقضايـا الناشـئة المشـجعة، حيـث إنهـا تـرى أنـه بفضـل بعـض الناشـرين المُلتزميـن والمتفانيـن، إضافـة إلـى التكنولوجيـا الرّقميّـة وإمكاناتهـا، سـيكون هنـاك آفـاقٌ كبيـرة تسـمح بإعـادة التركيـز علـى الجـودة الأدبيّـة المحضـة للنصـوص، عبـر تخفيـض قيمـة التقييـم النقـدي والمراقبة الرأسية، ليكون بإمكان القارئ «ممارسـة السُّـلطة المدنيـة والأخلاقيـة كوسـيط مسـؤول»، ضمـن منظومـة أفقيـة.

ومـع ذلـك فـإن جمهوريـة الأدب الافتراضيـة هـذه لا تخلـو مـن التناقضـات، فهـي تعـج أيضـاً بـ«خبـراء مبتدئيـن» مماثلين لأولئك الذين تتم تعبئتهـم فـي لجـان تحكيـم جوائـز القُـرَّاء، كمـا أنـه يصعـب تخيُّـل عـدم تطـرُّق هـذه الأوسـاط إلـى مبـدأ «قابليـة قـراءة النـصّ» حتـى الرّقميّـة منهـا. ■ **أسماء مصطفى كمال**



طه حسين▲

طه حسين عن قرب..

ما تعمل

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقّي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها، وأنا أدور حول البيت قبل دخوله، ذكّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان.


صبري حافظ

بمناسبة حلول الذكرى الثلاثين بعد المئة، لميلاد عميد الأدب العربي (15 نوفمبر، 1889 -28 أكتوبر، 1973) في الشهر الماضي، دون أن يحتفل الواقع الثقافي بهذه الذكرى المهمّة، احتفالاً يليق بها، أعود، هنا، إلى الذكريات الشخصية التي جمعتني بتلك القامة العملاقة، التي أحسب، الآن وقد مَرَّ بنا كلّ ما مَرّ، أنني كنت محظوظاً حينما حظيت بتلك اللقاءات القليلة معه. خاصّة وأنني التقيت به ثلاث مرّات، لاتزال كلّ منها محفورة في ذاكرتي وكأنها حدثت بالأمس. والواقع أنني، حينما أستعيد سنوات الشباب الأولى في الستِّينيات، أشعر بأنني كنت محظوظاً، حينما تعرَّفت، في شرخ الشباب، على جلّ كُتّاب مصر الكبار، وقتها؛ من توفيق الحكيم، ويحيى حقّى، حتى نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وفتحي غانم، ومحمود البدوي، وسعد مكّاوي، وغيرهم، وتعلّمت منهم الكثير. وتعدَّدت لقاءاتي بهم عشرات، بل مئات المرّات. لكنني لم ألتقِ بطه حسين إلّا ثلاث مرّات.

فقد قدمت من قريتي، بعد إكمال الثانوية العامّة في مدرسة قويسنا الثانوية، إلى القاهرة، لأتوجّه -مباشرةً- إلى ندوة نجيب محفوظ التي كانت تعقد في «كازينو أوبرا»، صباح كلّ جمعة. كنت قد اكتشفت أعمال محفوظ الأولى، في مكتبة المدرسة الثانوية، التي كان نهمي للقراءة فيها، قد دفع المدرّس المسؤول عنها إلى تكليفي بدور في تنظيمها والإشراف عليها. وكان لمكتبة المدرسة تلك فضل تخريجي من مدرسة كلٍ من أرسين لوبين، وشرلوك هولمز، والروايات البوليسية، إلى مدرسة محمود كامل ومحمود تيمور. لكن اكتشافي لـ (زقاق المدق) وأعمال نجيب محفوظ الثلاثة التي كانت في مكتبة المدرسة، فتنني وجعلني أبحث عن أعماله، وأتتبّع أخباره، فعرفت بنبأ ندوته الأسبوعية المفتوحة. كان محفوظ قد فرغ من الثلاثية، وأنفق سنوات عديدة في تأمُّل التغيُّرات الجديدة، قبل أن يكتب (أولاد حارتنا) التي تابعتها في عامي الأوَّل من التردُّد على ندوته.. أقول كان اكتشافي له، هو الذي دفعني إلى التوجُّه لندوته، قبل أن أتوجَّه إلى قاعات دراستي الجامعية.

وقد فتحت هذه الندوة عالماً كاملاً وساحراً لشابّ طُلعة، لم يبلغ العشرين بعد. فيها تعرَّفت إلى أكثر أبناء جيلي من الذين عُرِفوا، فيما بعد، باسم جيل الستينيات، من كتّاب وشعراء، وعلى غيرهم ممَّن سبقونا إلى الكتابة بجيل أو جيلين، وكان عدد كبير منهم يتردَّد على ندوة نجيب محفوظ تلك. وصحبني عدد منهم إلى ندوات أخرى، كانت تعجّ بها القاهرة في ذلك الوقت، من مطالع الستينيات، وتنظّم ندواتها الأسبوعية في أمسيات مختلفة. كانت هناك «رابطة الأدب الحديث»، التي كانت تتردَّد في قاعاتها، أصداء صولات محمود أمين العالم وجولاته فيها، قبل اختفائه القسري وراء القضبان، عام 1959، وكان هناك «نادي القصّة»، الذي سعى يوسف السباعي لاستقطاب أعلام جيله من الكتّاب فيه، وكانت هناك «الجمعية الأدبية المصرية» التي تضمّ جيلاً أكثر شباباً من الناشطين في الرابطة والنادي، وكان أبرز أعلامها صلاح عبدالصبور، كما كانت هناك «جمعية الأمناء» التي تمحورت حول شخصية أمين الخولي الآسرة، بالصورة التي كانت تجعل القاهرة، لشابّ قادم من أعماق ريف المنوفية، تبدو وكأنها محفل أدبي يوميّ مترع بالمعارف، وتنوُّع المشارب والاتّجاهات، ولا يكفّ عن الجدل والنقاش اليومي حولها. بل إنني، وبعد حياة طويلة في المؤسَّسة الجامعية الغربية، بمحاضراتها ومؤتمراتها، أستطيع القول بأن ما كان يدور في تلك المحافل، كلّ أسبوع، لا يقلّ جدّيةً وعمقاً عمّا تنظّمه كثير من تلك الجامعات، وإن تفوق عليها بأن من كانوا يتردَّدون عليها كانوا يفعلون ذلك بدافع فردي حقيقي للمعرفة، وليس من أجل الحصول على مؤهّل دراسي.

وما إن بدأت الكتابة في الصفحة الأدبية لجريدة (المساء)، وملحقها الأسبوعي، وكان يشرف عليهما رائد كبير ذو بصيرة ثاقبة، هو عبدالفتاح الجمل، ثم بعدها في مجلّة (الآداب) البيروتية التي كان يرأس تحريرها سهيل إدريس، حتى استقطبني كبير آخر، هو يحيى حقّي، للعمل معه في مجلّة (المجلّة)، منذ عام 1963. لهذا كلّه، أتيح لي أن أتعرَّف، شخصياً، سواء في ندوة نجيب محفوظ، أو في الصفحة الأدبية بـ(المساء)، ومكتب عبدالفتّاح الجمل المفتوح في صالة دورها العلوي الفسيحة، أو فيما أودّ أن أسمّيه (صالون يحيى حقّي)، في مكتبه بمجلّة (المجلّة)، كلّ كتّابنا؛الكبار منهم والشبّان. وحينما شاركت، عام 1970، عام ترك يحيى حقّي لمجلّة (المجلّة) مُكرهاً، في تأسيس الملحق الأدبي

لمجلَّة (الطليعة) التي كانت تصدر من مؤسَّسة (الأهرام)، أتاح لي العمل فيها التردُّد، يوميّاً، على صالون أدبي آخر هو مكتب توفيق الحكيم في الدور السادس في مبنى (الأهرام). وهكذا، اكتملت معرفتي الحميمة بكلّ كُتّاب مصر الذين قرأت جلّ أعمالهم، وأنا لازلت في بداية الشباب، باستثناء طه حسين، وعبّاس محمود العقّاد. كان أوَّلهما قد اعتزل العمل العام وحتى التدريس في الجامعة، حينما وفدت إلى القاهرة، وكان ثانيهما لايزال يعقد صالونه الشهير، صباح كلّ جمعة، وفي الوقت نفسه الذي كانت تنعقد فيه ندوة نجيب محفوظ. وكان هناك، من أصدقاء الشباب، شاعر تقليدي من جيلنا، هو الحسّاني حسن عبدالله، من المقرَّبين ليحيى حقّي في (المجلّة)، من مريدي العقّاد والمتردِّدين على صالونه، بانتظام. وقد حاول أكثر من مرّة إغرائي بالذهاب معه، ولكن لم تكن لديّ أيّ رغبة، بعد كلّ ما قرأت للعقّاد،



وسمعت عنه، في الذهاب إليه أو حضور صالونه، برغم إغراءات الحسّاني، والغياب عن ندوة نجيب محفوظ التي تعقَد في الوقت نفسه؛ لأنني كنت فكرياً وموقفياً ضد ما آل إليه أمر العقاد في تلك المرحلة. ولم تطل مقاومتي التي لم تستغرق أكثر من عام بعد معرفتي بالحسّاني، إذ سرعان ما غادر العقّاد نفسه عالمنا، وإن كان الحسّاني قد أخذني إلى بيته، قبل أن تتبدَّد مكتبته. لكن ظلّت لديَّ رغبة حقيقية في التعرُّف، عن قرب، إلى طه حسين، ولم يكن هذا بالأمر اليسير. وحينما انتقلت، قُبَيل النكسة، عام 1966، للعمل موظَّفاً في «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، منَّيْت النفس بأنني سأراه، عن كثب، في الاجتماع السنوي للمجلس، والذي كنت أسمع، من الزملاء، عن صولاته وجولاته فيه. لكن ضربة النكسة المصريّة ألغت هذا الاجتماع، وما إن عاد للانعقاد، بعدها، حتى كان طه حسين قد أقعده المرض، وقرَّر الاكتفاء برئاسة لجنة واحدة من لجان المجلس كانت تجتمع مرّة أو مرَّتَيْن في السنة، في بيته «رامتان»، في حيّ الهرم. عندها، قرَّرت العمل، بدأب وإصرار، على الانتقال من الإدارة التي أعمل فيها في المجلس، إلى تلك التي تنظِّم أعمال اللجان، وخاصّة اللجنة التي يرأسها طه حسين، والقيام بدور سكرتير تلك اللجنة؛ كي تتاح لي، ليس -فقط- فرصة رؤيته، بل فرصة زيارة بيته، أيضاً.

وكان «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، وقتها، هيئة مستقلّة تابعة لرئاسة الجمهورية، ولم يكن مجرَّد مؤسَّسة تابعة لوزارة الثّقافة، كما أصبح الآن، خلفه، «المجلس الأعلى للثّقافة»، والذي أحالته فترة سيطرة فاروق حسني على مقدرات الثّقافة المصريّة، وإدارة جابر عصفور له، إلى أداة لتدجين المثقّفين، وإدخالهم إلى الحظيرة، بحسب تعبيره الأثير. وكان أعضاء المجلس، وقتها، من كبار مثقّفي مصر، المشهود لهم بالمصداقية والنزاهة واستقلال الرأي مثل طه حسين، وعباس محمود العقّاد، ويحيى حقّي، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وزكي نجيب محمود، وعبدالرحمن الشرقاوي، وحسين فوزي، وسليمان حزين، ومحمد عوض محمد، وعائشة عبدالرحمن، وأضرابهم. وكان هذا المجلس يجتمع، مرَّةً أو مرَّتَيْن في العام. وكان الموظفون الذين سبقوني للعمل - والذين يقومون بوظائف السكرتارية المختلفة لتلك الاجتماعات - يروون الكثير عن صولات هؤلاء الكبار، ومقاومتهم لمحاولات الدولة المختلفة (وكانت، وقتها، دولة عبدالناصر) للتدخُّل في أمور الثّقافة أو التأثير عليها. ولمّا انتقلت، عام 1966، للعمل في سكرتارية «المجلس» الدائمة، والتي كان يرأسها السكرتير العامّ للمجلس، وقتها، يوسف السباعي، مَنَّيت نفسي بأنه ستتاح لي فرصة رؤية طه حسين، وهو يمارس دوره الثّقافي في اجتماع المجلس القادم. لكن الظروف السيِّئة أدَّت إلى اعتقالي، في أكتوبر، 1966، وقبل اجتماع «المجلس الأعلى» السنوي بأسابيع، فحُرِمت من رؤية طه حسين في آخر اجتماع حضره في مقرّ مبنى السكرتارية الدائمة للمجلس، لأن النكسة وقعت بعد شهرين من الإفراج عني، وعودتي للعمل، عام 1967، وتوقَّف بعدها المجلس عن الانعقاد، لأكثر من عامين، تدهورت فيهما صحّة طه



طه حسين وزوجته سوزان▲



منزل طه حسين▲

حسين، فلم يحضر جلساته حينما عاد المجلس للانعقاد، عام 1970. ومع أنه لم يعد قادراً على الحضور إلى مبنى سكرتارية المجلس، بحيّ الزمالك، وسط القاهرة، في جلساته السنوية العامّة، لم يتخَلَّ عن رئاسته لواحدة من لجانه المهمّة، وهي لجنة جوائز الدولة التي تجتمع مرّة واحدة في السنة، لتقرِّر ما هي الفروع التي ستُقَدَّم فيها جوائز الدولة التشجيعية، كلّ عام، في مجالاتها الثلاثة: من الآداب، والفنون، والعلوم الاجتماعية؛ حيث لم يكن يعلن عن جميع الجوائز، كلّ عام. وكانت اللجنة تنعقد في بيته، ولابدّ أن يحضرها أحد موظّفي سكرتارية «المجلس» ليسجِّل المحضر، ويجلبه إلى الإدارة، في اليوم التالي، وكأن اللجنة انعقدت في مبنى المجلس، وبحضور أحد موظّفيه كبقيّة اللجان الأخرى.

وكان رئيس إدارة اللجان، هو من يقوم بسكرتارية هذه اللجنة، ليس لأهمِّيَّتها، فحسب، ولكن، أيضاً، لأهمِّيّة رئيسها، وما يترتَّب على ما تقرِّره من إجراءات. وحاولت إقناع رئيس إدارة اللجان بأن يترك لي سكرتارية هذه اللجنة، مع أنني كنت أرفض القيام بهذا العمل، بالنسبة إلى لجان المجلس المختلفة. ووافق بعد إلحاح شديد، لأنه وجد في حماسي الشديد للقيام بهذا العمل تخفُّفاً من عبأين: عبء العمل في المساء، لأنها كانت تجتمع مساءً، وعبء الذهاب إلى حَيّ الهرم البعيد، حيث بيت طه حسين الشهير (رامتان) الذي تجتمع فيه.

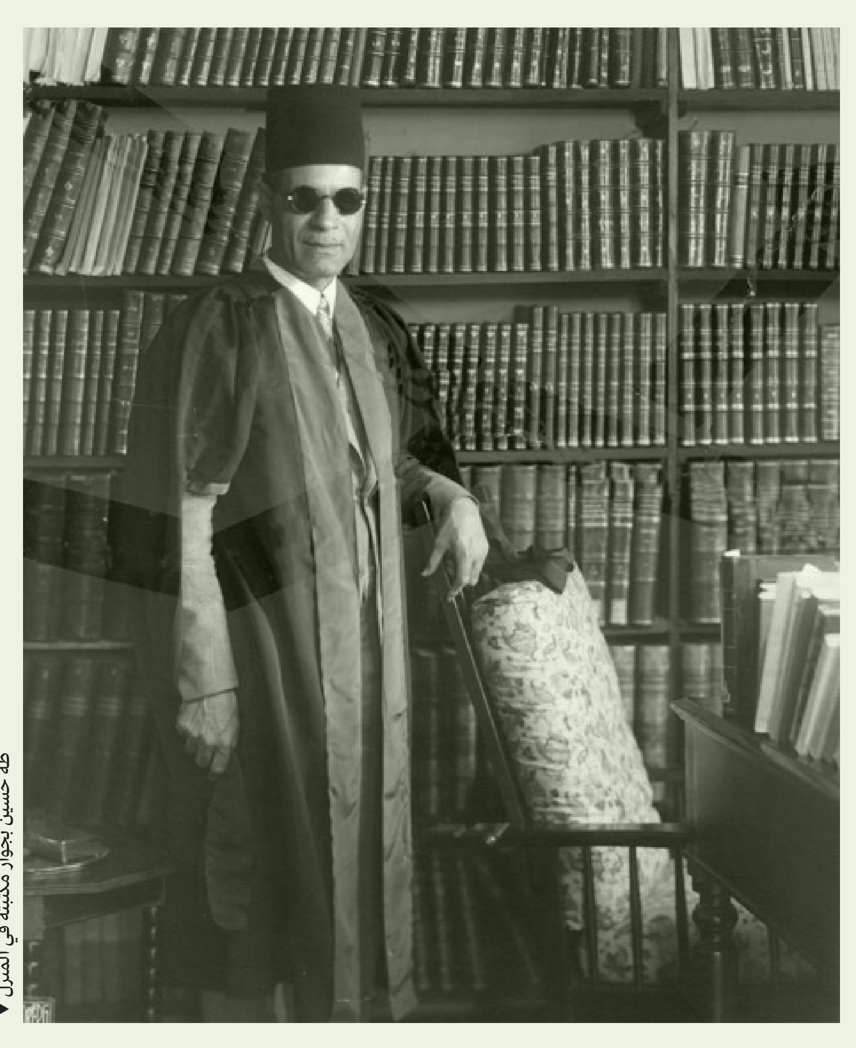
لكنه كان حريصاً على أن ينبهني إلى عدّة أمور: أوّلها أهمّيّة هذه اللجنة، وأهمِّيّة رئيسها طه حسين، وهو أمر لم أكن في حاجة إلى من ينبِّهني إليه، فوعيي بأهمِّيّته هو دافعي الأوّل كي أقترب منه، وأتعلَّم منه. وثانيها ضرورة الذهاب، مبكِّراً، وقبل موعد الاجتماع بربع ساعة، على الأقلّ. وثالثها أن آخذ معي جدول أعمال الجلسة، الذي دُعِي الأعضاء، وفقاً له، إلى هذا الاجتماع، ومحضر اجتماع الجلسة السابقة. والواقع أنني درست الأمر جيِّداً، وقرأت محاضر اجتماعات السنوات السابقة، لا محضر الجلسة السابقة وحدها، فاكتشفت أنها مصاغة بعناية بالغة، ومكتوبة بلغة صافية سلسة، ضاعفت من إحساسي بفداحة المسؤولية التي سعيت تطوُّعاً إلى تحمُّلها.

ومع أنني كنت أسكن في حَيّ المنيل، ولم تكن الرحلة إلى حَيّ الهرم بأتوبيس النقل العامّ، وقتها، تستغرق أكثر من عشرين دقيقة، فقد خرجت قبل الموعد بساعة. ووصلت إلى الشارع الذي يقع فيه البيت الجميل مبكِّراً جدّاً، وكانت المنطقة شديدة الاختلاف عمّا هي عليه الآن. منطقة هادئة مليئة ببيوت تحيطها حدائق واسعة كبيرة مليئة بالأشجار. وكان أهمّ ما يشغلني، وقتها، هو كيف سأخاطب طه حسين: هل أقول له: «يا سيادة الدكتور»، أم «يا سعادة البك»؟. وكنت أسمع، وقتها، وطوال سنوات من عملي، إلى جوار أستاذنا الكبير يحيى حقّي، أنه يستخدم لقب «البك»، حينما يريد التبجيل، فقرَّرت استخدامهما معه. وقبل الموعد بعشرين دقيقة، اقتربت من البيت، وضغطت على الجرس، ففتح لي سكرتيره، فريد شحاتة، فعرّفته بنفسي، وكان ينتظرني، وينتظر هذا الاجتماع، فأدخلني إلى غرفة مكتب فسيحة ومحاطة جدرانها، جميعاً، بالكتب.

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقّي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة، ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها وأنا أدور حول البيت، قبل دخوله، ذكَّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان. فإذا كانت شقّة يحيى حقّي تتميَّز بالتوازن الجميل بين المكتبات المليئة بالكتب، ولوحات كبار الفنّانين المصريين المعروضة على الجدران، فإن بيت طه حسين كان

كانت هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها بيت أديب كبير، باستثناء شقّة يحيى حقي التي كانت جميلة وبسيطة، ولكنها مليئة بالكتب، أيضاً، وشقّة يوسف إدريس المترفة، والتي لم يكن فيها كثير من الكتب. أمّا بيت طه حسين، فهو (فيلّا) باذخة، ذات حديقة واسعة، لاحظت جمالها والاعتناء بها وأنا أدور حول البيت، قبل دخوله، ذكّرتني بالقصور التي كنّا نراها في الأفلام السينمائية لأحمد بدرخان

مختلفاً، ينطق بالبذخ والثراء والذوق الأوروبي الرفيع. أخذت أدير نظراتي في حجرة جلوسه الواسعة، وجدرانه المكسوّة بالمكتبات والصور، وأرضه المغطّاة بالسجاجيد الفاخرة والأرائك الوثيرة، بينما كانت النافذة المفتوحة على الحديقة تتيح، لخضرتها، أن تكون جزءاً من المشهد، قبل أن يوشّحها الظلام. وعرض عليّ فريد شحاتة القهوة أو السجائر، فرفضتهما بأدب، شاكراً، ولكنه أصرَّ، وجاءني بقهوة.
وما هي إلّا دقائق قليلة، وقُبَيل ربع ساعة من موعد الاجتماع، حتى جاءت السيِّدة «سوزان»، زوجة الدكتور طه حسين، به، وكان يتَّكئ عليها في طريقه إلينا، فوقف فريد شحاته، ووقفتُ معه، وقد هلّ علينا الرجل الذي طالما تمنَّيت رؤيته. كان -برغم انحناء ظهره- قليلاً طويلاً مهيباً، وبلا «كرش»، مع تقدُّمه في العمر. وكان في كامل أناقته، بحلّة كاملة، وربطة عنق أنيقة، وإن كان يتَّكئ عليها، وهي تقوده إلى كرسي بعينه، أجلسته عليه، وغطّت ساقيه ببطّانية صغيرة أنيقة، مع أن الجوّ لم يكن بارداً. ووضعت يديه فوقها، فلاحظت بدايات تشنُّج أصابع يديه، وقتها. وما إن جلس حتى هرعت إليه مسلِّماً عليه، ومقدِّماً له نفسي، منادياً إيّاه بـ«يا سعادة البك»، ثم تركته زوجته، وانصرفت. وبادر الدكتور طه حسين فريد، بالعربيّة الفصحى: هل قدَّمت قهوة للأستاذ، يا فريد؟، فأجاب بنعم، فعاجله: وهل قدَّمت سجائر للأستاذ، يا فريد؟ فردَّ عليه بأنني لا أدخن.
بعدها، طلب منّي طه حسين أن أقرأ عليه جدول أعمال الجلسة التي جئت من أجلها، ففعلت. وما إن انتهيت منه حتى طلب مني ألّا أدوِّن شيئاً في أثناء الجلسة، وقال إنه سوف يملي عليّ محضر الجلسة بعد نهايتها، وانصراف أعضاء اللجنة. فتنهَّدت الصعداء، وأدركت، في سريرتي، السرّ في بلاغة محاضر الجلسات السابقة التي قرأتها قبل حضوري، وإن حرصت على أن أدوِّن بعض الملاحظات في ركني البعيد، لعلّي أحتاجها، مطمئناً نفسي بأن الدكتور طه حسين لن يراني. وكان أوَّل مَنْ قَدِم، من أعضاء اللجنة، الدكتور مهدي علّام الذي توجَّه إليه بـ«يا معالي الباشا»، فأحسست بالخجل الشديد لأنني تصوَّرت، في غفلتي، أن سعادة «البك» التي بادرته بها، هي أرفع لقب ممكن. وسَلَّم عليه، وقبّل يده، فازددت ارتباكاً، وانزواءً في مقعدي البعيد. وأعقبته الدكتورة سهير القلماوي التي نادته باللقب نفسه «يا معالي الباشا»، وقبّلت هي الأخرى يده، واستبقى الدكتور طه يدها بين يديه، وهو يتحسَّسها بودّ، فقد كانت ابنته، بأكثر من معيار. وكان تقبيلها ليده قد جعلني أزداد ارتباكاً. لكن ما خفَّف شيئاً من ارتباكي، بعدها، أن الدكتور محمَّد عوض محمَّد، والدكتور سليمان حزين -برغم أنهما ناداه، أيضاً بـ«معالي الباشا»- لم يقبِّلا يده. ومع أنني نشأت في الريف، حيث يقبِّل الأدنى يد من هو أعلى منه سنّاً أو مقاماً، فقد ربّاني أبي على ألّا أقبِّل يد أحد سواه، لكنه حرَّرني من واجب تقبيل يده، قبل أن أشبّ عن الطوق.
وسرعان ما تحوَّل اللقاء، ودائرته تزداد اتِّساعاً، حتى اكتمل أعضاء اللجنة، إلى لقاء للجدل فيما يدور في الواقع الثّقافي، وقتها، من أخبار، وكانت ثمّة أنباء عن محنة تبديد مكتبة عبّاس محمود العقاد، وبيعها، والتصرُّف في شقّته التي أراد مالكها استردادها؛ وهو الأمر الذي انزعج منه طه حسين كثيراً، وذكّر المشاركين بالكثير من التفاصيل حول حياة العقّاد، ومَنْ ربَّاهم من أسرته، ثم عجزوا عن الحفاظ على مكتبته. أكان يشعر أو يحدس بما سيجري لمكتبته هو، بعد عقد واحد من الزمان؟ وكان أكثر ما لفت انتباهي هو أن طه حسين، وهو من جيل جدّي الذي وُلِد، هو الآخر، في عام ميلاد طه حسين (1889)، يتحدَّث مثله، ويموضع كلّ شخص في قلب خريطة علاقاته الاجتماعية الواسعة: مَنْ تزوَّجَ؟ ومَنْ صاهر؟ وماذا جرى لأبنائه؟ ومن أخلص له؟ ومن تنكَّر له؟... إلى آخر هذه الشبكة الاجتماعية، التي يرتدّ، عبرها، الشخص وكأنه يتجسَّد، أمام المستمع، حيَّاً وعارياً من كلّ زخارفه.
وطال هذا الحديث العذب، الذي لم أكن أريد له أن ينتهي، مع أنه استغرق أكثر من ساعة. فقد كان يفتح أمامي أبواباً من المعرفة، لم تُتَح لي في الندوات الثّقافيّة، ولا حتى في القراءات المختلفة لأعمال طه حسين، أو حتى لأعمال عدد من تلامذته الذين كانوا أعضاء في هذه اللجنة. فماذا جرى للاجتماع، ومحضره؟ هذا ما سنعرفه في المقال القادم. (يتبع)


طه حسين بجوار مكتبته في المنزل ◄



ذكريات شخصيَّة

ذكرت للقرّاء، في العدد الماضي، كيف انعقدت جلسة الاجتماع في بيت الدكتور طه حسين، البديع (رامتان)، وكيف استغرق الجميع الحديث في الشأن الثّقافي، وشؤون اللحظة العامّة، وقد استمتعت كثيراً بهذا الحديث. وبعد أن كنت أقلِّب نظري في رفوف الكتب، في بداية الجلسة، وأنا أنتظر، استغرقتني متابعة ما يدور أمامي من مشهد، كنت أدرك أن الدهر لن يجود بمثله، وإن كان كريماً معي، وجادَ به مرَّتَيْن، بعد ذلك. وكنت سعيداً بوجودي فيه، رغم هامشية هذا الوجود، فلم يعرني أيٌّ منهم التفاتاً، ولم يكن أيٌّ منهم يعرف عني شيئاً غير أنني الموظَّف الذي أوكلَ له المجلس كتابةَ محضر الجلسة، فبقينا، أنا والمقعد الذي أشغله، سواء.

كنت أعرف قدر كلّ منهم، وأدرك قيمته؛ لأنني كنت، كما ذكرت في الحلقة السابقة، قد عرفت، عن قرب، جلّ كُتّاب مصر الكبار، فقد كنت ابن الساحة الثّقافيّة، والأدبيّة وحراكها الديموقراطي المفتوح، برغم كلّ التضييق على الحرِّيات في زمن عبد الناصر، واستبداده الذي جعل الخوف ينتشر مع الهواء في كلّ موقع، حسب تعبير نجيب محفوظ، في إحدى رواياته. لكن حراك المجتمع الثّقافي كان، بسبب الاستبداد والتضييق على الحريّات، محدوداً، فلم تتَحْ لي معرفة هذا المزيج من الأكاديميين والفاعلين في الحقل الثّقافي، الذين كانوا قد كرَّسوا وجودهم في المجالَيْن، قبل زمن عبد الناصر، وفي سنواته الأولى، ثم انسحبوا -فيما يبدو- من الحقل الثّقافي، باستثناء سهير القلماوي، التي كنت أنفر منها لجناياتها على يحيى حقّي، فقد عملت -بدأب شرّير- على «تطفيشه» من مجلّة (المجلّة)، منذ تعيينها على رأس الهيئة المصريّة العامّة للنشر؛ وحتى نجحت في دفعه للاستقالة منها عام 1970، وهو العام نفسه، الذي التقيتها فيه في بيت الدكتور العميد، وهو النفور الذي تضاعف بعد ذلك، حينما اصطفتها جيهان السادات أستاذة لها مع بداية عصر التدهور والهوان، فازدادت سهير سطوةً ونفوذاً، وتآكل، في الوقت نفسه، ما كان لها من رأسمال ثقافي رمزي محدود، باعتبارها تلميذة العميد.

لكن أكثر ما أثَّر فيَّ، في تلك الجلسة، هو هذا المناخ الحميمي المترع بالودّ والتبجيل للدكتور طه حسين. كان الجميع يجلّونه، بشكل لا تخطئه عين من يراقب كيمياء التفاعل بينهم، كما كنت أفعل عن بعد. وكان هو، بدوره، يحبّهم حبّ الأستاذ لتلاميذه النابهين، ويحدب عليهم حدب الأب على أبنائه الذين كبروا، ولا يخفي اعتزازه بهم، وتقديره لأفكارهم ورؤاهم. وكان هناك نوع من التجاوب والتقارب الفكري بينهم؛ فهم جميعاً أبناء المرحلة الليبرالية في التاريخ المصري، التي ازدهرت فيها الثّقافة، بشكل ملحوظ، وكان للمثقّف بها دور وكلمة مسموعة. وكانت الموضوعات التي تهمّهم، وكنّا وقتها، في السنة الأخيرة من حكم عبد الناصر، تختلف كثيراً عن تلك التي تهمّني وتهمّ جيلي من شباب الكُتّاب وقتها، والتي كنّا قد بدأنا -بالفعل- نعبِّر عنها في صفحة «المساء» الثّقافيّة، ثم على صفحات مجلّة «الآداب» البيروتية، قبل أن نطرحها في مصر نفسها، بقوّة مع (مجلّة 68). فقد كان همّهم الشاغل -على ما أذكر، في تلك الجلسة- هو تراجع دور المثقّف في الواقع، وتآكل تأثيره، وتدهور مكانته. بينما لم نعِ نحن -الشبّان- مدى العواقب الوخيمة لتآكل هذا الدور، وقتها؛ لأننا كنّا غارقين في مشاكل الحريّة المفقودة، ومتغيِّرات الكتابة وحساسيَّتها الجديدة، والمختلفة. وكان جيلنا لا يزال بعيداً عن مواقع السلطة، ولا يعرف الكثير عن أساليبها الجهنَّمية في احتواء مَنْ يعملون معها.

كما كان طه حسين حريصاً على أن يسمع أخبارهم، وأن يعرف ما يدور في حياة كلّ منهم. وأكبرت قدرته على تذكُّر أسماء أبنائهم، وأحفادهم، بصورة مدهشة. وكان أكثرهم مهابة بعد طه حسين، وتأثيراً عليّ، فقد كنت أراه للمرَّة الأولى، هو الدكتور محمَّد عوض محمَّد، الذي كنت أعرف بعض ترجماته عن الأدب الألماني، فهو مترجم «فاوست»، لـ«جوته»، ثم

بحثت، بعد التقائي به، عن كتابَيْه المهمَّيْن عن (النيل) و(السودان). فقد كان جغرافيًّا من طراز نادر، وأديباً متمكِّناً، وقادراً على أن يحيل الجغرافيا إلى أدب رفيع، كما فعل تلميذه النجيب جمال حمدان، من بعده. وجاء بعده في التأثير علي، لغرابة المفارقة، أيضاً، جغرافيٌّ آخر، هو سليمان حزين، فما الذي جرى للجغرافيين، بعد نهاية تلميذهما النابه، جمال حمدان، المؤسية؟!

وشرّق بالجمع الحديث، وغرّب، ولكنه كان يعود دوماً إلى طه حسين الذي كانت له تلك (الكاريزما) الخاصّة الهادئة. وكان طه حسين يتكلَّم الفصحى دوماً، فلا يبدو في حديثه أيّ أثر للعامِّيّة إلّا عندما يميل إلى الشؤون الشخصية لأيٍّ من الحاضرين، بينما كان حديث بقيّة الأعضاء قريباً ممّا ندعوه (عامِّيّة المثقّفين)، وكانت زوجة الدكتور طه حسين، فيما بدا لي، واعيةً بأهمِّيّة الاجتماع، برغم عدم وجودها فيه، تدير جانبه الاجتماعي عن بعد، فقد أرسلت النادل النوبي الذي كان يرتدي زيّاً رسمياً أبيض، بحزام عريض أزرق، لكلّ مَنْ وفد إلى البيت، بالمشروبات. وما إن مضت الساعة الأولى في جدل ونقاش طليّ حتى وجدناه يجيء، مرّةً أخرى، يعرض على الجميع، دوراً ثانياً من المشروبات، دون أن ينساني، بالطبع؛ وهو الأمر الذي كنت أتوقَّع حدوثه كشخص ثانوي لا أهمِّيّة له في تلك الجلسة. لكن تعريجه عليّ، في كلّ مرّة، بعد الفراغ من الضيوف الأساسيين، ترك أثراً في نفسي، لم ينمحِ.

أقول شرّق، بالجمع، الحديث، وغرّب، لكن طه حسين كان -فيما بدا لي- حاضر الذهن طواله، لم تجعله طلاوته الشيّقة ينسى أنه يرأس جلسة لجنة، وأن على جدول أعمالها أكثر من أمر، عليه أن ينجزه، وهو ما قام به بيسر بارع، وفي زمن قصير، كان حريصاً فيه على استطلاع رأي أعضاء اللجنة، وعلى معرفة اقتراحاتهم المختلفة في كلّ أمر من الأمور المعروضة عليها. وبدأ الجمع في الانفضاض، حتى انصرفوا جميعاً. بعدها، التفت إليّ الدكتور طه حسين، وكأنه كان يراني طوال الوقت، قائلاً: ألم أطلب منك ألّا تدوِّن شيئاً، يا أستاذ؟ فقلت، على الفور، وكأنني أصحِّح خطأي الأوَّل: نعم، يا معالي الباشا!، فقال، وكأنه لا يريد التريُّث عند هفوتي، وقد وصلتني الرسالة بأنه يعرف أنني لم ألتزم، حرفيّاً، بما طلب: أعرِضْ عن كلّ ما دوَّنته، واكتب!

وأخذ يملي عليّ محضر الجلسة، منذ ديباجتها: انعقدت لجنة كذا، في يوم كذا، في ساعة كذا، ببيت الدكتور طه حسين (رامتان)، وبرئاسته، وحضرها فلان وفلان (وكان يُسبق كلّ اسم بلقبه، ويرتِّبهم ترتيباً له دلالاته من حيث الأقدميّة والمكانة، وليس ترتيباً عشوائياً أو أبجدياً كما يحدث في معظم محاضر اللجان المماثلة، واعتذر عن عدم حضورها فلان.. إلى آخر الديباجة السلسة التي أملاها عليّ، بوضوح، وبلغة ارتقت فيها لغة الدواوين إلى أفق اللّغة الأدبيّة الراقية؛ وهو الأمر الذي دفعني إلى أن أطلب من رئيس إدارة الشعب واللجان، في المجلس، بعدما عدت في اليوم التالي للعمل، اعتماد لغة تلك الديباجة البليغة الوجيزة الناصعة في كتابة كلّ المحاضر. ثم بدأ ينتقل إلى نظر اللجنة في جدول الأعمال المعروض عليها، ويملي عليّ ما كان به، نقطة بنقطة، وبالترتيب نفسه وبالأرقام نفسها التي قرأتها عليه في بداية الجلسة، وقرار اللجنة في كلّ أمر. وقد تَمَّ هذا كلّه بطريقة تزري بكلّ ما دوَّنته من نقاط لنفسي، في أثناء الجلسة؛ وكأنه يريد أن يعلّمني درساً، وأن يبلِّغني رسالة ضمنية بألّا أخالف تعليماته في المرّة القادمة. وهو ما فعلته في المرة التالية بعد أقلّ من عام؛ فلم أدوِّن شيئاً طوال الجلسة التالية، وانصبَّ تركيزي على الاستمتاع بكلّ ما في الفضاء الذي يدور فيه هذا الاجتماع النادر واستيعاب تفاصيله.

عدت، في العام التالي (1971)، إلى بيت «معالي الباشا»، وقد جعلتني الزيارة الأولى له أكثر شغفاً به، وأشدّ ثقةً بما ينتظرني فيه، فقد انقشعت توجُّسات المرّة الأولى، بعدما بلورتْ نسقاً خاصّاً من التوقُّعات. كنت، في واقع الأمر، مترعاً بالشوق إلى تكرار تلك التجربة، وإلى معرفة ما سيدور بين أعضاء تلك اللجنة من نقاش حول متغيِّرات الواقع المصري، قبل ما سيقرِّرونه في جدول الأعمال. وكانت قد جرت مياه كثيرة تحت جسوره، بعد رحيل عبد الناصر، وتخبُّطات العام الأوَّل من حكم السادات. وما إن استقبلني فريد شحاته، بطريقته الرسمية المعهودة، حتى توجَّهت بنفسي، بعد السلام عليه، إلى مقعد في جانب بعيد من الغرفة، دون أن يوجِّهني هو إليه كما حدث في المرّة السابقة. فقد كان تنظيم المقاعد في الغرفة معَدّاً مسبقاً للجلسة، وهو الأمر الذي لم أدركه في المرّة الأولى؛ حيث تتحلَّق المقاعد الوثيرة حول مقعد الدكتور طه حسين الأثير والمميَّز، وكانت الغرفة -برغم ما تزدان به من مكتبات مليئة بالكتب؛ العربيّة منها والفرنسية- تغطّي معظم جدرانها، وعدد من الصور واللوحات، بها «فازتان» موزَّعتان، بعناية، على جانبي حلقة الاجتماع، وبكلّ منهما باقة جميلة، من الأزهار، تختلف عن الأخرى.

ثم جاءت السيِّدة سوزان بالدكتور طه حسين، في حلّة كاملة أنيقة، من أرقى أنواع الصوف، داكنة الزرقة، وربطة عنق حريرية لا تقلّ عنها أناقةً، فتذكَّرت أنها حلّة مغايرة لحلّة العام الماضي التي كانت من اللون البنّي الغامق، وإن لم تقلّ عنها بهاءً وأناقة. وكانت حلّة هذا العام من ثلاث قطع، أي كان يرتدي معها (الصديري) تحت الجاكتة، فقد كان في الجوّ بشائر برد خفيف. ولاحظت أنه قد تقوَّس قليلاً، وأنه يتَّكئ على زوجته أكثر، لكنه ظلّ فاره الطول، مهيب الطلعة. وما إن هلّ عليّ حتى نهضت للسلام عليه، وقدَّمت نفسي له قائلاً «معالي الباشا»، هذه المرّة، فإذا به يتذكَّرني سائلاً: ألست الموظَّف نفسه الذي جاء في العام الماضي؟ فأجبت: نعم، يا معالي الباشا! فقال: أهلاً وسهلاً! وكرَّر سؤال العام الماضي نفسه: هل قدَّمت قهوة للأستاذ، يا فريد؟ فأجابه فريد: نعم، ثم التفت إلي، وقال: هات ما لديك، فقرأت عليه جدول الأعمال، وسألني: أتتذكَّر ما طلبت منك في الجلسة السابقة؟ قلت: نعم، يا معالي الباشا!؛ ألّا أدوِّن شيئاً، وأن أنتظر حتى تملي عليّ -معاليك- المحضر، بعد انفضاض الجلسة، فقال: جيِّد.

وأخذ أعضاء اللجنة يتوافدون، واحداً وراء الآخر، يسلِّمون عليه جميعاً، وهم ينادونه كالمرّة السابقة بـ«يا معالي الباشا»، ويقبّل بعضهم يده، بينما يكتفي البعض الآخر بالسلام عليه، دون تقبيلها. وكان يتهلَّل لمقدم كلّ منهم، ويحتفي به، ويستطلع أخباره، دون أن يغفل مَنْ سبقوه، وقد نال كلّ منهم نصيبه من اهتمامه. وبدأ الحديث بينهم، كالمرّة السابقة، بالكثير من الأمور الخاصّة والشخصية التي تتجلّى، عبرها، حميميّة علاقاتهم بطه حسين، وتفرُّد علاقته بهم. وعرَّج الحديث على آخر الأخبار الفردية، حينما أشار طه حسين إلى موت المستشرق البريطاني الشهير «هاملتون جب» (1895 - 1971)، وكان أغلبهم يعرفونه، وتحدَّث البعض منهم عن ذكريات طيِّبة عنه، وعن زياراته المتكرِّرة لجامعة القاهرة. لكن الحديث العام كان عمّا يدور في الواقع المصري، وقتها، واستشراف ما ينوي السادات فعله، استأثر بالكثير من وقتهم. فعلى العكس من اجتماع العام السابق، والذي جرى في سبتمبر، قبل موت عبد الناصر، كان هذا الاجتماع -على ما أظنّ- في أواخر أكتوبر؛ لذلك حظي الاستفتاء الأخير، على دستور 1971 الذي أعدَّه السادات، بقدر لا بأس به من تهكّمهم وسخريتهم. وكان محمَّد عوض محمَّد من أكثرهم استخفافاً به، ونقداً لتكريسه المطلق للاستبداد العسكري، فلم يكن به أدنى أثر للفصل بين السلطات.

وقد شاقني، وقتها، أن أتعرَّف شكوكهم العميقة في سعي أنور السادات إلى تحرير مصر من قبضة الاستبداد الذي عاشته طوال فترة حكم سَلَفه، جمال عبد الناصر. ولأن عدداً منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، كانوا يعرفون أنور السادات معرفةً شخصية، واحتكّوا به في مناسبات عديدة، لم تنطلِ عليهم حيله التي كان يناور بها، وعبرها، في استخدام الدعوة للحرِّيّة، للاستئثار بالسلطة. ولم يكن أيّ منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، متفائلاً به، بأيّ حال من الأحوال، وإن لاحظت أن سهير القلماوي لم تشترك في حديثهم عنه، ولم تعبِّر عن أيّ رأي فيما كان يدور، وقتها. ولا أعرف، حتى اليوم، إذا ما كان صمتها احتراماً لاختلافها مع أستاذها أم موافقة ضمنية على ما كان يعبِّر عنه مَنْ هم أعلى منها قامة وقيمة؛ ذلك لأن طه حسين نفسه قد سرد شيئاً من تجربته الشخصية معه، من خلال



عمله في جريدة «الجمهوريّة» التي رأسَ السادات تحريرها في فترة من الفترات، وكيف توقَّف بسبب خلافه معه عن النشر فيها. وقد اتَّفق معه، في الرأي السلبي فيه، محمَّد عوض محمَّد، وسليمان حزين اللذان كانا أكثر مَنْ حَمَل، مع طه حسين، على السادات، وشكَّك فيه.
ولم يفتني -رغم استغراقي في الاهتمام بحديثهم السياسي في الشأن العام، وقتها- ملاحظة براعة طه حسين في تلمُّس المداخل، دون الانصراف عن الشأن العامّ، لاستطلاع آرائهم فيما ينطوي عليه جدول أعمال اللجنة من شؤون، حتى استكمل كلّ بنوده، دون أن تفقد الجلسة شيئاً من حميميَّتها وتلقائيَّتها وسلاسة الجدل الثري فيها. وقد وطد محمَّد عوض محمَّد مكانته عندي، والتي خرجت بها من الجلسة الأولى، ودفعني، بعدها، إلى البحث عن بقيّة مؤلَّفاته لقراءتها. وما إن أوجز طه حسين لهم ما هو معروض على اللجنة، وما خرجوا به من قرارات فيها، حتى أخذ أعضاء اللجنة في الانصراف. وبعدما غادر آخرهم، أقبل فريد شحاتة على طه حسين، يسرّ له أمراً، ولم أسمع، ممّا دار بينهما، غير أمر طه حسين له: أدْخلهما!، ثم التفتَ إليَّ، وقال: ابقَ مكانك.. سأستقبل ضيفَيْن لأمر سريع، ثم أملي عليك المحضر.
ودخل علينا كلّ من الدكتور سهيل إدريس، صاحب «الآداب»، ومعه رجاء النقّاش الذي كان -بالطبع- من أصدقاء سهيل إدريس المقرَّبين في القاهرة، فقد كان أوَّل مراسلي مجلّة «الآداب»، ويبدو أنه كان مَنْ نَظَّم موعد اللقاء بينه وبين الدكتور طه حسين. وبعد أن سلَّما على الدكتور طه حسين، التفتا إليّ، ورحَّبا بوجودي الذي فاجأهما. شعرت، في تلك اللحظة، بشيء من الاضطراب، لأنني أدركت أن معرفتهما بي لن تفوت على الدكتور العميد، و-ربَّما- ستدفعه لتقريعي. وتبيَّن أن الدكتور سهيل إدريس قد جاء يطلب التعاقد مع الدكتور طه حسين على طبعة جديدة من إسلاميّاته الشهيرة، التي أصدرتها (دار الآداب) في مجلّد واحد، وفي طبعة بيروتية رائجة. هنا، أتاحت لي الظروف أن أتعرَّف اهتمامات طه حسين الثّقافيّة العربيّة الواسعة، وأن أشهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية، مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة، ويجبره -بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه، وهو الذي كان معروفاً بصرامته وبخله مع الكتّاب، بوصفه ناشراً؛ وهذا ما سأحكيه للقرّاء، في العدد القادم.

اهتمامات طه حسين العربيّة، ومفاوضاته البارعة

توقَّفت مع القرّاء، في تلك الذكريات التي أشاركهم فيها جوانب من الجلسات الثلاث التي أتيحت لي مع طه حسين، بعد انتهاء الاجتماع الثاني، ووفود الدكتور سهيل إدريس، مع رجاء النقّاش، إلى بيت الدكتور العميد، للتفاوض معه على حقوق الطبعة الثانية من إسلاميّاته، وكيف أتاحت لي زيارتهما أن أشاهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة. ويجبره- بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه، وهو الذي كان معروفاً بصرامته وبخله- بوصفه ناشراً- في التعامل مع الكتاب. وكانت «دار الآداب» قد نشرت إسلاميّات طه حسين التي تشكِّل جزءاً مهمّاً من مشروعه الثّقافي الكبير في مجلَّد واحد ضَمَّ: (على هامش السيرة) بأجزائها الثلاثة، مع (الفتنة الكبرى)، بجزأيها، و(الشيخان)، و(مرآة الإسلام).
وبعد أن رحَّب الدكتور طه حسين بهما، وقدَّم لهما واجبات الضيافة، عرض عليه سهيل إدريس سبب مجيئه للحصول على حقوق طبعة ثانية من الإسلاميّات التي نفدت طبعتها الأولى، فسأله طه حسين: وهل دفعتم شيئاً عن الطبعة الأولى؟، فسرد عليه سهيل إدريس تفاصيل ما دفع، وكان- إذا لم تخنّي الذاكرة (وهي، بطبعها، خؤون)- ألف جنيه، وهو مبلغ كبير بمعايير ذلك الوقت؛ إذ كان يقرب من نصف قيمة جائزة الدولة التقديرية، وقتها (2500 جنيه)، والتي كانت قيمتها تعادل ثمن شقّة من أربعة حجرات تطلّ على نيل القاهرة. وأكَّد له فريد شحاتة، الذي طلب منه الدكتور العميد ملفّ الموضوع، صدقَ ما رواه سهيل إدريس، فسأل الدكتور العميد: وكم ستدفع عن الطبعة الثانية؟، فعرض عليه سهيل إدريس مبلغاً يعادل نصف ما دفعه في الطبعة الأولى، مبرِّراً الأمر بأن الطبعة الثانية ستكون أقلّ بيعاً، وأبطأ توزيعاً، بعدما تشبَّع السوق بمن اقتنى الطبعة الأولى، فكان تعليق الدكتور العميد على العرض، الذي بدا أنه لم يعجبه، بقوله: زِدها قليلاً!
ولم ينتظر حتى يزيدها سهيل إدريس قليلاً أو كثيراً، وإنما عاجله بالسؤال عمَّن يعرفهم من الكُتّاب اللبنانيين، واستطلاع أخبارهم، بادئاً بميخائيل نعيمة الذي لم يكن لدى سهيل إدريس الكثير عنه، ثم عرَّج على توفيق يوسف عوّاد، الذي تهلَّل سهيل إدريس لمَّا سأله عنه، وأخبره بأنه عاد لكتابة الرواية، وأنه سينشر روايته الجديدة (طواحين بيروت) التي كتبها بعد ثلاثة عقود من روايته العلامة (الرغيف). كما سأله عن سعيد عقل، وعن منير البعلبكي صاحب (المورد)، فأخذ سهيل إدريس يردّ على أسئلته عنهم بشيء من الإيجاز، ثم يعود إلى موضوعه الأساسي الذي جاء من أجله؛ وهو ضرورة الحصول على موافقة الدكتور العميد على عقد للطبعة الثانية. ويبدو أن الدكتور العميد أحسَّ بأن سهيل إدريس في عجَلة من أمره، فكان يعيد عليه السؤال: وهل دفعتم شيئاً عن الطبعة الأولى؟، فيكرِّر سهيل إدريس عليه الجواب، ثم يسأله، من جديد: وكم ستدفع عن الطبعة الثانية؟ فاستجاب سهيل إدريس لطلبه، في المرّة السابقة عندما قال: زدها قليلاً!، فعرض عليه مبلغاً أكبر ممّا طرحه في المرّة الأولى، فكان ردّ الدكتور العميد، مرّةً أخرى: زِدها قليلاً!.
ثم سأله عن حسين مروّة، وهو الأمر الذي شاقني في مكاني البعيد، وعرفت منه أنه يتابع مشروعه النقدي، وبداياته الباكرة في التعامل مع التراث الإسلامي، والتي نتج عنها، بعد ذلك بسنوات، كتابه (النزعات المادِّيّة في الفلسفة الإسلامية)، ثم سأله عن خليل تقي الدين، وعن آخرين ممَّن لم أكن قد سمعت بهم من الكُتّاب اللبنانيين، فقد سمعت عن سعيد تقي الدين، لكني لم أكن قد عرفت شيئاً عن خليل تقي الدين، وغيره من الكُتّاب الذين سأل عنهم طه حسين. وكلَّما شرّق الحديث، ثم غرّب، عن كُتّاب لبنان وأحوالهم الثّقافيّة، كان سهيل إدريس يعود لطلب حقوق الطبعة الثانية. وكان الدكتور العميد يكرِّر عليه السؤال: وهل دفعتم شيئاً عن الطبعة الأولى؟، ثم يعقبه سؤال: كم ستدفع عن الطبعة الثانية؟، فيعرض سهيل إدريس عليه رقماً أعلى من الرقم الذي عرضه عليه في المرّة السابقة، فيردّ: زِدها قليلاً.. وظلّ سهيل إدريس يزيد المبلغ الذي سيدفعه في كلّ مرّة، وقد تكرَّر الأمر ثلاث مرّات، قبل أن يصل إلى المبلغ



الذي رضي عنه الدكتور العميد، فقال: هاتِ الختم، يا فريد!. وجلب فريد ختماً نحاسياً صغيراً من النوع الذي أعرفه جيّداً، لأنه ينتشر، في ريف مصر، لدى كلّ تاجر من الأمّيّين. وقد أدهشني، وهالني وقتها (وإن كان الأمر منطقياً، لأنه ضرير) أن أكتشف أن هذا المثقّف الكبير الذي ملأ الدنيا كتابةً وعلماً وإبداعاً وترجمةً يستخدم هذا الختم النحاسي الصغير، الذي يستخدمه الأمّيّون، للتوقيع على العقد.

وقد أتاحت لي هذه الزيارة المفاجئة لسهيل إدريس ورجاء النقّاش أمرَيْن: أوَّلهما التعرُّف إلى اهتمامات طه حسين الثقافيّة العربيّة الواسعة؛ فعلى العكس من حديث الجلسات مع أعضاء اللجنة، والذي تركَّز، دوماً، على الشأن المصري، سواء الثّقافي منه أو السياسي، كان حديث طه حسين مع سهيل إدريس عربيّاً خالصاً، بل لبنانيّاً إلى حَدٍّ كبير. وكنت أظنّ أن جيلي الذي نشأ في سياق انتشار الفكر القومي العربي، ورؤية العالم العربي كساحة ثقافية واحدة، نتعرَّف إلى كلّ المساهمين فيها في مختلف المجالات الأدبيّة، هو الجيل العروبي الأوَّل، حيث أجبرتنا الرقابة الصارمة، في زمن الخوف الناصري، أن ننشر كثيراً من كتاباتنا في منابر الوطن العربي المختلفة، وأن نتعرَّف فيها إلى كُتّابها من جيلنا ومن الأجيال السابقة علينا. لكن حوار طه حسين الخصب، مع سهيل إدريس، عن كتّاب لبنان، كشف لي أن طه حسين يعرف كُتّاب عالمه العربي كما يعرفهم جيلنا وأكثر، وإن كان كثير من أعلام الأجيال التالية له، قبل جيلنا، حسب خبرتي بعدد كبير منهم، لم يكن على الاطّلاع الواسع نفسه على ما ينجزه العالم الثّقافي العربي كما هو الحال معه؛ ما أكّد لي- بحقّ- أن طه حسين نسيج وحده في أكثر من مجال من مجالات الإبداع والإنجاز الثّقافي.

أمّا الأمر الثاني فهو تلك البراعة الحصيفة في التفاوض على حقوقه، فقد لاحظت أنه، في المرّات الثلاث التي طلب فيها من سهيل إدريس زيادة المبلغ الذي سيدفعه عن حقوق الطبعة الثانية، لم ينتظر حتى يسمع منه الردّ بشأن تلك الزيادة؛ لأنه- فيما يبدو- لا يريد أن يدخل في سفاسف عمليّة «فصال» من أيّ نوع؛ فهو ليس في سوق يفاصل على سلعة، إنما كان يدلف، فوراً، إلى قضايا الشأن الثّقافي العامّ، يشرّق فيها ويغرّب كما يحلو له، ولا يعود هو إلى موضوع الحقوق، إلّا حينما يلحّ سهيل إدريس عليها، من جديد. ثم يعود لتكرار السؤال، بعد أن يرتدّ سهيل إدريس إلى الموضوع، وقد فهم، بمهارته الخاصّة في هذا السياق، (وكان سهيل إدريس مشهوراً بالبخل في مجال النشر)، أن طه حسين يرفض ما يعرضه، ويترك له فرصه مراجعة الأمر مع نفسه، فكان يزيد المبلغ في كلّ مرّة، وكان طه حسين يتيح له، في كلّ مرّة، وقد رفض المبلغ الجديد، خطَّ الرجعة، بطلبه الوجيز: زِدها قليلاً! وما إن ختم فريد شحاتة، بختم طه حسين، على العقد الذي جاء به سهيل إدريس معه، بعد النصّ فيه على مبلغ المكافأة الجديد، حتى لملم سهيل إدريس أوراقه، واستأذن بالمغادرة مع رجاء النقّاش الذي جاء به إلى بيت الدكتور العميد. وكان ما حدسته، عند وصولهما، صحيحاً؛ وهو أن معرفتهما بي لن تمرّ مرور الكرام على فراسة معالي الباشا؛ فما إن غادرا، وحان دوري كي ينتبه لي الدكتور العميد، ويملي عليّ محضر الجلسة، كالعادة، حتى بادرني بالسؤال: لماذا يعرفك سهيل إدريس، يا أستاذ؟، فأجبت: لأنني أنشر، أحياناً، بعض مقالاتي في مجلّته (الآداب). وبدلاً من التقريع الذي توقَّعته، أحسست بتغيُّر نبرة صوته وهو يسأل، بنوع من الشغف: أيّ مقالات؟ فقلت: إنني أكتب دراسات نقدية للأعمال الأدبية الجديدة، في الرواية والشعر والمسرح، فسأل: هل درست عندنا في كلّيّة الآداب، مثل رجاء النقّاش؟، فقلت له:

أدهشني، وهالني وقتها (وإن كان الأمر منطقياً، لأنه ضرير) أن أكتشف أن هذا المثقّف الكبير الذي ملأ الدنيا كتابةً وعلماً وإبداعاً وترجمةً يستخدم هذا الختم النحاسي الصغير، الذي يستخدمه الأمّيّون، للتوقيع على العقد

لم يسعدني الحظّ بذلك، يا معالي الباشا!، فقد درست الخدمة الاجتماعية في القاهرة، لكن شغفي بالأدب، وحبّي المبكّر للقراءة هما اللذان دفعاني للكتابة النقدية، فغمغم: ما شاء الله! ما عمرك، يا أستاذ؟، فقلت له أنني قد بلغت الثلاثين قبل شهور.

ويبدو أنني كنت حريصاً على أن يعرف الدكتور طه حسين أنني لست مجرَّد موظَّف في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، أتى للقيام بعمله الروتيني، سكرتيراً لتلك اللجنة، ولكني أحد أحفاده الكثر الذين لا يعرف عنهم شيئاً؛ فقلت وكأنني أقدِّم له مسوّغات تجاسُري على الكتابة الأدبية: ولكنني أدرس، الآن، الأدب والنقد المسرحي في قسم جديد للدراسات العليا في معهد الفنون المسرحية، ويدرّسني فيه عدد من تلاميذ معاليك السابقين. ولماذا لم تخبرني بذلك، يابُنيّ؟ ولم ينتظر مني جواباً، ولم يترك لي فسحة من الوقت لتأمُّل تغيُّر اللقب الذي ينادني به، لأوَّل مرّة، «يا بُنيّ!»، وإنما استطرد: دعني أُملي عليك محضر الجلسة، فقد تأخَّر بنا الوقت.

وأخذ يملي عليَّ المحضر بالديباجة نفسها، وتسلسل البنود المطروحة على جدول أعمالها نفسه، وقرارات اللجنة في كلّ بند منها كما جرى في الجلسة السابقة؛ وكأن كلّ النقاش الطويل عن الواقع الثقافي اللبناني، مع سهيل إدريس، وما دار في جدله الشيّق معه من مفاوضات بشأن حقوقه، لم يكن غير جملة اعتراضية عابرة انتهت فور مغادرته. ثم عاد، بعدما أغلق القوس على تلك الجملة الاعتراضية، ليكمل العمل الذي بدأت به الجلسة، منذ وصولي إلى بيته، بجدول أعمالها.

وما إن انتهى من إملاء محضر الجلسة وكلّ قراراتها، عليّ، حتى وفدت زوجته السيِّدة سوزان كي تصحبه إلى الداخل، وقد حدست أن الجلسة قد طالت به أكثر من اللازم، وأرهقته. وقبل أن يغادر الغرفة معها، استدار إليَّ، وقال: لقد تأخَّر بنا الوقت، يا بُنيّ! في المرّة القادمة، تعال مبكِّراً قليلاً، قبل موعد الجلسة، لأنني أحبّ أن أسمع شيئاً عن مشاغلك واهتمامات جيلك من الشباب.

وكم سعدت بهذه الكلمات الأخيرة، وتمنَّيت لو لم تتدخَّل السيِّدة زوجته، ولو أنها تركت لنا فرصة مواصلة الحديث. لكن الحظَّ جادَ بفرصة ثالثة، وأخيرة، لاكتشاف جوانب جديدة في شخصية هذا الكاتب والمفكِّر الكبير الذي ترك بصمته على الثّقافة المصريّة، والثقافة العربيّة؛ وهذا ما سأعرضه على القرّاء في الحلقة القادمة.

دور المثقف والتفاعل بين الحضارات

عندما انصرفت من بيت طه حسين بعد تلك الزيارة الثانية التي طالت، حتى وفدت السيدة زوجته لإنقاذه من احتمالات أن تطول أكثر وترهقه، كانت تتنازعني مشاعر الفرح والاستياء معاً. الفرح لأن الظروف أتاحت لطه حسين أن يعرف أنني لست مجرد موظف جاء لتدوين محضر الجلسة، وأنني أحد أحفاده المجهولين، والاستياء من قطع السيدة زوجته لأول حوارٍ حقيقيّ بيني وبينه، كان يمكنه أن يمتد، وما أكثر شغفي بأن تطول بنا الحوارات في ذلك الزمن البعيد. لكن هذا الاستياء منها سرعان ما تحوَّل إلى استياء من عجزي عن اهتبال الفرصة التي أتاحها لي الدكتور العميد، حينما طلب مني المجيء مبكراً في المرة القادمة، ولم أنتهز هذه الفرصة لأطلب منه موعداً خاصاً، بعيداً عن مواعيد انعقاد اللجنة، أجيب فيه على ما كان يودّ أن يعرفه عن جيلي من ناحيةٍ، وربَّما استطعت أن أظفر فيها بحوارٍ معه من ناحيةٍ أخرى.

فعلى العكس من نجيب محفوظ الذي كانت تعجبني دائماً سرعة بديهته، فإنني من النوع الذي يُعيد تمحيص ما دار بعد انصرامه، ويكتشف أنه كان باستطاعته دوماً أن يقدِّم أجوبة أفضل، أو أن يتصرَّف بطريقة أحسن ممّا دار. وكلما تأمّل الموقف أكثر ازداد استياءً من نفسه على ما قام به، ونقداً لها. وأخذت في طريق عودتي أُقرّع نفسي مغتاظاً من تفويت تلك الفرصة النادرة التي لا يجود الزمن بمثلها. وأن عليّ أن أنتظر عاماً آخر حتى تتاح لي مثل تلك الفرصة من جديد، لو كان معالي الباشا لا يزال يتذكّر ما دار، وما زال شغوفاً بمعرفة أحوال جيلي الجديد. وحتى لا يفسد عليّ تفريغ الذات غبطتي بما حدث، فقد عدت من جديد لتأمُّل ما دار في جلسة طه حسين مع سهيل إدريس، ومفاوضاته البارعة على حقوقه. وكلما استعدت تفاصيل الحوار الذي دار، أدركت كم أن لاعتصام طه حسين بالحديث باللغة العربية الفصحى دوره المهم في الرقي بتلك المفاوضات ونجاعتها. ناهيك عن أسلوبه البارع في تلك المفاوضات والذي يدفعه بعد فعل الأمر المُوجز: زدها قليلاً! إلى الانصراف مباشرةً إلى ما كان يتناوله من شؤون ثقافيّة، وكأنه يضع تلك المفاوضات، ولا أقول المساومات، في سياق ثقافيّ أوسع. فلو دارت تلك المفاوضات باللّغة العامية، سواء المصريّة أو اللبنانيّة، لما كان لها هذا الوقع، وربَّما ما كانت لتنجح بتلك البساطة والسلاسة التي دارت بها بلغة طه حسين الفُصحى والراقية.

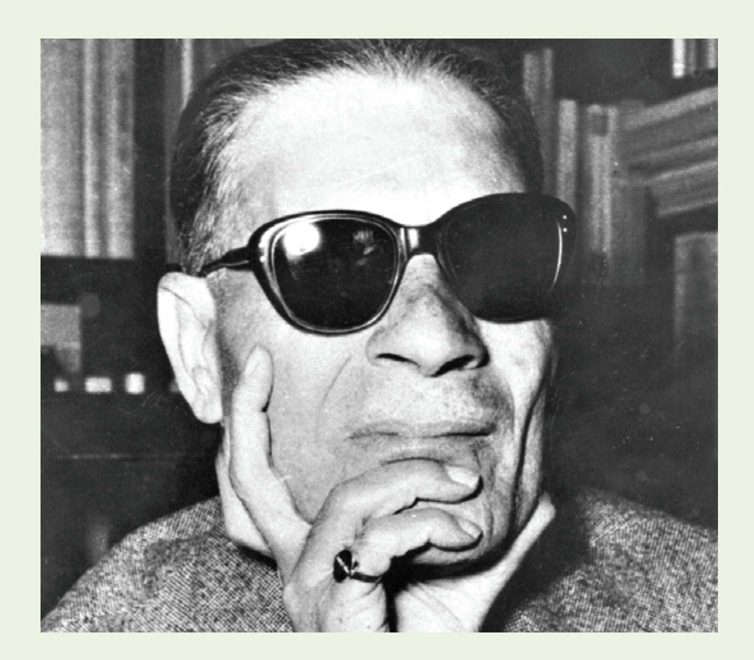
وانتظرت عاماً آخر، وقد كنت محظوظاً، حيث جادت عليّ الظروف بلقاء ثالث، وعدت إلى «رامتان» مرةً ثالثة وأخيرة في خريف عام 1972، مبكراً وقبل موعد انعقاد الجلسة بساعة تقريباً. وأخبرت فريد شحاتة الذي استغرب وصولي مبكراً جداً، بأن معالي الباشا طلب مني ذلك في المرة السابقة، حينما عرف بأنني أنشر مقالات نقدية في مجلة (الآداب) البيروتيّة. وكانت عودتي إلى «رامتان» يحدوها الشوق إلى ما قد تسفر عنه من حديث شخصي بين طه حسين وبيني من ناحيةٍ، وإن شابها، من ناحيةٍ أخرى، شيءٌ من الأسف، لأنني لن أرى الدكتور محمد عوض محمد الذي استأثر باهتمامي في المرّتين السابقتين، لرحيله مع بدايات ذلك العام (1972).

وطال انتظاري، لأن السيدة سوزان لم تأتِ بزوجها إلى غرفة الاستقبال التي تنعقد فيها الجلسة، وقد أخذت مكاني فيها مبكراً، إلّا قبل موعد انعقاد اللجنة بربع ساعة كالمعتاد. ولاحظت أن الدكتور طه حسين بدا أشدّ انحناءً وهزالاً مما كان عليه في العام الماضي، وإن كان مازال في كامل أناقته ومهابته. في حلة رمادية كاملة وجميلة (من ثلاث قطع)، ورابطة عنق حريريّة راقية.

وما أن أجلسته زوجته في مقعده الوثير المُعتاد، ووضعت على ركبتيه بطانية صغيرة من الصوف، مدَّت فوقها يديه، لاحظت تشنج أصابع يديه قليلاً، وارتعاشهما بشكل خفيف. ولما استوى على مقعده، بادر بتحيتي التي رددت عليها بأحسنٍ منها، وبسؤال فريد شحاتة إن كان قد قدَّم لي القهوة أم لا، فبادرت أنا بالردّ بدلاً منه بأنه فعل وشكرته. وطلب مني معالي الباشا -كالعادة- أن أقرأ عليه جدول أعمال الجلسة ففعلت. ثم بادرني بالسؤال عما أكتب في مجلة (الآداب)؟ ولما أجبته بأنني أكتب النقد الأدبيّ في أكثر من منبر عربيّ خارج مصر، في لبنان وسوريا، وحتى في العراق. كان سؤاله وماذا عن مصر؟ هل نشرت شيئاً في مصر يا بُني؟ فقلت له نعم يا معالي الباشا! وأخبرته عن أن كثيراً من كتاب جيلنا ينشرون في مصر في الصفحة الأدبيّة لجريدة (المساء) القاهريّة، وأحياناً في مجلة (المجلة) التي كان يشرف عليها يحيى حقي. لكننا ننشر في المنابر العربيّة أكثر بسبب ما تتيحه لنا من حرية في التعبير عمّا نريد. وأن الرقابة المباشرة منها وغير المباشرة هي التي دفعت الكثير منا إلى الكتابة خارج مصر.

هنا صدرت عن معالي الباشا تنهيدة عميقة، وقال: يؤسفني أنكم مضطرون إلى خوض نفس المعارك التي خضناها من أجل حرية التعبير في مصر، ولكن في سياق أسوأ! وفي ظل وضع تتدنى فيه مكانة الثقافة ودور المُثقّف في مجتمعه. كنا نودّ أن تستفيدوا مما حققناه، وأن تبنوا فوقه. ثم سأل، وكأنه يريد أن يغيّر هذا الموضوع المؤسف، قلت لي إنك لم تدرس عندنا، فماذا درست؟ فكرَّرت عليه ما قلته في المرّة الماضية عن مسيرتي الدراسية، وأخبرته بأنني أكملت دراسة عامين للتخصّص في الأدب والنقد المسرحي، من نظام جديد للدراسات العليا في المعهد العالي للفنون المسرحية، أسسه وقتها الدكتور مصطفى سويف، حينما عهدت له وزارة الثقافة بإدارة أكاديمية الفنون. وذكرت له أسماء بعض من تلقيت دروسهم فيه وفي طليعتهم الدكتورة لطيفة الزيات، والدكتورة سامية أسعد، والدكتور شكري عياد، والأستاذ بدر الديب وغيرهم ممن أظن أنهم

تتلمذوا على يديه. فردَّد نعم ... نعم!
ثم أردف: إذن أنت تريد التخصُّص في النقد الأدبيّ، ومواصلة العمل فيه، فهل تجيد لغة أجنبية يا بُني؟ فقلت، بشيء من التلعثُم، وقد أدركت أنه وضع يده على نقطة ضعف مُهمَّة، إنني أحاول يا معالي الباشا أن أحسّن لغتي الإنجليزية بالدرس والترجمة. وقد التحقت بقسم الدراسات الحرّة في الجامعة الأميركية بالقاهرة لهذا الغرض. فقال من الضروري يا بُني أن تجيد اللّغة في بلدها، وأن تعرف ثقافتها وحضارتها بشكل جيد، كي تضيف شيئاً لثقافتك. فاللّغة الأوروبيّة مفتاح للحضارة الغربيَّة، ولابد أن تعرف تلك الحضارة كي ترهف وعيك النقديّ والعقليّ بالأشياء، وكي ترى حضارتك بعيونٍ جديدة. كنا نحرص يا بُني على أن نرسل النابهين من الشباب إلى أوروبا، كي يدرسوا فيها: لأنهم بذلك يتعلّمون اللّغة ويعيشون الثقافة معاً، لكن هذا الأمر قد انحسر للأسف الشديد مع القضاء على البعثات.
هنا وفدت الدكتورة سهير القلماوي إلى البيت لحضور الاجتماع فانصرف معالي الباشا عني إليها، مما زاد نفوري الطبيعيّ منها بسبب تعاملها السيئ مع يحيى حقي ودورها، في إخراجه من مجلة (المجلة) وتدميرها مع غيرها من منابر الثقافة الجادة في بدايات عصر السادات الكئيب. ثم توالى وفود بقية أعضاء اللجنة وانصرف انتباه معالي الباشا إليهم، وإلى ما ينتظرهم من أمورٍ لإنجازها في تلك الجلسة. وإنْ بدأ الحديث كالعادة بالأمور العامة في حياة كل منهم وأخبار ما يدور في مصر من وجهة نظرهم. وكنا وقتها في خريف الغضب الفعلي، وليس ذلك الذي صكَّ مصطلحه محمد حسنين هيكل -مهندس تمكين السادات من السلطة- بعدما غضب السادات عليه. كانت مصر كلها تعيش عاماً من الغضب الكظيم من حالة اللا حرب واللا سلم التي أخذها السادات لها وقد تعلَّل بالضباب؛ بعدما انصرم عام الحسم (1971) كما سماه دون حسم. وخرج الطلاب إلى الشوارع في مظاهرات حاشدة، واعتصموا في ميدان التحرير في بداية العام 1972. وتغنَّى بثورتهم أبرز شعراء جيلي مثل أمل دنقل في قصيدته الشهيرة «الكعكة الحجرية» ، وأحمد فؤاد نجم والشيخ إمام في أغنيته المشهورة «أنا رحت القلعة وشفت ياسين» .
ولما تضامن الكتاب والمُثقفون معهم، ووقّعوا في مكتب توفيق الحكيم الشهير على عريضة مؤيدة لمطالبهم، وتدعو إلى الإفراج عمَّن اعتُقل منهم، عصفت بهم لجنة التنظيم، الذي كان السادات قد وضع على رأسها كادراً إسلامجياً معروفاً هو محمد عثمان إسماعيل. ، فقام على الفور بفصل العشرات منهم، وعلى رأسهم يوسف إدريس ورجاء النقاش وغيرهم من الاتحاد الاشتراكي، مما يفقدهم بشكلٍ مباشر وظائفهم في أجهزة الإعلام الرَّسميّة المملوكة كلية لهذا الاتحاد الاشتراكيّ. وبدأ أغلبهم وقد حرموا من العمل في مصر، أو الظهور في أي من المنابر الإعلاميّة، وضيّق النظام عليهم في رزقهم، في التُشتُّت في المنافي العربيّة والغربيّة على السواء. كما أخذ السادات في إغلاق الدوريات الثقافيّة المختلفة التي كانت تعج بها مصر في ستينيات القرن الماضي. وتخلّقت آليات ما دعوته في أكثر من مقالٍ بالمناخ الطارد الذي أخذ يَدُعّ المثقفين العقلانيين واليساريين من مصر طوال سنوات حكم السادات. بينما أُفسح المجال وأجهزة إعلام الدولة للإسلامجية يعيثون فيها فساداً، ويقومون بغسل عقول المصريين من كل التاريخ العقلانيّ التنويريّ الذي زرعه فيها جيل طه حسين، والأجيال التي تلته، ويسدلون الحجاب على رؤوس النساء، وعلى عقول الرجال في الوقت نفسه.
ولم تكن حقيقة هذا الأمر بغائبة عن طه حسين، الذي لمست طوال نقاشاته في مفتتح هذه الجلسة شدّة حساسيته لأي عصفٍ بدور المُثقفين، وأي تأثيرٍ سلبي على مكانتهم ودورهم في المجتمع. وشعرت وأنا أتابع مناقشاتهم (وكان فيهم مَنْ له ميول إسلاميّة واضحة مثل مهدي علام، أو ميول انتهازية مثل سهير القلماوي التي صعد نجمها مع نظام السادات، وبالتالي يقدّمون تبريرات متهافتة لما فعله السادات)، وكأن طه حسين يواصل، وإنْ بشكل مغاير، تأكيده لما قاله لي قبل قدومهم، من أن على جيلنا أن يحارب من جديد نفس المعارك التي حاربها جيله: معارك العقل والحرّية واستقلال المُثقّف. واستمرّت الجلسة بأحاديثها الطلية كالعادة، وبتوجيه طه حسين لدفة الأمور فيها بحصافة، بعد اكتمال عدد حضورها إلى ما يتضمّنه جدول أعمالها. ولم ينلْ الخلاف بينه في الرأي فيما يدور في الواقع المصري وبينهم من مناخ الحب والتقدير الذين يحيطونه به. وما أن انتهى من مناقشة كل البنود على جدول الأعمال، وتوصل مع اللجنة إلى قرارات بشأنه حتى كان الإرهاق قد بدا عليه، وازدادت ارتعاشات يديه، فأخذ الأعضاء في الانصراف.



وبعد انصراف آخرهم التفت طه حسين إليَّ وأخذ يُملي عليَّ محضر الجلسة كالعادة. وما أن انتهى منها وبنفس حضور الذهن الذي اعتدته منه، حيث جاءت قراراتها بنفس ترتيب البنود في جدول أعمالها، حتى توجَّه إليَّ بالحديث من جديد. وقال لا تنسَ يا بُني ما قلته لك من ضرورة السفر إلى أوروبا لتتعلّم فيها اللّغة والثقافة معاً! فقلت نعم يا معالي الباشا، ولكنه أمر صعب في هذه الأيام. فقال وفقك الله يا بُني!
ويبدو أن الله استجاب لدعوته لي، رغم استحالة السفر إلى أوروبا لأمثالي في ذلك الوقت. فما أن حان الخريف التالي عام 1973، وهو الخريف الذي فارق طه حسين الحياة فيه، حتى كنت في أوروبا بالفعل، وطلبوا مني أن أقدّم في ندوة الشرق الأوسط الأسبوعية الشهيرة وقتها في جامعة أوكسفورد ندوةً عنه، بدأتها بأنه لولا دور طه حسين الكبير في الثقافة المصريّة، وما أرساه فيها من قيم وركائز تعليميّة، لما كنت أنا هنا الآن، أتحدّث إليكم في هذه الجامعة. ولكن تلك قصة أخرى تستحق التوقُّف عندها، وعندما رأيته لما جرى في بيته «رامتان»، عقب عودتي لمصر بعد رحيله عنها بست سنوات.

الهوامش:

1 - تبدأ قَصيدة أمل دنقل الطويلة والمهمّة عن هذه المظاهرات: أيها الواقِفونَ على حافةِ المذبحهْ/ أَشهِروا الأَسلِحهْ!/ سَقطَ الموتُ; وانفرطَ القلبُ كالمسبحَهْ./ والدمُ انسابَ فوقَ الوِشاحْ!/ المنَازلُ أضرحَةٌ،/ والزنازن أضرحَةٌ،/ والمدَى.. أضرِحهْ/ فارفَعوا الأسلِحهْ/ واتبَعُوني!/ أنا نَدَمُ الغَدِ والبارحهْ/ رايتي: عظمتان.. وجُمْجُمهْ،/ وشِعاري: الصَّباحْ!

2 - وهي الأغنية التي تقول كلماتها ««أنا رحت القلعة وشفت ياسين/ حواليه العسكر والزنازين/ والشوم والبوم وكلاب الروم/ يا خسارة يا أزهار البساتين/ عيطي يا بهية على القوانين/ أنا شفت شباب الجامعة الزين/ أحمد وبهاء والكردي وزين» والمقصود هنا بهذه الأسماء زعماء حركة الطلبة في يناير عام 1972: أحمد عبدالله رزة، وأحمد بهاء الدين شعبان، وجلال الجميعي، وزين العابدين فؤاد، وشوقي الكردي.

3 - كان الملك فيصل قد جاء للسادات وقدَّم له عمر التلمساني مرشد تنظيم الإسلامجية «الإخوان المسلمون» ومئة مليون دولار مقابل إعادتهم للعمل في مصر (حسب رواية هيكل في خريف الغضب) وتخليصه من المعارضة الناصرية واليسارية لمشروعه المدمر، الذي مازالت مصر تعاني من عواقبه حتى اليوم. وكان تعيين محمد عثمان إسماعيل أميناً للتنظيم السياسيّ الوحيد وقتها، وهو الاتحاد الاشتراكي، بداية هذا المُخطط الجهنمي.



























www.dohamagazine.qa



aldoha_magazine

@aldoha_magazine


www.dohamagazine.qa



العدد 157 - نوفمبر 2020
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

@aldoha_magazine
aldoha_magazine
Doha Magazine

157
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 157 - ربيع الأول 1442 - نوفمبر 2020
Year 13 - No. 157 Rabia I 1442 - November 2020

تشريح الإسلاموفوبيا

الدفاع عن البيئة حربٌ بلا جبهة

الأزمات ونظريّات المُؤامرة

التعَب.. من العصور الوسطى إلى الآن

حوارات:

عبد الكريم كاصد

خالد خليفة

مو يان

هاروكي موراكامي

لويز غلوك

تجاوز الخسارات

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر عـبر البريـد الالكـتروني للمجلـة أو علـى قـرص مدمـج في حـدود 1000 كلمـة علـى العنـوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر
البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الإسلاموفوبيا تتجدَّد في الغرب والمثل العليا يحملها اللاجئون فيه

تكـرَّر هـذا المُصطلـح كثيـراً وراجَ تداولـه فـي الغـرب بفعـل فاعـل أو فاعليـن كثـر، وهـو بالحقيقـة لا يعـدو أن يكـون شـبحاً بعيـداً عـن حقيقـة الإسـلام الحنيـف الـذي يحتـوي ولا يسـتبعد، ويتَّسـع ولا يضيـق، ويشـمل الإنسـانيّة والقيـمَ العليـا كبنـود مـن بنـوده، ولا تشـتمل عليـه حقـوق الإنسـان ضمـن مبادئهـا، ولا تتَّسـع لـه الديموقراطيّـات فـي أحسـن صورهـا.
وبتفكيك هذا المُصطلح الذي يضيف عنصر الرعب «الفوبيا» إلى الإسلام نَسْتبينُ تعريفه ونَسْتَرشدُ إلـى معنـاه وهـو الخـوف مـن الإسـلام! والعموميـة هنـا تقتضـي الخـوف مـن كلّ مـا يمتُّ للإسـلامِ بصلـة، مـن المسـاجد وتسـميتها بـالأوكار الإرهابيـة أحيانـاً، ومـن المُسـلمين وتسـميتهم الإرهابيين، ومـن المـرأة المُحجَّبـة والتنمُّـر ضدهـا ووسـمها بالتخلُّـف والرجعية. والحال أن الإسلاموفوبيا شـبح ضخَّمـه المُحافظـون المُتطرِّفـون مـن كلِّ ملـة ليصنعـوا منـه مـا يُشبه جـدار الفصل العنصري الذي يعـزل الطوائـف المُسـلمة عـن غيرهـا، ويضـع برزخـاً بينهـا وبيـن بقيـة الطوائـف والملـل والنحـل، وهـذا مغايِر لطبيعـة الإسـلام الاندماجيّـة الامتزاجيّـة التـي تباشـر الحيـاة مـع النـاس جميعـاً تحـت سـقف الإنسـانيّة والمُواطنـة حتـى لـو لـم يجتمعـوا تحـت سـقف الديـن، كيـف اسـتطاع المُتطرِّفـون المُعـادون للإسـلام خلـق شـبح مخيـف عنـه، وكيـف تمكَّنـوا مـن تحويـل وداعتـه إلـى شراسـة، ومـن تشـويه الصـورة المُشـرِّقة المُشـرقة عنـه ومسـخها إلـى أضغـاثٍ شـائهة مرعبـة! فـي الحقيقـة لـم تكـن هـذه المُهمَّـة لتتحقَّـق لهـم لـولا اشـتراك الكثيـر مـن أعـلامِ المُسـلمين فـي صنعهـا، فالإسـلامُ انتشـر فـي شـعوب الأرض وتضـوّع فـي بقاعهـا وأصقاعهـا كتضوُّع الأريج والنفـح الطيـب عندمـا روَّج لنفسـه بالطريقـة الحقيقيّـة المُعبِّـرة عنـه، وإنمـا ينحسـر وينـزوي وتقشـعر منـه الجلـود، وترتعـب منـه الشـعوب، وتنفـر منـه القلـوب إذا تـمَّ ترويجـه بالطريقـة الشـبحية التـي يـروّج لـه عبرهـا اليـوم. فالنـاس عندمـا يـرون تمثيـلاً روحيـاً سيئـاً عـن اللـه وترتسـم لهـم صـورة غاضبـة قاطبـة الجبيـن عـن النبـي المُصطفـى (صلَّـى اللهُ عليه وسـلَّم)، فإن هذه الصـور سـتتضارب مع مكوِّنات الإنسـانيّة عندهم وتتخاصـم مـع الفطـرة السـليمة والجبلـة الحسـنة، وهـذا مـا دأب عليـه دعـاة الإسـلاموفوبيا؛ تقديـم صـورة داعشـية عـن الإسـلام، وتمثيلـه فـي أبشـع صـوره بتفجيـرات هنـا وهنـاك، وبشـكليات يتبنّاهـا أصحـاب التنظيمـات التـي تقـوم بالخطـف والقتـل باسـم اللـه وباسـم الأحـكام وتحكيـم الشـريعة ونصـرة الديـن واسـتعادة الخلافـة ومـا شـابه مـن الشـعارات الزائفـة التي تمثِّـل أركان الإسـلاموفوبيا ولا تمثِّـل النسـيج الإسـلاميّ العـام والأغلبيـة السـاحقة التـي تنبـذ هـذه الفئـات المُتطرِّفـة ولا تعترف بهـا وتعتبرهـا ألـد خصـوم الإسـلام الـذي يقتضـي السـلام.
وبالجهـود الدؤوبـة التـي بذلهـا متطرِّفـو الغـرب، والمسـافات الشاسـعة التـي قطعوهـا علـى طريـق تمكيـن الإسـلاموفوبيا وتجسـيدها، فقـد أصبـح مـن شـبه المحـال تعديـل الكفَّـة بالتناظـر والتحـاور وشـن المُناظـرات والنقاشـات والاتجاهـات المُعاكسـة، فالشـعوب أشـربت فـي قلوبهـا الإسـلاموفوبيا بطريقـة أكثـر إقناعـاً، وأدمـغ دليـلاً، وأثبـت حُجـة علـى الإسـلام والمُسـلمين بأفعـال وأقـوال وشـهود مـن المُسـلمين أنفسـهم، وهـذا مـا سـوَّقت لـه وروَّجـت الآلـة الإعلاميّـة الغربيّـة العتيـدة. ولكـن هنـاك طائفـة مسـلمة تسـتطيع تغييـر هـذه الفكـرة ودحضهـا وتكذيـب فقاعـة الإسـلاموفوبيا وتبديـد جائِحتهـا. إنهـا الجاليـات المُسـلمة الموجـودة هنـاك كعيِّنـات علـى المُجتمـع المُسـلم البعيـد الذي تُحـاك ضـده الألاعيـب، ويُثـار عليـه غبـار الإرهـاب، وتُنسـب إليـه عجاجـة من السـادية والسـوداوية. وليـس مطلوبـاً مـن هـؤلاء الجاليـات أن يتجشـموا الالتـزام الأخلاقـيّ بأقصـى صـوره، ولا أن يتكلَّفـوا الفضيلـة ويتقمَّصـوا صورتهـا تصنُّعـاً وتظاهـراً، ولكـن المطلـوب أبسـط مـن ذلـك، وهـو أن يعيشـوا حيـاة المُجتمـع المُسـلم العاديـة بأوسـط طريقتهـا وبسـيرها المُعتـدل ونهجهـا السـليم الخالـي مـن الإفـراط والتفريـط، عندمـا تسـتطيع الجاليـات المُسـلمة الاندمـاج فـي الكتلـة البشـريّة الغربيّـة والذوبـان فيهـا بـدون مشـاكسـات مذهبيـة وبـدون اسـتدعاء للنعـرات والتعصُّبـات الدينيّـة، عندمـا يدخلـون فـي السِّـلم كافـة مـع النـاس تنهـار دعايـة الإسـلاموفوبيا علـى رؤوس أصحابهـا وتدحـض هـذه الكذبـة الكبيـرةَ جملـة واحـدة، وذلـك رهـن طريقـة الجاليـات وتحقُّقهـم بدينهـم وانتمائهـم لا تكلُّفهـم وتصنُّعهـم.

رئيس التحرير



العدد
157

ثـقـافـية شـــهـريـة

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وسبعة وخمسون
ربيع الأول 1442 - نوفمبر 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحـــة - قـــطـــر

صـدر العـدد الأول في نـوفمبر 1969، وفي يـنـايـر 1976 أخـذت توجهها العـربي واستمرت في الـصـدور حتى يـنـايـر عـام 1986 لـتستأنف الـصـدور مـجـدداً في نـوفـمـبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العـربي	300 ريـال
باقـــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمـــــيـــــركـــــا	100 دولار
كـنـــدا وأستـرالـــيا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسـل قيمة الاشــتراك بموجب حـوالة مصـرفية أو شـيك بالريال القـطـري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسســة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقـط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسســة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسســة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
سلطنة عمان	800 بيسة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة



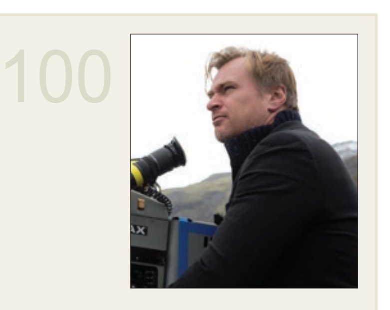
| تقارير | قضايا



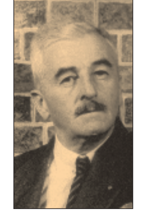


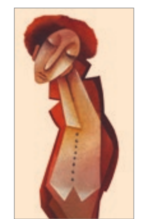
| أدب | فنون | مقالات | علوم |





| حوارات | نصوص | ترجمات |







رفائيل ليوجيه[1]

الإسلاموفوبيا: بناؤُها وآثارُها[2]

في هذا الحوار الذي خصَّ به مجلة «Confluences Méditerranée - ملتقيات البحر المُتوسط»، يعود «رفائيل ليوجيه» للأسباب التي قادته إلى التساؤل حول المخيال الغربيّ وبناء نظرة سلبية للإسلام والمُسلمين، على الرغم من أنه لم يكن في البداية من الباحثين المُتخصِّصين في الإسلام، تلك النظرة التي نتج عنها في فرنسا انعدام احترام مبادئ الحرّيّة والمُساواة والأُخُوَّة بشكل متكافئ، إلى جانب مقاربة للعلمانية مقاربةً يغلب عليها الطابع الأيديولوجيّ بدرجة أكبر. والأسطورة المؤثِّرة عن أسْلَمَة مُهَدِّدَة يلزم تقويضها وهدمها، أسطورة تمَّ بناؤها بالاستناد أوّلاً إلى المُعطيات الديموغرافيّة، دون أن نسقط من الاعتبار أصولها التاريخيّة العائدة إلى الصِدامات الناتجة عن التحرُّر من الاستعمار، والثورة الإسلامية في إيران...، لتظهر مع الأجيال الشابة من أبناء المُهاجرين الأكثر وعياً بحقوقها، فكرة تذهب إلى الاعتقاد في وجود تهديد يُحْدِقُ بالهويّة الفرنسيّة؛ فكان أن نجم عن ذلك، من بين أشياء أخرى، «علمانيّة تراثيّة» تعزَّزت بالدفاع عنها. والإسلاموفوبيا، مع أنها حاصِلة بالفعل، يتمُّ نفيُها، بل يتمُّ حتى انتقاد المُصطلح ذاته. فهل يعود الأمر لكونه (المصطلح) يقلب بكيفية مزعجة تعابير المُشكل (وحدوده)، بشكل يصير معه أولئك الذين يشعرون بأن الوجود الإسلاميّ قد اعتدى عليهم وجهاً لوجه مع ما يمارسون من اعتداءات تنِمُّ عن عنصريّة ثقافيّة؟ ومع ذلك فالمُشكل لا ينحصر في مجرَّد شجب أكثر حركية وحيويّة للإسلاموفوبيا؛ بل إن العوامل الأخرى من عوامل اقتصاديّة واجتماعيّة لم يتم إسقاطها من الاعتبار.



مرَّت الآن سنوات كثيرة منذ أن شرعت في الاشتغال على الواقعة الإسلاميّة (le fait musulman)، وما أنجزته من أعمالٍ حول المُشكل صار ذا سلطة لا مراء فيها، هل يمكنكم أن تذكروا لنا بإيجاز الظروف التي قادتكم إلى الاهتمام بهذه الواقعة بكيفية أعمق؟

- بداية لم أكن متخصِّصاً في الإسلام، وفضلاً عن ذلك لازلت غير متخصِّص فيه ولم يسبق لي أبداً أن زعمت كوني متخصِّصاً باحثاً في الإسلام (islamologue). وإن جاز لي التعبير، لقلت أنا متخصِّص بالسَّلْب، في المخيال الأوروبيّ كما لو كان الإسلام يمثِّل نوعاً من الظِّل الذي يلقي بثقله عليه. والحقّ أني أعددت رسالتي لنيل شهادة الدكتوراه عن الديانة البوذية كما يتمُّ إدراكها واعتناقها في الغرب (-boud dhisme occidentalisé)، وكان السؤال المركزي الذي تمحور حوله اشتغالي هو التالي: كيف أمكن لدين ينتمي إلى الشرق الأدنى أن يكون موضوعاً لمخيالٍ إيجابيّ جدّاً، على عكس ما هو حاصل بالنسبة للمخيال المُركّز على الإسلام، لكن هذا المخيال يظل هو ذاته مخترقاً بالنحو الفكري للغرب وبالرغبات الغربيّة. فما تمَّ افتراضه في الديانة البوذية هو أنها ديانة مسالمة ومتسامحة ومنفتحة ومتحرِّرة سواء من وجهة النظر السياسيّة، أو الديموقراطيّة، بل وحتى من زاوية العوائد والآداب ووجهة النظر الجنسيّة... وما حاولته هو أن أبرِزَ خطأ ذلك، وأن الأمر وصل إلى حدِّ تبرير أشكال من الديكتاتوريّة في الأزمنة القديمة باستعمال الديانة البوذيّة، كما أوضحت أيضاً أن نزعة وطنيّة بوذيّة، يمكنها أن تعزِّز التصلب على المستوى الأخلاقي، وعلى صعيد العوائد والآداب. وبالتالي فكلّ ما يتمُّ إلصاقه بالبوذيّة ما هو إلّا هَوامَات من قبيل: الديانة البوذيّة تعتمد النظام الغذائيّ النباتي بينما الواقع يؤكِّد غير ذلك، وأنها ديانة تنْبُذ العنف بشكل مطلق وهو بدوره تأكيد خاطئ أيضاً، والدليل هو أن «رهبان الزن» (moines zen) مثلاً كانوا يبذلون المواعظ لحثِّ الجنود الشباب على الارتطام بطائراتهم بحاملات الطائرات الأميركيّة طيلة الحرب العالمية الثانية. لكلّ ذلك حاولت إبراز وجود عملية إعادة بناء للديانة البوذيّة وإضفاء الطابع الغربيّ عليها، بل إن هذه العملية الأخيرة صارت تتَحقَّق حتى في آسيا. بمعنى أن الآسيويين أنفسهم لمَّا عرفوا أن الغربيين يُثَمِّنُون هذا الطابع التحرُّري، صاروا يصْهَرُون أنفسَهم في القوالب التي رمَّمَها الإسقاط الخاص بالغربيّين. وعند نهاية مناقشتي لرسالة الدكتوراه، قال لي «جون بوبيرو»



الباحث المُتخصِّص في العلمانية، وقد كان عضواً في لجنة المُناقشة، بأنه سيكون من المُهمّ جدّاً لو قُمتُ بنفس الأمر بخصوص المخيال المُتعلّق بالإسلام. لكن ما يبقى ذا دلالة هو أن يكون الإدراك متعارضاً بشكلٍ كلي؛ أي أن الإسلام دين «سيئ» بنفس الدرجة التي تشكِّل فيها البوذيّة ديانة «جيّدة» (داخل المخيال الغربيّ). فكان أن شرعت وفقاً لهذه الكيفية في الاهتمام بالإسلام، فوقفت على أن التمثُّلات الغربيّة للإسلام لا تختلف في أصلها اختلافاً كبيراً، بل يوجد افتتانٌ حقيقيٌّ بالإسلام. فعند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نجد أن الشرق الأقصى والشرق قد تمَّ إدراجهما تحت نفس العَجائبي والمُلغز، لكن الأمور صارت تتغيَّر تدريجيّاً. وهكذا بدأت أفهم كيف أن هذين المخيالين، على الرغم من تقاطعهما في البداية، انفصلا عند لحظة بعينها، إلى الحدِّ الذي صار معه الإسلام ديانة سيئة. غير أن الأمر لم يكن بهذه البساطة؛ فهناك العلاقة بالاستعمار، كما أن الشباب المُنحدر (كما نقول باحتشام) من الهجرة أدرك أنه من «أصل إسلاميّ» وطرح مشاكل اجتماعيّة واقتصاديّة بالنظر إلى ما رفعه من مطالب ورفضه لتلك النظرة كان يُنْظر بها إلى آبائه في الثمانينيّات من القرن العشرين.... بهذا الشكل صِرْت أهتم ليس بالإسلام من جهة ما هو كذلك، أي من حيث هو هيئة لعقيدة، بل وحتى بوصفه هيئة أو كياناً من المُمارسات الدينيّة تحديداً، بل اهتمامي صار مُنصبّاً على الصورة التي يَبْنِيها المخيال الغربيّ للإسلام، وبشكلٍ أخص المخيال الأوروبيّ وبصورةٍ أكثر تخصيصاً وتفرُّداً المخيال الفرنسيّ.

هل يمكننا القول حسب تعبيركم، والذي أطلب منكم بالمُناسبة إيضاحه لقُرَّائنا، أن العلمانية «المحيِّدة» قد تجلَّت على الخصوص أمام محك قابلية الإسلام المُتزايدة للرؤية؟ وبالتالي يمكننا أن نفسِّر والحالة هذه، الانزلاق من علمانية تضمن في الأصل حيادية المسؤولين العموميين، إلى علمانية تنطبق، أو صارت من الآن تتجه إلى أن تنطبق على مستعملي الخدمات العمومية؟

- بخصوص موضوع الحياد هذا، أريد أن أضع تمييزاً صغيراً، لاعتقادي بأن هذا المفهوم قد أسيء استخدامه اليوم، فالعلمانية لا تفرض الحياد على الجميع، بل هي تفرضه فقط على المسؤولين العموميين لأجل ضمان حرّيّة العموم. يوجد إلزام بالحياد نابع من الاجتهاد القضائي الذي يبقى لاحقاً لقانون 1905، وهو القانون الذي لا يستدعي الحياد بالمُطلق. ذلك أن مبدأ هذا القانون يتمثل في الحرّيّة. والواقع أن قانون 1905 من أقصاه إلى أقصاه هو نقل للمبادئ المُكوِّنَة للجمهورية الفرنسيّة، والتي تبدو مُجرَّدة، لكنها ليست كذلك إلى الحدِّ الذي نعتقد: حرّيّة، مساواة، أخُوة. كما لا يجب أن نغفل عن أن هذه المبادئ تمَّ وضعها على هذا المنوال، لأنها خاضعة لنظام تراتبي. إن ثورة 1789 هي الاعتراف بالذاتية المُتعالية، وكما يقول كانط: ما دام اختياري لا يعتدي على حرّيّة الآخرين، يمكنني أن أبيحه بشكلٍ كلي لنفسي؛ فالذاتية هي التي تتصف بالتعالي وليس إلهاً خارجياً هو المُتعالي الذي يفرض نفسه على ذاتيتيّ. من هنا ينبع كلّ شيء بإطلاق، وبالتالي فما يحظى بالأولوية هو مبدأ الحرّيّة.

وبالنتيجة فالأمر يتعلَّق بالحرّيّة بوصفها مبدأ أوّلاً، لهذا السبب قال ماركس بأن هذه الثورة ثورة بورجوازيّة؛ فهي كذلك بحكم الواقع؛ لأنه لم يكن في إمكانها أن تتحقَّق إلّا عن طريق القسم الأوسط من المُجتمع الذي كان يشعر بالإحباط، والذي كان يمتلك في نفس الوقت من الوسائل الفكريّة والاقتصاديّة ما يُمَكِّنُه من التعبير عن تمرُّده، غير أنها لم تكن ثورة بورجوازيّة بالنظر إلى ما تمخَّضَ عنها من نتائج، لأن الأسبقية كانت لفكرة الذاتية تحديداً؛ فالحرّيّة الفرديّة لا تعاني أي فَرْض خارجيّ: لسنا نبلاء لأننا وُلدنا في مثل هذا الوسط، إلخ، من هنا مفهوم الحقوق الصوريّة، التي لا تتحدَّد بموقع المرء أو مكانته في المُجتمع، بل هي مُحَدَّدة بحكم ذاتِيَّته مهما كان الموقع الذي يشغله داخل المُجتمع. أمّا المبدأ الثاني فهو مبدأ المُساواة والذي يعني أننا لا نستطيع التعبير عن ذاتيتنا إن نحن لم نضمن الحدَّ الأدنى من المُساواة الصوريّة، فلكي تكون لحرّيّتنا قدرة التعبير عن نفسها لابد من ألّا يُوقِعَنَا وجودنا البيولوجيّ وجوعنا في الاستيلاب.... من هنا إعادة التوزيع الاجتماعيّ، ومن هنا المُساواة الاجتماعيّة الصوريّة، نعني المُساواة في حدِّها الأدنى.

وفي الأخير نجد ما أسمّيه مُتغيِّر الضبط أو التعديل (la variable d'ajustement)؛ أعني الأخُوَّة. فالحقوق الصوريّة لا تكون كافية إطلاقاً عند مستوى بعينه من أجل ضمان هذه المُساواة التي تُؤَمِّنُ إمكانية الحرّيّة. لأن أفراداً بعينهم سيشكِّلُون في الواقع أقليَّة، ويوجدون في وضعية أصعب مقارنة بالآخرين، وبالتالي فحتى مع الاعتراف بالمُساواة الصوريّة، نجد ميكانزمات وآليات ملموسة تحول دون تطبيق المبادئ، لهذا السبب نحن بحاجة إلى متغيِّر الضبط أو التعديل (la variable d'ajustement) المُتمثِّل في الأخُوَّة لأجل فسح المجال أمام المُساواة كي تكون مساواة فعلية، وبالتالي يكون بإمكان الحرّيّة أن تُمارَس فعلاً. إن قانون سنة 1905 يستعيد هذا الأمر في مجال التعبير عن العبادة تحديداً؛ فهو يشكل التطبيق الملموس لهذه المبادئ. والمادة الأولى منه تتمحور حول الاعتراف بحرّيّة العبادة، لكن ما هو العائق الأساسي أمام هذه الحرّيّة، وعلى الخصوص منها الحرّيّة الخاصّة بالتعبير الدينيّ؟

لدينا تاريخيّاً، تنظيمٌ دينيٌّ، هو الكنيسة الكاثوليكيّة التي تهيمن على مجموع الحقل لتوفّرها على ما منحتها الدولة من امتيازات. وإذن، المبدأ الثاني لأجل وضع العبادات المُختلفة على قدم المُساواة، وجعل الحرّيّة فعلية، هو أنه لابد من الفصل بين الدولة والكنيسة، وليس فصل الدينيّ عن السياسيّ. ويتمثَّل المُشكل في أن هذه المُساواة لا تَشْتَغل بكيفية آلية لمجرَّد أننا قرَّرنا فصلاً صوريّاً بين الكنيسة والدولة، بمعنى أن العطالة التاريخيّة جعلت الكنيسة الكاثوليكيّة ذات امتيازات ملموسة حتى وإن كانت دون امتيازات صوريّة، وعند هذا المُستوى تحديداً يتدخَّل متغيِّر الضبط أو التعديل، أي الأخُوَّة التي يُقِرُّها قانون سنة 1905، الذي ينص بوضوح على أن الدولة من واجبها إتاحة ممارسة العبادة في أفضل الظروف.

فيما بعد، ولأننا بداخل ميدان بغاية الحساسية[3] (خصوصاً في السياق الفرنسيّ)، كنّا في أمسِّ الحاجة إلى مبدأ آخر غائب من قانون 1905. يتعلَّق الأمر بالحياد (la neutralité) النابع من الاجتهاد القضائي لمجلس الدولة (la jurisprudence du Conseil d'Etat). لأننا وقفنا على أنه رغم الضبط أوالتعديل الأخوي وفصل الدولة عن الكنائس، فإن هذه الحرّيّة ظلَّت مُعاقة، نظراً لوجود عمليات التفاف، وجماعات دينيّة أكثر حُظْوة من الجماعات الأخرى. وبالتالي كانت هناك فكرة مفادها أن المسؤولين العموميين، أولئك الذين يمثِّلون الدولة، والجمهوريّة في مجملها (مادامت هذه الأخيرة تضم كاليدونيا الجديدة أيضاً (Nouvelle Calédonie) على سبيل المثال) قد رأوا أن هذا المبدأ ينطبق، لكن ذلك ليس لأجل أن يكون العموم محايداً، بل العكس هو الذي ينبغي أن يحصل. فما هي الإجابة التي تمَّ إيجادها لكي يتمكَّن (عموم المُواطنين) من التعبير عن هذه الحرّيّة، وهذه الذاتية في

ميدان العبادات؟

يجب على مسؤولي الدولة ألّا يحملوا شارات تؤثّر في عموم المُواطنين، وبالتالي يمكن أن تمارس ضغطاً عليهم حتى ولو بكيفية غير مباشرة. ليس معنى الحياد هو تحييد التعبير الخاص بعموم المُواطنين (neutraliser l'expression des publics)، بل إتاحة هذا التعبير بأكبر قدر من الحرّيّة. ذلك هو الاختلاف الواقعي عن العَلْمنة في وجهها الأنجلوساكسونيّ، التي تبقى، على العكس ممّا نعتقد، أقلّ انشغالاً بهذه الذاتيّة الفرديّة. فإذا استطاع مسؤول عمومي أن يطالب بارتداء التربان السيخي في المملكة المُتحدة، فلأن هناك انشغالاً أقلّ بالضغط الذي يمكن أن يمارسه هذا الأخير على عموم المُواطنين الذين يتوجّه إليهم بخطابه في الشارع. لكن ما يُراد لنا أن نؤمن به اليوم هو أن عموم المُواطنين هم مَنْ يتوجَّب عليهم أن يكونوا محايدين، وأنه من اللازم توسيع نطاق الحياد ليشمل مجموع الفضاء العمومي، بما في ذلك تلك الفضاءات العمومية التي يتمّ ضبطها والسهر عليها من طرف القطاع الخاص (على سبيل المثال الفضاء العمومي للمُقاولات الخاصّة كما هو حال المتاجر الكبرى)، بل سمعنا رجال سياسة يؤكّدون على أن الحياد لا يجب أن يتوقّف إلّا عند فضاء الحميمية. وهو ما يقف على الطرف النقيض من احترام الذاتية، ما دام الفضاء العمومي، أو ساحة الأغورا، ما وُجِدَ إلّا لأجل التمكّن من تقاسم الآراء. وبالتالي فالتأكيد ينصب على عملية عَكْسٍ وقلب، هي، بمعنى من المعاني، على ارتباط بالتقهقر والارتكاس.

ألَّفْتم كتاباً متميّزاً صدر سنة 2012 عن دار النشر «سوي - Seuil»، يحمل عنوان أسطورة الأسْلمة. محاولة حول استحواذ جماعي (Le Mythe de l'islamisation. Essai sur une obsession collective) ما هي أطروحته الأساسيّة؟ وما هي «الأسطورة» التي تعملون على وصفها بين طيّاته؟ هل تكون بمثابة عرض؟

- ضمن الجزء اللاحق من بحثي عن الأسباب التي لأجلها صار الإسلام ديناً سيئاً، وقفت على أن ذروة هذا المخيال إنما تُفصح عن نفسها في كلمة تمّ توظيفها داخل الفضاء الإعلاميّ (الأوروبيّ وعلى وجه الخصوص الفرنسيّ منه) ابتداءً من مطلع الألفية الثالثة؛ إنه لفظ الأسلمة (Islamisation). يظهر أن هذا اللفظ يحيل إلى الإسلام؛ والواقع أنه يحيل بالسَّلب إلى قلق سيصير استحواذاً جماعيّاً يخترق المُجتمعات الأوروبيّة برمتها. وللأسْلمة طابع كمّي وآخر كيفي، فأمّا الطابع الكمّي فيتمثّل في فكرة مؤداها أن الأمر يتعلّق بظاهرة تستعصي على كلّ ضبط وتحكم، وهي ضرب من المَدِّ، بحيث سيكون هناك المزيد والمزيد من المُسلمين، لينتهي بهم الأمر تماماً مثل حركة مد بحرّيّة، إلى إغراقنا وإخراجنا من ديارنا والحلول محلنا. لهذا السبب تجدني أحيل إلى الشعبويّة (populisme) مادامت الأسلمة تعبِّرُ عن نفسها داخل فكرة أن «الشعب الحقيقي» -نوع من الشعب الكلي الحامل لثقافة ستكون على نحوٍ مطبوع بالمُفارقة بمثابة طبيعة له- سيصير عُرضة لخطر مُحدق. فالمُسلمون يتكاثرون بوتيرة أسرع، وهم يهاجرون بأعدادٍ أكبر، ومَنْ يدخلون الدين الإسلاميّ عددهم أكبر. وبخصوص هذه الأقطاب الثلاثة، أبرزت أن ذلك خاطئ جزئياً. صحيح أن هناك بالفعل حالات اعتناق للدين الإسلاميّ والدخول فيه، غير أنها تبقى ضعيفة جدّاً إنْ هي قُورنت على الصعيد العالميّ بحالات التحوّل إلى الإنجيلية الجديدة والخمسينيّة[4]. دون أن يعني انعدام ظواهر خاصّة بالتجديد الإسلاميّ، وتمتعه بالمزيد من القابلية للرؤية (في الفضاء العمومي). كما نجد شِدَّةً أو كثافة مهمَّة في جِدتها لبعض المُؤمنين المُمارسين، لكنها تعني وتفيد شيئاً آخر. أمّا بخصوص الميلاد، فقد أبْرزتُ أن لها الحال نفسه على مستوى الظهور؛ بمعنى أن معدَّلات خصوبة النساء يتمُّ قياسها وترتيبها بالعلاقة مع معدَّلات تعلّم القراءة والكتابة، وبالتالي فالبلدان التي تعرف معدَّلات خصوبة مرتفعة في أوساط النساء، هي البلدان التي تكون فيها معدَّلات معرفة القراءة والكتابة أكثر ضعفاً. فلو أخذنا بلداً كإيران مثلاً، لوجدنا أن تطوُّر تعليم القراءة والكتابة، نتج عنه تراجع لمعدّل الولادة رغم سياسات الخميني الداعية إلى التوالد والتكاثر. أمّا بخصوص الهجرة، فنجد أن الأمر يتعلّق بالهجرة الأولى التي تمَّت من خارج أوروبا، بيد أن الهجرات الأقوى هي هجرات تتمُّ داخل القارة الأوروبيّة، والآتية من رومانيا وبولونيا وبلدان أخرى من شرق أوروبا. أمّا البلد الذي يوجد خارج أوروبا ويحتل المرتبة الأولى كبلدٍ مصدِّر للهجرة فلازال هو المغرب، باستثناء أننا نجد في المرتبة الثانية الصين.

ثم هناك خاصية أخرى هي الخاصية الكيفية التي تمكننا من مزيد إضاءة للمشكل، فهذا المدُّ، على عكس الظواهر الطبيعيّة، هو ظاهرة قصدية، بمعنى أن وجود قصد إسلاميّ. والحال أن ما يظهره القول بوجود قصد هو أننا لا نوجد البتة داخل خطاطة رهابية (phobique)، بل نحن، من زاوية إكلينيكية، في مواجهة جنون العظمة (une paranoia)، لأن ما يميِّز البارانويا أو جنون العظمة هو ارتباطه المُباشر بأزمة نرجسيّة، أي عندما يكون لنا شعور بأن وجودنا، وهويّتنا صاراً عرضة للخطر، وأننا لم نعد بتاتاً ما كنّا إياه. وفي هذا السياق نجد الأوروبيّين قد أصيبوا منذ أواسط القرن العشرين تحديداً بما أسمِّيه «عقدة السويس - le complexe de Suez»، هذا ما يفسِّرُ حَمْلَ آخر كتبي لنفس العنوان. إنه الشعور بأنك مُطوَّق من كلّ الجهات. صحيح أن الأوروبيّين ليسوا مركز ثقل العالم. وإن تحدَّثت عن «عقدة السويس»، فلأنّ تأميم جمال عبدالناصر للقناة سنة 1956، بوصفه زعيماً لدول عدم الانحياز، هجم من خلاله على ما شكَّل رمز الإمبرياليّة الغربيّة والأوروبيّة. وأقدم -فضلاً عن ذلك- على إغلاق الممر بين المُحيط الهنديّ وأوروبا، الذي يشكِّل تقريباً المعبر الوحيد المُمكن؛ كلّ ذلك جعل لهذا الحدث رهانات رمزيّة واقتصاديّة هائلة. وإذا كانت بريطانيا وفرنسا متبوعتان بإسرائيل قد استعادت القناة على الفور لأن جيوشها كانت أكثر قوة وأفضل تنظيماً، فإن تغييراً قد طال نظام العالم جرَّاء ذلك. فقد هدَّد الاتحاد السوفياتيّ باستعمال القنبلة النوويّة لكي يغري جمال عبد الناصر بالانضمام إلى معسكره، لكن الأميركيّين بوصفهم الحلفاء التقليديّين لبريطانيا وفرنسا، تخلوا عنهما مقدرين أنهما ليستا بالأهمِّية التي تدفعهم إلى ركوب خطر حرب نوويّة، طالبين منهما التراجع. بهذه المُناسبة أعلن «برنارد لويس - Bernard Lewis»، الذي كان صمويل هانتغتون «Huntington» واحداً من بين تلاميذه، لأوّل مرّة في ندوةٍ عُقدت سنة 1957 عبارة «صدام الحضارات - choc des civilisations». فالفكرة التي صَارَ عليها هذا التصوُّر هي أن المُشكل ليس مشكلاً استراتيجيّاً، بينما كانت الحالة كذلك في واقع الأمر. غير أن الأوروبيّين سيقدمون على تأويل هذه الأزمة انطلاقاً من إحباطهم؛ بحيث سيسَلِّمون برغبة الثقافة الإسلامية في تطويقهم ومحاصرتهم وسحقهم والسطو على مجالهم الترابيّ. إنها هزيمةٌ لأسبابٍ استراتيجيّة تمَّ تأويلها وفقاً لاصطلاحات ثقافيّة فحسب. ورغم كلّ شيء كانت هناك «ثلاثون سنة ذهبيّة» ستتيح مكافأة هذا الإحباط بنوع من النجاح النسبي. لكن ابتداء من الثمانينيّات من القرن العشرين، وبعد الصدمات البتروليّة والثورة الإسلاميّة، ومع الإرهاب الدوليّ الذي يرتبط جزئياً بسيرورات التحرُّر من الاستعمار، خرج الإحباط من حالة الكمون وأُعِيدَ إيقاظه. فعلى مستوى الداخل ظهر جيل مكوَّن من الأفراد ذوي الأصول المغاربيّة لكنهم فرنسيون بشكلٍ كامل، يعيشون في كنف مجتمعنا ويرفضون النظرة التي ترى فيهم مجرَّد مواطنين من الدرجة الثانية. وقد عبَّروا عن ذلك في الشارع عبر «مسيرة بيرس - la Marche desBeurs» سنة 1983. وعشرون سنة بعد ذلك سنعاين ظهور «تقرير باروان - le Rapport Baroin» مع «فكرة» «العلمانية الجديدة» التي تزعم أننا نعيش في ظل حالة طوارئ، وبأنه في ظل هذه الشروط، مع نمو النزعة الجماعاتية، سيكون من اللازم تقريباً الاختيار بين حقوق الإنسان والعلمانية (بينما هي تاريخيّاً منتوج لحقوق الإنسان). فتحوَّلت العلمانية إلى ما أسمّيه بـ«العلمانية التراثية - une laïcité patrimoniale»، تراث هو لأجل الدفاع عنه، لكنه مُفرغ من محتواه ومضمونه، ما دام ما يُعْتَدُّ به ليس إلّا الهويّة الفرنسيّة التي من الواجب الدفاع عنها. ولا ينبغي لنا أن ننسى أن سنة 2003 هي كذلك سنة احتلال العراق وغزوه من طرف أميركا التي لم تنصت للاقتراحات الأوروبيّة، وبأن الأمر وصل انطلاقاً من ذلك إلى حدِّ مناقشة الاحتفاظ بفرنسا والمملكة المُتحدة كأعضاء في مجلس الأمن.

على الرغم من العمل المُهمّ الذي أنجزته أنت وزملاء آخرون لك حول موضوع الإسلاموفوبيا (أفكر على الخصوص في المُؤلَّف المرجعي الذي تمَّ تأليفه بالتعاون بين «عبد العالي حجات Abdellali Hajjat» و«مروان محمد Marwan Mohammed»، والذي جاء بعنوان: «Islamophobie: Comment les élites française fabriquent le problème musulman», Paris, La découverte، (2013)» (الإسلاموفوبيا. كيف تبني النخب الفرنسيّة «الـ«المشكل الإسلاميّ»، باريس، لاديكوفيرت، 2013»)، لازالت الإسلاموفوبيا تشكِّل موضوعاً لسجالات لا تفتر وللإقصاء، خصوصاً من جانب الوزير الأول «مانويل فالس Manuel Valls»، ما هو التعريف الذين تقدِّمونه أنتم للإسلاموفوبيا وكيف تفسِّرون أشكال التردُّد والحيرة السياسيّة والصَّحافيّة أحياناً بخصوص استعمال هذا المُصطلح؟

- هناك الكثير من الأسئلة، أولها سؤال واقع الإسلاموفوبيا، ثمَّ سؤال تعريفها. فأمّا الجزء الأوّل من السؤال فهو التأمُّل في ما يسميه بورديو بـ«التصنيف la taxinomie»، بمعنى بذل الجهد والصراع لأجل تسمية الأشياء، فعبر تسميتنا للواقع نتمَلَّكُه، ونعطيه وجوداً. والحال أن ما نراه جيّداً في هذه الحالة هو وجود نضال رمزيّ حتى داخل الحقل السياسيّ الفرنسيّ، بحيث بمقدورنا الحديث حتى عن «حقلٍ إعلاميّ سياسيّ - champ médiatico-politique»، ما دام الحقلُ السياسيُّ، كما أبرز ذلك بيير بورديو، يتقاطع مع الحقل الإعلاميّ ويمكن أن يُهَيمِن عليه. فقد صارت الإسلاموفوبيا رهاناً اصطلاحيّاً مأخوذة بوصفها مِلْزَمَة بين الحقل الإعلاميّ السياسيّ وحقل العلوم الاجتماعيّة. وما يميِّز العلم هو بذْلُه مجهوداً وممارسته النقد الذاتيّ، ومعرفته بحدوده، حسب التعريف الذي يقدّمه له «كارل بوبر Karl Popper».

وإذن لدينا من جهة العلم بوصفه حقلاً للنقد الذاتيّ المُتواصل، يحاول ملاحظة ما تكُونُه الظواهر الاجتماعيّة (والحال أن الإسلاموفوبيا هي ظاهرة اجتماعيّة لا يمكن نكرانها)، ومن جهةٍ أخرى لدينا الحقل الإعلاميّ السياسيّ الذي يستخدم الاصطلاحات العلمية لغاياتٍ سياسيّة ولأغراضٍ إعلاميّة. ويوجد صراع رمزيّ بين هذين الحقلين المُختلفين بخصوص مواضيعِ متباينة. وقد حدَّد الباحثون العلميّون ظاهرة اجتماعيّة، باعتبارها انتظاماً على مستوى الخطابات والمواقف يميل إلى إقصاء جزءٍ من السكّان بعد تقديمهم بوصفهم معتنقين للدين الإسلاميّ، مطلقاً اسم «إسلاموفوبيا» على هذه الظاهرة. لكن هناك رهانات سياسيّة واجتماعيّة كبرى مع الإسلاموفوبيا، ما دمنا داخل مسرح بارانويائي «un théâtre paranoïde - مسرح جنون العظمة»، كما سبق أن كتبنا في معرض الإجابة عن السؤال السابق. ما دام استحواذ التطويق والمُحاصرة قد تمَّ توظيفه كأداةٍ من قِبل السياسيّين. وهو ما أدَّى إلى ميلاد صورة جديدة للشعبويّة أسميها بـ«الشعبويّة السائلة». يتمُّ تقديم الشعب برمته في خطاباتها على أنه سيكون عُرْضَةً للهجوم وبعض رجال السياسة هم مَنْ سيتولى مهمَّة الدفاع عنه. والحال أن الحديث عن الإسلاموفوبيا معناه المُشاركة بشكل غير مباشر في نقد هذه الخطابات العدائية والقائمة على التخويف، لأن أصحاب النزعة الشعبويّة يشعرون بأنهم محاصرون بالمُسلمين، وبالتالي حتى باستعمالنا لكلمة «إسلاموفوبيا» (أو الخوف من الإسلام) نعمل على قلب اتجاه الاعتداء، بحيث يصير المُسلمون مُعتَدى عليهم أكثر من كونهم مُعتدين. وبالتالي سيكون من مصلحة رجال السياسة ووسائل الإعلام التي تتغذَّى من هذه الشعبويّة رفض استعمال هذا المُصطلح.

لهذا السبب يركِّز رجال السياسة والصحافيّون على المُثقَّفين العضويّين باصطلاح غرامشي، مُضْفين القيمة على أفرادٍ بعينهم يتمُّ اعتبارهم من قِبل الجمهور أشباه باحثين علميّين، لكنهم في الواقع ليسوا كذلك، ويتمثَّل دورهم في بناء المشروعية وإضفائها على نظرة الأسملة ضد وجود الإسلاموفوبيا. وتبقى «كارولين فورست Caroline Fourest»، بنظري، نموذجاً مُمثِّلاً لهذا الصنف من المُثقَّفين العضويّين.

أنا شخصياً أستعمل مصطلح الإسلاموفوبيا بكيفية عامة وسوسيولوجيّة لوصف إقصاء فئة من السكّان بسبب خصائص لها ارتباط بانتمائهم للإسلام واقعياً كان هذا الانتماء أو مُفترضاً. وخلال الثمانينيّات من القرن العشرين، عارضتُ توظيف هذا المُصطلح، لأن إقصاء المُسلمين كان فئة فرعيّة من إقصاء العرب والسود، إلخ. لكن مع بداية الألفية الثالثة، عَبرْنا إلى بنية بارانويائية «بنية قائمة على جنون العظمة - une structure paranoïde»، حيث نسلم بقصد الآخر والأجنبيّ الموجود في الداخل. والإسلام هو ما يتيح توحيد هذه القصديّة.

ومادام مَنْ يوجد في ألمانيا بشكلٍ أساسي هم الأتراك، وفي فرنسا المُهاجرون من المغرب العربيّ، وفي المملكة المُتحدة الباكستانيون، صار في إمكاننا أن نزعم، أن الأمر لا يتعلَّق بالنزعة العنصريّة، بل يرتبط فقط بانعدام التوافق الثقافيّ، مادام العربيّ والتركيّ والباكستانيّ لهم نفس الدين المُفترض. وانطلاقاً من هذا التطابق في الدين يكون في مقدورنا القيام بعملية إسقاط قصديتهم في القطع مع قيَّمِنا.

وإلى جانب ذلك يوجد صراع بين مَنْ يقولون «لا توجد إسلاموفوبيا»، لأن من مصلحتهم نفي الظاهرة من أجل تبرير العنصريّة الثقافيّة، وبين ما يقدرون على أن يجعلوا من الإسلاموفوبيا شبكةً عامّة للقراءة لا تترك مجالاً للعوامل الاقتصاديّة والاجتماعيّة. ولابدّ من محاولة اتقاء الانزلاق نحو الطرفين القَصيَّين معاً، ما دام العلم جهازاً نقديّاً وعدواً للمُغالاة والركون إلى الأطراف في اتخاذ المواقف. لذلك فإنّ استعمالي لمُصطلح الإسلاموفوبيا، على ما يبدو لي، هو غرار ما يستعمله الباحثان المذكوران، هو ليس عندي شبكة عامّة للقراءة، بل يدل على ظاهرة موضوعيّة ومحدَّدة اجتماعيّاً.

ما نلاحظه أحياناً على مستوى أشكال التعبئة الاجتماعيّة ذات المرجعيّة الإسلاميّة، هو نشوب نزاعات بين السُّنَّة والشيعة يمكن أن تصل إلى حدِّ قيام تحريمات متبادَلة بينهما، هل يساهم هذا، في نظركم، كذلك في صورة للإسلاموفوبيا؟

- لا أظن أن هذه النزاعات تساهم في الإسلاموفوبيا (أو الخوف من الإسلام) كما سبق لي وصفها، بل على العكس من ذلك، يمكن لها أن تشكِّل دليلاً لصالح أولئك الذين هم غارقون في هذا المناخ البارانويائي، الذي يفترض توحيد مجموع المُسلمين، بينما هذا الانسجام ما هو في الحقيقة إلّا محض خيال، لأنّ الإسلاموفوبيا بحاجةٍ إلى توحيد العالم الإسلاميّ حتى تخلق تعارضاً صداميّاً بينه وبين عالمها الخاص. وتلك هي فكرة «حرب الحضارات» و«صدام الحضارات». بينما تُظْهِر العلاقات المُضطربة بين الشيعة والسُّنَّة أن أشكال الإقصاء المُتبادَلة داخل الإسلام تكون أحياناً أقوى من الاختلاف القائم بين المُسلمين والمسيحيّين. ■ **أجرى الحوار: هاويس سينيغير**

الهوامش:

1 - «رفائيل ليوجيه» أستاذ العلوم السياسيّة بجامعة إيكس بروفانس/ شيربا، ومحاضر في الكوليج الدوليّ للفلسفة، الكتاب الذي نشره مؤخَّراً يحمل عنوان: Le complexe de Suez. Le vrai déclin français (et du continent européen), Ed. Le Bord de l'eau, 2015.. (عقدة السويس. الانحطاط الفرنسيّ الحقيقيّ (والقارة الأوروبيّة)).

2- Raphaël Liogier ; ISLAMOPHOBIE : CONSTRUCTION ET IMPLICATIONS, Entretien conduit par Haouès Seniguer, « Confluences Méditerranée » 2015/4 N° 95 | pages 143 à 152

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2015-4-page-143.htm

3 - الصراع بين المُتمسكين بإقامة التوازن بين الاعتقادات أو القناعات الدينيّة وغير الدينيّة، وبالتوافق الاجتماعيّ في مواجهة العقلانيّين والوضعيّين والمُضادين لرجال الدين. ولابد لنا من أن نفهم بأن هذه النزعة الوضعيّة المُضادة لرجال الدين، ليست هي التي يعبِّر عنها قانون 1905. ومَنْ كسبوا في هذا الصراع هم المُدافعون عن القرن الثامن عشر، المُدافعون عن حرّيّة العبادة، وبالتالي عن احترام ذاتيّة الجماعات في حدود احترام السلامة الجسديّة والأخلاقيّة للآخرين.

4 - «الخمسينيّة» هي حركة دينيّة بروتستانتيّة ظهرت في الولايات المُتحدة الأمريكيّة في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وتتميَّز هذه الحركة بالإيمان بأنّ جميع المسيحيّين بحاجة لأن يعيشوا اختباراً فريداً لكي يكونوا مسيحيّين فعلاً، ويُسمَّى هذا الاختبار بمعموديّة الروح القُدس.

التعليم المُختلط والجَائِحة وجسد المعرفة

الاستحالة العربيّة!

تعامل المُؤسَّسة العربيّة مع الجَائِحة، وانتظار أن يجيء الحلّ -علاجاً أو لقاحاً- من الخارج، يكشف عن مدى ما يعيشه عالمنا العربيّ من تدهور وتبعية، نتيجة لتدني وضع المعرفة فيه، وتضعضع مؤسَّساته التعليميّة. لأنّ المُتابع لأخبار العلاجات أو اللقاحات المُحتملة، يجد أنها تصدر في المحلّ الأول عن المُختبرات الجامعية، سواء في بلاد الغرب أو الصين، أو في غيرها من البلاد التي تنفق بسخاء على التعليم والبحث والمعرفة.



صبري حافظ

إذا كان شهر سبتمبر/ أيلول هو عادةً شهر العودة للمدارس والجامعات، فقد اتّسم هذا العام، وقد تزامن مع وفود الموجة الثانية من جائِحة الفيروس التاجي (كوفيد - 19) بعملية تفكير واسعة في موضوع التعليم ودوره في حياة الأفراد والمُجتمعات وأهمِّيته لهما. وقد اهتمّت أغلب الدول -في المحلّ الأول- بالمُواجهة الصحيّة للجَائِحة، ورد عواديها عن سكّانها. وهو الأمر الذي كشف عن خلل جسيم في هذا المجال، حتى في أغنى الدول وأكثرها تقدُّماً[1]. فحينما انتشرت العدوى، وازدحمت المُستشفيات بضحايا الجَائِحة الأوائل، تتابعت الأسئلة عن مدى كفاءة الجهاز الصحيّ، وهل خصَّصت الدول ما يكفي من دخلها القومي له؟ ثم انشغلت معظم الدول بعد ذلك بعواقب ما استلزمته صدمتها المُفاجئة من إغلاق لمواقع العمل والتعليم والترفيه، وتباعد اجتماعيّ على اقتصادها، وعلى أنماط الحياة فيها.

وها هو الوقت قد حان -مع بداية العام الدراسيّ- لينصب اهتمامها على العملية التعليميّة؛ بعدما أخذ المُجتمع يدق أجراس الإنذار بشأن عواقب تعليقها بإغلاق المدارس والجامعات -بشكل تلقائي- حين اندلعت الجَائِحة، وأثر ذلك على الصحة النفسيّة والعقلية للمُجتمع ككلّ. ونادى الجميع بضرورة العودة إلى العملية التعليميّة وبدأ التفكير في وسائل تكييفها مع المُتغيِّرات التي فرضتها الجَائِحة على الجميع. وتصاعد اللغط في كلّ المُجتمعات الغربية منها والشرقية على السواء حول هذا الأمر، وكثر الحديث حول ما يعرف الآن بالتعليم عن بُعد (Distant Learning) والتعليم المُختلط (Blended Learning). وإذا كانت لغتنا قد عرفت المُصطلح الأخير في العقود الأولى من القرن الماضي، وكثر اللغط حوله حينما كان الاختلاط فيه يعني اختلاط الجنسين، سواء في مراحل التعليم الأولى أو في مراحله المُتقدّمة؛ وكان التقليديّون يسوقون الحُجج المُتدرِّجة بالدين ضده، ويسوغه أنصاره بعوامل تربويّة واجتماعيّة[2]، فإن مفهوم الخلط أو المزج في المُصطلح الجديد قد تحوَّل عن جنس المُتلقي؛ لينصب على أسلوب تنفيذ العملية التعليميّة، وما تنطوي عليه من آليات.

فالخلط في هذا المفهوم الجديد، وهو أقرب إلى المزج، ابن المخاوف التي أشاعتها الجَائِحة من اجتماع البشر، وضرورة الحدّ من حركتهم. لأن العملية التعليميّة، وما تنطوي عليه من نقل معارف جيل إلى آخر، تتطلَّب نوعاً من المُواجهة المُباشرة التي يتمُّ فيها النقل، والتيقن من تلقي الطالب تلك المعرفة على وجهها الصحيح، بمناقشته الفورية فيها، وإتاحة الفرصة له للتفكير فيما يتلقّاه وقبوله أو دحضه. كما أنها في مستوياتها المُتقدِّمة -أي الجامعيّة- تتطلَّب الجدل العقليّ الحرّ المفتوح بين مختلف الآراء، والوعي بمدى دقة ما يتلقّاه، وتمحيص ما ينطوي عليه من معلومات، كي يربي لدى المُتلقي ملكات العقل النقديّ والقناعة المنطقيّة. هو إذن مزج بين بعض أسس العملية التعليميّة التقليديّة وقد استحالت ممارستها بشكلها القديم -بسبب عمليات التباعُد الاجتماعيّ والعزل والإغلاق- والتعلّل بما وفَّرته الشبكة الإلكترونيّة من تواصل عن بُعد لأكثر من 90 % من الأفراد في المُجتمعات الغربية المُعاصِرة، لتحقيق التفاعل بين طرفي العملية التعليمية عن بُعد، وفي أمانٍ من نشر العدوى. حيث يمكن الآن توفير المُحاضرات في نفس أوقاتها التي اعتاد الطلاب تلقيها فيها، وحتى التفاعل بين المُحاضِر والطلاب، وبين الطلاب وبعضهم وكلّ منهم في بيته -يرى الآخر على شاشة كمبيوتره أو حتى هاتفه الذكيّ- ويطرح عليه أسئلته، ويناقشه فيها. مما يتيح لكلٍّ من القائم بعملية



التعليم ومتلقيها، أن يواصلا التفاعُل معاً عن بُعد، وبعيداً عما ينطوي عليه اللقاء المُباشر في الفصول أو قاعات المُحاضرات من مخاطر.

فهل يمكن توفير هذا النوع من التعليم المُختلط في وطننا العربي؟ يكشف التفكير فيما يتطلَّبه هذا النوع من التعليم من إمكانيات مادية عن مدى تخلُّف عالمنا العربيّ في هذا المجال. لسببٍ أساسي وجوهري: وهو تدنّي نسبة ما يُنفَق على التعليم والبحث العلميّ من الدخل القوميّ في جلّ البلدان العربيّة إلى أقلّ كثيراً من 1 % حتى في بلدان النفط الغنية، باستثناء قطر 1.4 % [3]، وفقدان أغلب مؤسَّساتها التعليميّة إلى أبسط الإمكانيات الأولية، وهو المكان من ناحيةٍ أخرى. فعدد الدول التي تشكو من نقص المدارس، واكتظاظ الفصول فيها بالتلاميذ بطريقةٍ لا تتيح للتعليم التقليديّ الجيّد أن يتحقَّق فيها بكفاءة، يتجاوز نصفَ الدول العربيّة. وهو النصف الذي يعيش فيه أكثر من 80 % من سكّان العالَم العربيّ. بينما يحتاج التعليم المُختلط لتوفير إمكانيات مكانية وتقنية أكبر من تلك التي يحتاجها التعليم التقليديّ، ولا يمكن أن ينجح بدونها. إذ يتطلَّب فصولاً دراسيّة أوسع، وعدداً أقلّ من التلاميذ والطلاب في كلّ فصل، وبالتالي عدداً أكبر من المُدرسين المُؤهلين، فضلاً عن توفير إمكانيات التباعُد في المكتبات والمُختبرات، وما يحتاجه ذلك من تكاليف إضافية تجعل استخدام هذه الأماكن آمناً.

وإذا ما انتقلنا إلى الجانب التقني تأكَّدت لنا هذه الاستحالة، لأن هذا النوع الجديد من التعليم يحتم أن يتوفَّر لجميع المُشاركين فيه -من صغار الأطفال حتى كبار الباحثين- لا الاتصال بالشبكة الإلكترونيّة المُستمر فحسب، وإنما توفير أحدث أدوات هذا الاتصال وأسرعها. فنسبة مَنْ تتوفَّر لهم خدمات الاتصال بالشبكة الإلكترونيّة في كثير من البلاد العربيّة أقلّ من النصف -في مصر 44 %، وتونس 41 %، والأردن 41 %، وفلسطين 41 % - وفي كثير منها أقلّ من الربع- سورية 24 %، والسودان 21 %، ليبيا 20 %، واليمن 17 %، والجزائر 16 %، والعراق 12 %، وموريتانيا 6 %. أمّا الدول التي يتجاوز فيها عدد مَنْ تتوفَّر لهم تلك الخدمات النصف فهي -باستثناء لبنان 62 % والمغرب 55 %- دول الجزيرة العربيّة والخليج النفطية التي يضاهي فيها المُعدَّل بلدان الغرب المُتقدِّمة: أي أكثر من 85 %. وإنْ كان هذا المُعدَّل في أكبرها: السعودية 54 % فقط.

إذن من الواضح أن التعليم المُختلط -وأهمّ جوانبه التعليم عن بُعد- لا يمكن أن يتحقَّق في واقعنا العربيّ لعدم توفُّر الوسائل الضرورية التي يمكن أن يتحقَّق عبرها- مكانياً وتقنياً على السواء. فقد فضح هذا الاتجاه الجديد في التعليم التفاوتات النوعية بين مجتمعاتنا العربيّة ومجتمعات العالَم المُتقدِّمة، بنفس الدرجة التي فضح فيها التفاوتات الطبقية المُجحفة في مجتمعات الغرب المُتقدِّمة. فسارعت الحكومة في بريطانيا مثلاً لتوفير الأجهزة اللوحية للتلاميذ الطالعين من طبقات دنيا، وهم عادةً من أبناء المُهاجرين. لكن الجدل يحتدم في مجتمعات الغرب المُتقدِّمة التي يمكن أن يتوفَّر فيها هذا النوع الجديد من التعليم -حتى وإنْ تمكَّن من توفير نفس المُحاضرة للتلميذ أو الطالب الجامعي- بشأن الجوانب الأعمق للعملية التعليميّة. هل يستطيع هذا التعليم المُختلط -وخاصّة في مستوياته الجامعية أو البحثية العليا- توفير كلّ ما تحقِّقه العملية التعليميّة من تفاعُل خلَّاق -على المُستويات العقليّة والنفسيّة والاجتماعيّة- مع ما يمكن دعوته بجسد المعرفة (Body of Knowledge)؟

هذا الجسد الذي يتطوَّر وينمو في المُؤسَّسة الاجتماعيّة الثانية -والتي تجيء بعد مؤسَّسة الأسرة مباشرة- في خلق كلٍّ من الفرد والمُجتمع على السواء، والتأكُّد من اندماجهما في كيانٍ متماسك يبلغ ذروته في الوطن: وهي المُؤسَّسة التعليميّة. في هذه المؤسَّسة بتجلياتها المكانية: المدرسة أو المكتبة أو المُختبر؛ والزمانية: مراحل التعليم المُختلفة؛ والاجتماعيّة: الخلق المُستمر لمُجتمعات صغيرة ذات أعمارٍ متماثلة، ومشارب متقاربة؛ تتبلور أولى عمليات الفرز والهيمنة والتنميط ويتمُّ معها ترتيب الأدوار والمكانات في المُستقبل.

فمنذ دخول الطفل إلى المدرسة -كما كشفت لنا دراسات ميشيل فوكو- يبدأ بث آليات خطاب الهيمنة والتحكُّم فيه: أنت لست في البيت! هكذا يبدأ تعليمه الفرز بين أنساق السلوك المقبول أو المرغوب فيه، ونقيضه



المرفوض والمُستهجن منذ خطوته الأولى في المدرسة، فما كان مقبولاً في البيت أصبح مستهجناً في المدرسة. ومع فرض الكوابح غير المرئية تتخلّق آليات المُنافسة والثواب والعقاب وغيرها من جدليات العلاقة بين المعرفة والقوة. وقد فصَّل فوكو هذا كلّه في دراساته المُستفيضة لدور الخطاب في تخليق مؤسَّسات التحكُّم والرقابة من المدرسة إلى المستشفى وحتى المعسكر والمُؤسَّسة العقابية والعلاقات الشخصيّة. ولأنّ تلقي المعرفة -أي أسس خطابات الفرز والتحكُّم والهيمنة- لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن سياقات التفاعُل مع جسدها وآليات التفكير الحرّ فيها أخذ الجدل هنا يحتدم حول طبيعة أعراض بعد متلقي المعرفة عن جسدها، وكيف سيغيِّر هذا الأمر في منتج المعرفة نفسها، ويحدّ من فاعليتها، خاصّة وأنه إذا كان الهدف الأول للمؤسَّسة التعليميّة هو نقل المعرفة، وتقنين فرز الأدوار والمكانات في المُجتمع، فإن هدفها الثاني -والذي لا يقلّ عن الأول أهمِّية في المُجتمعات الحريصة على التقدُّم والتطوُّر- هو تطوير المعرفة وتنميتها والبناء على ما تقدَّم منها، والنهوض بالمُجتمع ككلّ في عملية تنافس محموم على التطوُّر وامتلاك أسباب التقدُّم وأدواته. لأنّ المعرفة هي محرك عملية النمو والتقدُّم، بل الحرّية أيضاً في أي مجتمع[4]. وما ترقب العالم وانتظاره لعلاج لتلك الجَائِحة، أو لقاح ضد فيروسها التاجي، ومتابعته لأخبار المراكز البحثية الغربية التي تعمل -أو بالأحرى تتنافس- بشكلٍ محموم للفوز في هذا السباق، إلّا الدليل الملموس على أن المعرفة بصورتها المُتجسِّدة في مراكز البحث هي المعيار الأساسيّ لقياس تقدُّم الأمم وتطوُّرها. وهو الأمر الذي يترجَم الآن في قدرتها على النجاة بمجتمعها -ناهيك عن البشريّة جمعاء- من براثن تلك الجَائِحة.

وقد ردّني هذا الجدل الواسع حول وضع المعرفة ودورها ومكانتها في عالمنا اليوم، إلى الوضع في عالمنا العربيّ. فقد وحّدت الجَائِحة بؤرة اهتمام العالَم، بل جعلت الحكم على شرعية ومكانة القيادات السياسيّة فيه، مرهوناً لا بمدى احترامهم للمعرفة وإلمامهم بما توفِّره من معلوماتٍ فحسب، ولكن بحرصهم على أن تصدر تصرُّفاتهم عن تلك المعرفة[5]، وعلى توفير الموارد اللازمة لتعزيزها وتمكينها من العمل على اكتشاف العلاج أو اللقاح المطلوبين. فأين نحن من هذا كلّه، برغم ما يتوفَّر في عالمنا العربيّ من إمكانيات اقتصاديّة وبشريّة هائلة؟ إنّ نظرةً سريعةً لتعامل المُؤسَّسة العربيّة مع الجَائِحة، وانتظار أن يجيء الحلّ -علاجاً أو لقاحاً- من الخارج، يكشف عن مدى ما يعيشه عالمنا العربيّ من تدهور وتبعية، نتيجة لتدني وضع المعرفة فيه، وتضعضع مؤسَّساته التعليميّة، لأن المُتابع لأخبار العلاجات أو اللقاحات المُحتملة، يجد أنها تصدر في المحلّ الأول عن المُختبرات الجامعيّة، سواء في بلاد الغرب أو الصين، أو في غيرها من البلاد التي تنفق بسخاء على التعليم والبحث والمعرفة.

الهوامش:

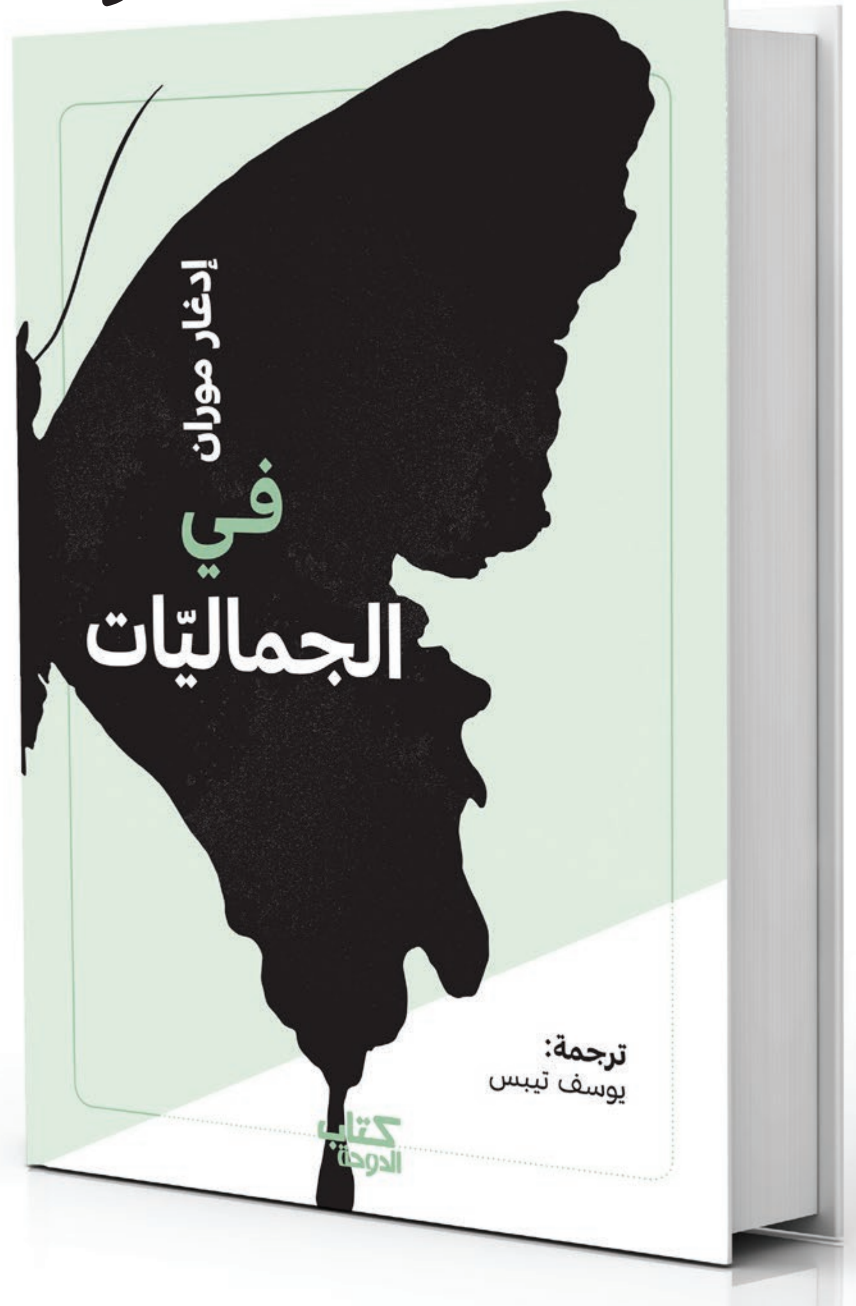
1 - حتى وقت كتابة هذا المقال كانت الولايات المُتحدة -الدولة الأغنى في العالم- هي أكبر الدول في عدد الإصابات، حيث تجاوز عدد الإصابات بها 7 ملايين من 30 مليوناً في العالم كلّه، واقترب عدد الوفيات فيها من ربع مليون، أي أن بها وحدها ما يقرب من ربع عدد الإصابات في العالم، على الرغم من أن عدد سكّانها (332 مليوناً) يشكّلون 4 % من عدد سكّان العالم، وهو أكثر من 7 مليارات نسمة.

2 - دخل هذا النقاش من أوسع أبوابه إلى رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، حيث يناقش أبطال الرواية دخول البنات لأول مرّة إلى الجامعة، فقد كان نجيب محفوظ من الجيل الأول الذي تعلَّم في الجامعة مع دخول البنات إليها.

3 - إذا كانت كوريا الجنوبية تنفق على التعليم والبحث العلمي 4.3 % من مجموع الناتج القومي المحلي، ودولة الاستيطان الصهيونيّ في فلسطين 4.1 %، واليابان 3.6 %، والسويد 3.2 %، وفنلندا 3.2 %، وتايوان والنمسا والدنمارك وسويسرا 3 % لكلّ منها، وألمانيا 2.8 % والولايات المُتحدة الأميركيّة 2.7 %، وفرنسا 2.3 %، والصين 2.1 %، وسنغافورة 2 %، والاتحاد الأوروبيّ 1.9 % وسأكتفي بهذا القدر الذي يعكس أيضاً مدى تقدُّم تلك الدول، فإنّ الدول العربيّة تأتي في ذيل القائمة: حيث المغرب 0.73 %، وتونس 0.68 % ومصر 0.68 %، والكويت 0.30 % والسعودية 0.25 %، والسودان 0.23 % وعمان 0.17 %، والجزائر 0.07 %، والبحرين 0.04 %.

4 - ثمَّة تعبير إنجليزيّ دال وشائع في هذا المجال يقول إن التعليم هو أداة الحراك الاجتماعيّ Education is the engine of social mobility، ويقابله تعبير ألمانيّ شائع هو أن التعليم يمنحك الحرّية Bildung macht frei وغيره من الشعارات السائدة التي تذكِّرنا -بالقطع- بشعار طه حسين العظيم: (التعليم كالماء والهواء لابدّ من توفيره للجميع).

5 - راجع في هذا المجال كيف تدنَّت شعبيّة دونالد ترامب في أميركا حيال الأزمة، وأنه لا يملك معرفةً حقيقيّة عن طبيعة المرض، وإمكانيات الحَدِّ من انتشاره. وكيف ترجم هذا الجهل إلى أكثر من مئتي ألف ضحية وأكثر من ثلاثة ملايين مصاب.


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب
الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

دروس كورونا لإدغار موران

لنُغيِّر السبيل

يأبى إدغار موران، الذي يبلغ التاسعة والتسعين من العمر، إلّا أن يبقى وفيّاً لمهمّته الأساسيّة: التفكير والكتابة. فبعد أن أضاف العام الماضي إلى لائحة مؤلَّفاته سيرة ذاتية تحت عنوان «لقاء مع الذكريات»، ها هو يطالعنا هذا العام بمؤلَّف جديد، وُلِدَ من رحم اللحظة المُعاصرة الموبوءة بفعل «كوفيد - 19»، تحت عنوان «لنُغيِّر السبيل، دروس فيروس كورونا»، وذلك بالاشتراك مع الباحِثة صباح أبو إسلام، ليصبح عدد مؤلَّفاته في مجموعها، ستين مؤلَّفاً. هذه الغزارة في التأليف تشهد في الوقت نفسه على عمق ودقة التحليل من جهة، والرغبة في التغيير نحو الأفضل من جهة أخرى. كما أنه واحد من المُفكّرين الفرنسيّين القلائل اليوم، الذين يقومون بخطوة إلى الوراء، في الزمن طبعاً، ليس فقط من أجل فهم الماضي، وإنما أيضاً من أجل استيعاب الحاضر واستشراف المُستقبل. هذا ما نلمسه بوضوح في مختلف مؤلَّفاته، وعلى رأسها الكتابان المُشار إليهما أعلاه.

إن كتاب «لنُغيِّر السبيل، دروس فيروس كورونا»، موضوع هذه القراءة، يدل مبدئياً على ارتباط هذا المُفكِّر بالعصر وقضاياه وتحوُّلاته، مع البقاء وفيّاً كالعادة، لاستراتيجيّته الفكريّة والمنهجيّة القائمة على ضرورة اعتماد الفكر المُركَّب في دراستها. وطبقاً لهذه الاستراتيجيّة، فإنّ ظاهرة مثل فيروس كورونا لا يمكن دراستها بشكلٍ معزول، من وجهة نظر طبّيّة أو صحيّة بشكلٍ عام، وإنما في ارتباط بأسبابها وامتداداتها السوسيو-اقتصاديّة والسياسيّة والعلميّة والتقنيّة والإيكولوجيّة والثقافيّة. ورغم حجم الكِتاب المُتواضع (حيث لا يتعدَّى عدد صفحاته مئة وستين صفحة من الحجم الصغير)، إلّا أنه متشعِّب وغني بالمُعطيات والأفكار المُتنوِّعة، كما تدل على ذلك عناوينه الفرعية، سواء في الديباجة والتقديم، أو في الفصول الثلاثة، أو حتى في الخاتمة. هذا التشعُّب يفرض على القارئ أيضاً أن يكون ذا حس تركيبيّ، واعٍ تمام الوعي بتداخل الأسباب والنتائج في إنتاج الظواهر وتحديد امتداداتها؛ ولعلّ ظاهرة فيروس كورونا ودراستها من هذا المنظور هي اختبار حقيقيّ لاستراتيجيّة الفكر المُركَّب التي يتبنَّاها ويدعو إليها إدغار موران.

على غرار رائعة «غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel Garcia Marquez»، عَنونَ إدغار موران توطئة كتابه هذا بـ«مئة عام من التقلبات»، ليعود بنا إلى سنة 1921، تاريخ ولادته «حياً - ميتاً» على حدِّ تعبيره، وذلك في أَوْجِ انتشار وباء الأنفلوانزا الإسبانيّة، معتبراً نفسه ضحية غير مباشرة لهذا الوباء، ومدعوا اليوم لتجديد نفس الموعد مع فيروس كورونا، بعد مرور تسعة وتسعين عاماً. عنوان هذا الموعد هو «لنُغيِّر السبيل، دروس فيروس كورونا»، والذي يواجهنا بالتساؤلات التالية: «كيف تمكّن فيروس غاية في الصغر في مدينة بعيدة جدّاً من مدن الصين من أن يقلب الأمور رأساً على عقب، في مختلف مجالات الحياة وفي سائر المُجتمعات؟ هل تكفي هذه الصدمة لحصول وعي لدى البشر بمصيرهم المُشترك؟ وكذا كبح جماح تسابقنا المحموم نحو التقدُّم التقنيّ والاقتصاديّ؟». كما تذكّرنا هذه التوطئة بتواريخ مرتبطة بأزمات وتقلبات شهدها القرن الماضي، بدءاً من الأزمة الاقتصاديّة العالمية لسنة 1929 وعواقبها الوخيمة على المجالين السياسيّ والاجتماعيّ، مروراً بالإعصار الذي تخلّل العلاقات الدولية بين 1930 و 1940 وما تلاه من حربٍ عالمية ثانية مدمِّرة وكارثية، وكذلك الأزمة الثقافيّة الكبرى لسنوات (1956 - 1958) وأحداث مايو/أيار 68، وصولاً إلى الأزمة الإيكولوجيّة خلال سبعينيّات القرن الماضي. يريد موران تأكيد أنه الابن الشرعي لهذه الأزمات، إلّا أن هذا لم يفقده الأمل في يقظة واستيقاظ الوعي لدى البشر «من أجل حماية الكوكب وأنسنة المُجتمع»، كما يشير في مقدِّمة الكتاب، معتبراً أن ما يميِّز «كوفيد - 19» عن غيره من الأوبئة التي عرفتها البشريّة، هو أنه يمثِّل أزمة شاملة (mégacrise)، تتداخل في تشكيلها عناصر الأزمة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والإيكولوجيّة، وتطال المُجتمعات على الصعيدين الوطنيّ والعالميّ، وهي مترابطة فيما بينها وتمثِّل مفهوم التركيب (complexus) خير تمثيل. في هذا السياق تأتي ضرورة تغيير البراديغم الحالي، وهي عملية طويلة المدى وشاقة وغير مضمونة النتائج. ومرحلة ما بعد كورونا لا تخلو هي الأخرى من الخطورة والتخوُّف: «هل ستؤدي الأزمة الصحيّة، الاقتصاديّة، السياسيّة والاجتماعيّة إلى تفكُّك المُجتمعات؟ وهل سنستخلص الدروس من هذه الجَائِحة التي كشفت عن الطابع المُشترك للمصير الإنسانيّ، في ارتباط مع المصير البيو إيكولوجيّ (bioécologique) للكوكب؟»، لقد أصبحنا اليوم في مواجهة لايقينيات كبرى ومستقبل مجهول، وهو ما لم تتهيأ له الإنسانيّة سلفاً: «حان الوقت لتغيير السبيل من أجل حماية الكوكب وأنسنة المُجتمع».

في الفصول الثلاثة لهذا الكتاب، «الدروس الخمسة عشر لفيروس كورونا، تحدّيات ما بعد كورونا، تغيير السبيل»، يبدأ إدغار موران بإحصاء الدروس والعبر المُستخلصة من أزمة «كوفيد - 19»، مشيراً بداية إلى الدرس المُتعلِّق بحياة





ووجود الناس في ظلّ تجربة الحَجْر الصحيّ، ومعاناة العديدين في الحصول على الحاجيات الإنسانيّة الضروريّة، ومؤكّداً أن الحَجْر الصحيّ يجب أن يفتح بشكلٍ خاصّ على ما هو أساسي في الوجود، والتمييز بين الضروريات والكماليات، وعلى إشاعة المحبة والصداقة بين الناس وتضامنهم من خلال صهر الذوات في النحن المُشترك والمصير المُوحّد للبشر الذي يعتبر كلّ واحد منّا جزءاً منه. وهذا يؤدّي إلى ضرورة إعادة النظر في الشرط الإنسانيّ أو الوضع البشريّ في العالم؛ فقوة الإنسان لا تنفي ضعفه، وتحكّمه في الطبيعة لا ينفي خضوعه لها، ومن ثَمَّ فإن عدم طرح السؤال: «ما الإنسان» من جديد هو تجاهل صارخ لهذا الشرط الإنسانيّ. تعلمنا من «كوفيد - 19» أيضاً أن حيواتنا مطبوعة بالجواز، لأن كلّ حياة هي مغامرة، نتائجها غير محدَّدة يقيناً: «نحن لا نعرف مسبقاً الحال الذي ستكون عليه حياتنا المهنية، صحتنا، تجاربنا في الحب، ولا متى ستحضرنا المنية، رغم أنها أمر يقيني حتماً». لقد عمل هذا الوباء العنيف وبشكلٍ مفاجئ، على إحداث تغيير في علاقتنا بالموت: «كانت الحداثة العلمانية قد كبتت جذرياً شبح الموت (...) وفجأة فرض فيروس كورونا انبثاقه من جديد كموتٍ شخصيّ، كان لحدِّ الآن مؤجَّلاً في الحياة اليومية». يستعيد موران هذه الواقعة التي أثارها «فيليب أرييس Philippe Ariès»، والمُتعلّقة باختفاء الموت في الفضاء الحضري المُعاصِر. لكن، مع ذلك، «نحن نحصي الموتى يومياً، الشيء الذي عزّز، وربَّما زاد من إمكانية حدوثه بشكلٍ فوري، في ظل هذا الوضع الصحيّ الرهيب والذي حظر الطقوس المُعتادة والضروريّة للتشييع اجتماعياً». أدّى إلغاء مراسيم العزاء إلى إحساس الجميع، بمن فيهم العلمانيون، بالحاجة إلى الطقوس التي تجعلنا نحيي بقوة روح الميت في أنفسنا وتخفّف من حدَّة ألم الفراق على شاكلة ما يحدث في (حفل) القُدّاس. «علمتنا تجربة الحَجْر الصحيّ أن هناك عالماً داخلياً تناسيناه بفعل قيام حضارتنا المُعاصِرة على «البرّانية» أو التوجُّه نحو الخارج، بدل «الجوّانية» أو التوجُّه نحو الذات، وكذلك سقوطنا ضحية أسلوب شنيع ومشوه في الاستهلاك. لذلك فإني أدعو إلى إصلاح أسلوب الاستهلاك لدينا، وأن نتعلّق بما هو مستدام وليس بما هو عابر وسريع انتهاء الصلاحية»، وأن نعطي الأولوية للكيف (الجودة)، وليس للكمّ (الوفرة)، والتفكير في حضارة تتيح الاستهلاك السليم والمُتاح للجميع بدون تمييز. درس آخر استفدناه من هذا الاختبار غير المسبوق، ويتمثّل في إيقاظ حِسّ التضامن بمختلف أشكاله ومن جهاتٍ متعدِّدة لمُحاربة الفردانيّة الأنانية، وفتح أعيننا أيضاً على التفاوتات الاجتماعيّة في ظلّ الحَجْر الصحيّ وما تكبَّدته الفئات المحرومة من معاناة ومآسٍ. من جانب آخر، كشفت هذه الأزمة عن اختلاف الأوضاع بين دول العالم، وهو ما أثّر بشكل لافت على طرق مواجهتها للوباء، خاصّة بين دول الشمال والجنوب، حيث فُوجئ العالم بنجاح بعض دول الشرق الأقصى وشمال إفريقيا في احتواء الأزمة أو الحدّ منها على الأقلّ. ولا شكّ أن هذه الأزمة قد لعبت دوراً في إثارة مشكلة اللايقينيات العلميّة، خاصّة في مجال الطب، كما فضحت أيضاً صراع المصالح بين لوبيات صناعة الأدوية والمُختبرات في سباقها نحو اكتشاف اللقاح وتسويقه. كلّ هذا يفرض رفع العديد من التحدّيات التي تواجه البشريّة: تحدّي عولمة مأزومة، تحدّي وجودي، سياسيّ، رقميّ، إيكولوجيّ واقتصاديّ. وإذا نحن لم نرفع هذه التحدّيات، فسيكون الخطر متمثّلاً في انحطاط شامل: ثقافيّ فكريّ، أخلاقيّ وديموقراطيّ. لذلك يقترح موران سبيلاً بديلاً وليس ثورة، لأن («الثورات تسبَّبت، في الغالب، في قمع مضاد لمُهمَّتها التحريريّة»)، سبيلاً سياسيّاً-إيكولوجيّاً-اقتصاديّاً-اجتماعيّاً، كان قد أوضح خطوطه العريضة سلفاً في كتابه «السبيل، من أجل مستقبل الإنسانيّة»**. هذا السبيل يستلزم حكامة تشاورية (الدولة، المُجتمع، المُواطن)، ديموقراطيّة تشاركيّة، يقظة مواطنة، ولكن أيضاً وقبل كلّ شيء «سياسة تُزاوِج بين العولمة والمُواطنة، بين النمو والحَدّ منه، بين التنمية والكفاف». هذه المُتناقضات ظاهريّاً، يجب أن تكون سبيلاً لبراديغم حضاريّ جديد في المُستقبل. يروق لـ«إدغار موران» مواجهة الثنائيّات الفكريّة والمفاهيميّة المُتعارضة بوضوح وبساطة وجعلها تنتهي إلى التكامل. نلاحظ ذلك في الطبيعة مثلاً، فبفضل التعاون والتشارك تتعايش الأنواع، وتنمو الكائنات الحيّة ويتحقَّق التوازن. يمكن القول، في الختام، يجب التفاؤل رغم كلّ شيء، والرهان على استيقاظ الوعي وتجدُّده، واستجابة الطاقات والهمم المُستنهضة. إننا أمام دعوة للأمل، يقدّمها لنا موران مشفوعة بتحليله الدقيق لحالات إفلاسنا وإخفاقنا وبكلّ شجاعة. ولعلّ هذه الأخيرة هي ما نحتاجه اليوم كبشر من أجل الانخراط في هذا السبيل البديل والالتزام به، وفاءً للتفكير في موضوع مركَّب، يمثّله وضعنا البشريّ في تطوُّره الفوق - طبيعيّ. ■ **محمد مروان**

الهوامش:

* Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, CHANGEONS DE VOIE, les leçons de coronavirus, DONËL ,2020.

** Edgar Morin, La Voie, pour l'avenir de l'humanité, Fayard, 2011.

هل عجز الكِتابُ الرقميّ عن قيادة قطاع النشر حالياً؟

تحدّيات الدخول الأدبيّ الفرنسيّ

عقب إعلان حالة الطوارئ والحَجْر الصحيّ بفرنسا خلال شهر مارس/آذار الماضي، تمّ إغلاق المكتبات، المطابع، دور النشر ودور الثقافة وتوقيف الحركة الثقافيّة المحليّة والدوليّة، الأمر الذي خلق شللاً تاماً في قطاع النشر وحالة من اللايقين في صفوف المهنيين بخصوص وضع الكَاتِب والكِتَاب ونحن على مشارف الدخول الأدبيّ لسنة 2020. تبعاً لذلك، سيتمُّ الرهان على الكتب الرقميّة والدعم الحكوميّ من أجل الخروج من الأزمة والبحث عن موقع جديد لثقافة القراءة ضمن سيرورة الـ«عن بُعد» التي فرضتها صدمة الجَائِحة. لهذا، كان واضحاً أن سيناريو «الدخول الأدبيّ عن بُعد» ليس ببعيد... مع ذلك، سيكون للدعم الحكومي لقطاع الثقافة والنشر الفرنسي دورٌ محوريٌّ في الحفاظ على «طقس» الدخول الأدبيّ في صورته الكلاسيكيّة من خلال خفض نسبة الإنتاجات السنويّة (خاصّة الروايات المُترجَمة وروايات الكُتَّاب الجدد)، التركيز على الكُتَّاب الكبار والمُخضرمين واستمرارية نفس القضايا والثيمات المُعتادة (الهجرة، المرأة، الخيال العلميّ...) ومحاولة اختبار فرضية تعويض الكتب الرقميّة للكتب الورقيّة بشكلٍ جذري في السنوات القادمة.

شكَّل الدخول الأدبيّ الفرنسيّ خلال العقود الثلاثة الأخيرة تقليداً أدبيّاً رفيعاً معزِّزاً للثقافة الروائيّة الفرنكوفونيّة على نطاقٍ واسع، ومشكِّلاً خطّ دفاع رئيس أمام هيمنة المُحتويات الترفيهيّة الرقميّة على الأذواق العامّة في خضم تحوُّلات الثورة الصناعيّة الرابعة من خلال ربط الفعاليات الإبداعيّة بالقضايا الاجتماعيّة والثقافيّة للمُجتمع الفرنسيّ. بين قضايا الهجرة واللجوء وتحوُّلات المُجتمع الفرنسيّ، نجح هذا التقليد الأدبيّ العريق في الحفاظ على دينامية قويّة للحركة الثقافيّة والأدبيّة الفرنسيّة ورفع رقم معاملات النشر الأدبيّ (أزيد من نصف مليار دولار سنوياً) والعام (ما يقارب 3 ملايير دولار سنوياً) وكيّف الأدب والكتاب مع تحوُّلات العصر الرقميّ عبر الاستثمار أكثر في المُحتويات الرقميّة. نتيجة لذلك، لم يعد الأمرُ يتعلّق بدخول أدبيّ فرنسيّ بقدر ما أصبحنا أمام دخول أدبيّ باللغة الفرنسيّة يحركه كُتَّاب عرب وأفارقة بالأساس ويطال امتداده الجغرافيّ نحو كندا، سويسرا، بلجيكا والمنطقة العربيّة والإفريقيّة. لكن، وبالنسبة لهذه السنة، نعايش دخولاً أدبيّاً بألوان الجَائِحة والرقمنة أسهم في تغيير مجموعة من المُقوّمات الشكليّة والكميّة لهذا التقليد العريق دون أن يغيّر الشيء الكثير من جوهر القضايا الشائكة والروح التعدُّدية والإبداعيّة للدخول الأدبيّ باللّغة الفرنسيّة.

ترافق إعلان الحَجْر الصحيّ العالميّ مع البدايات الأولى للدخول الأدبيّ الفرنسيّ، حيث ترتفع أرقام معاملات قطاع النشر المحليّ عموماً، ومبيعات الروايات والمُؤلّفات الأدبيّة خصوصاً. وبما أن دور النشر تراهن على هذه الفترة (بين شهري أبريل/نيسان وأكتوبر/تشرين الأول) لتعزيز المبيعات الورقيّة والرقميّة، تقديم الكتب والكُتَّاب الجدد، التنافس حول الجوائز الأدبيّة المُختلفة وفتح مجالات جغرافيّة وثقافيّة جديدة، فقد شكَّل تعليق أنشطة القطاع «صدمة» تتجاوز صدمة الجَائِحة نفسها.

بالإضافة إلى ذلك، دخل الكتاب فيما يشبه «العطالة القصرية» نظراً لتوقف الحركة الثقافيّة، وضعف عائدات المبيعات الورقيّة، وغياب استراتيجيات واضحة لتوفير عائدات مادية من منصات البث وتداول المُحتويات الأدبيّة الرقميّة (نفس الأمر بالنسبة لعالَم المُوسيقى خلال فترة الحَجْر الصحيّ). نتيجة لكلّ هذا، ساد تخوُّف كبير بين مختلف الفاعلين في قطاع النشر الفرنسيّ من تعليق أو إلغاء الدخول الأدبيّ لهذه السنة قبل أن تتدخَّل الجهات الوصية لدعم القطاع والحفاظ على هذا العُرف التاريخيّ العريق في منحى جعل الأدب، عموماً، علاجاً لضجر الحَجْر الصحيّ المُلازم لسنة 2020.

وفقاً لتقرير موقع (France Inter)، تراجعت أرقام معاملات قطاع النشر بفرنسا خلال فترة الحَجْر الصحيّ بأزيد من 80%، إلى درجة دفعت أزيد من 600 ناشر إلى مناشدة رئاسة الجمهورية من أجل التدخُّل العاجل وإنقاذ القطاع من الإفلاس الوشيك. صحيح أن القارئ الفرنسيّ قد أصبح يُقبِل بشكلٍ ملحوظ خلال السنوات الأخيرة على الكتب الرقميّة، إلّا أن الجَائِحة أظهرت أنه لا يمكن الرهان على الكِتاب الرقميّ لقيادة قطاع النشر خلال اللحظة الراهنة، مقارنة بالولايات المُتحدة الأميركيّة، على سبيل المثال، حيث يزاحم الرقميّ الورقيّ في أفق أن يتجاوزه خلال السنوات المُقبلة. تبعاً لذلك، ستقدّم الحكومة الفرنسيّة دعماً يقارب 300 مليون دولار للناشرين وقطاع الثقافة وصناعة الكِتاب. لكن، من جديد، يتعلّق الأمر بدعم دور النشر الكبرى بالأساس، كما تؤكّد الناقدة الأدبيّة «إيلانا مريوسف Ilana Moryoussef»، وغياب شبه كُليّ لأي دعم يخصُّ الكُتَّاب والمُبدعين الأكثر تضرُّراً من الجَائِحة بفعل تراجع المبيعات، الإصدارات الجديدة وتعليق الأنشطة الثقافيّة المُتنوِّعة. نتيجة لهذا، وإذا كانت منصة سبوتيفاي (spotify) قد فتحت المجال أمام مستهلكي المُحتوى المُوسيقي



قصد «التبرُّع» لفائدة الفنَّانين الذين تعلَّقت عروضهم المُوسيقيّة في ظِلّ انتشار فيروس كورونا، فإن التداعيات الاقتصاديّة المُستقبليّة للجَائحة ستفرض نهج نفس السيناريو من قِبل الناشرين، في مشهد يجعلنا نُعيد تفكير العديد من مدخلات ومخرجات سيرورة مهنة القطاع الثقافيّ والفنّيّ خلال عصر الأنفوسفير.

يعايش القارئ الفرنسيّ هذه السنة دخولاً أدبيّاً لم يسبق له مثيل منذ أزيد من عقدين من الزمن وذلك لثلاثة أسباب: أولاً، صدمة الجَائحة وانتشار اللايقين والضجر المُرافق للحَجْر الصحيّ بالشكل الذي عزَّز الخوف من المُستقبل أكثر من البحث عن تدبير الحَجْر نفسه. ثانياً، ضعف عدد الإصدارات، الترجمات ومؤلَّفات الكُتَّاب الجدد. ثالثاً، تأجيل العديد من الإصدارات التي كان مقرَّراً أن تُنشر بين شهري مارس/آذار وأبريل/نيسان إلى شهري سبتمبر/أيلول وأكتوبر/تشرين الأول. لهذا، بُذلت العديد من الجهود من قِبل مختلف الفاعلين لتفادي إلغاء طقس الدخول الأدبيّ أو حتى التقليل من الإصدارات والمُؤلَّفات المعروضة، إلّا أنها لم تمنع من خفض الناشرين لأعداد النسخ المُوزَّعة، ضعف الإقبال على الكُتَّاب الجدد والمُؤلَّفات المُترجَمة.

تبعاً لمجلة (Livres Hebdo)، يُعَدُّ الدخول الأدبيّ الفرنسيّ لسنة 2020 الأضعف من حيث عدد الإصدارات منذ سنة 1999. في الواقع، يستقبل المجال التداوليّ الفرنسيّ 511 عملاً إبداعيّاً هذه السنة مقارنة بـ 524 سنة 2019، 567 سنة 2018 و581 سنة 2017. تتوزَّع هذه الأعمال على 366 رواية فرنسيّة (مقارنة بـ 363 سنة 2019)، 65 رواية لكُتَّاب جدد (مقارنة بـ 82 خلال السنة الماضية) من بينها 37 عملاً إبداعيّاً بأقلام نسائيّة. بالإضافة إلى ذلك، انخفضت الروايات والأعمال الأجنبيّة والمُترجَمة من 188 خلال السنة الماضية إلى 145 هذه السنة.

إذا ما استثنينا الانخفاض الكبير في حجم الأعمال الأجنبيّة والمُترجَمة وضعف الإقبال على الأقلام الشابة والجديدة؛ والذي يجد مبرره في مخاوف الناشرين من ركود سوق النشر الفرنكفونيّ خلال ما تبقَّى من السنة الجارية، بفعل تبعات الحَجْر الصحيّ ورغبتهم في ضمان حجم مبيعات ثابت ومستقر باسم النُخب والكُتَّاب والمُخضرمين، فسيلاحظ المُتتبِّع لسيرورة الدخول الأدبيّ الفرنسيّ أن لغة الأرقام تبيِّن أن نسبة التراجع في الأعمال المنشورة لا تتجاوز 2.5% مقارنةً بالسنة الماضية. لكن الأمر ليس بهذه البساطة. للمرّة الثالثة على التوالي، نعايش انخفاضاً خطيّاً في حجم الإصدارات السنويّة من المُتوقَّع أن يجعل الدخول الأدبيّ خلال السنوات المقبلة تحت عتبة 400 إصدار أدبيّ. بطبيعة الحال، لا يراهن قطاع النشر على حجم الإصدارات كمعيارٍ رئيس لنجاح الدخول الأدبيّ بقدر ما يركّز على تداول النسخ المعروضة على نطاقٍ واسع، إلّا أن التشبُّث بالكُتَّاب الكبار وحصر النسخ المنشورة دليلٌ قويٌّ على أن جُلَّ الفاعلين في القطاع يُمنّون النفس بإنجاح الدخول الأدبيّ في زمن الجَائحة أكثر من البحث عن تحقيق عائدات مهمَّة مثل باقي السنوات السالفة. إذا كان المجال التداوليّ الفرنسيّ والفرنكفونيّ يستهلك ما يقارب 4 ملايين رواية وعمل إبداعيّ سنويّاً، فمن المُتوقَّع ألّا يتجاوز العدد هذه السنة 2.5 إلى 3 ملايين رواية فقط. ولا ننسى الجهود التي بُذلت لإنجاح الدخول الأدبيّ في صيغته الرقميّة...

عُقِدَتْ طيلة فترة الحَجْر الصحيّ العديد من الندوات الرقميّة بين الكُتَّاب والنُقَّاد والقُرَّاء حول الدخول الأدبيّ والعرض الإبداعيّ لهذه السنة. هدفت هذه الندوات إلى التعريف بجديد الأعمال الأدبيّة والحفاظ على الموقع الريادي للرواية ضمن نسق المجال التداوليّ الفرنسيّ خلال السنوات الأخيرة. فيما وراء هذه المُبادرة المُبتكرة لتكييف الأدب والأدباء مع تحوُّلات عصر الجَائحة، حاولت دور النشر الاستثمار في الفضاء الرقميّ لاستمالة القُرَّاء -الشباب أساساً- نحو استهلاك المزيد من الكتب الرقميّة وفتح المجال أمام النشر الرقميّ كي يكون صوت المُستقبل. ضمن مجال تداوليّ ينحصر رقم معاملات الكتب الرقميّ في أقلّ من 10% من حجم المبيعات، جُلّها من الروايات والكتب الأدبيّة، شكَّلت صدمة الجَائحة الفرصة المثالية لتعزيز ثقافة «الستريمنج الأدبيّ» في أفق يقارب أو يتجاوز النشر الورقيّ... وحدها السنوات القادمة ستظهر أن ثقافة الستريمنج ستغزو جميع القطاعات بشكلٍ لا مَفرّ منه مع تطوُّر سيرورة العصر الرقميّ.

من أبرز الأعمال الأدبيّة المُنتظرة خلال هذه السنة نجد: «الأيروستاتس» (Les aérostats) لـ«إيميلي نوثومب Amélie Nothomb»، «ملح جل المنسيات - Le sel de tous les oublis» لـ«ياسمينا خضرا»، «يوجا - Yoga» لـ«إيمانويل كارير Emmanuel Carrère»، «الطبيعة البشرية - Nature humaine» لـ«سيرج جونكور Serge Joncour»، «كوكب القطط - La planète des chats» لـ«برنارد ويبر Bernard Werber»، «نافذات الصبر - Les impatientes» لـ«دجايلي أدامو أمال djaili amadou amal»، «إخوة الظل - Frères de l'ombre» لـ«نادية الحتروبي-صفصاف Nadia Hathroubi-Safsaf»، وغيرها. فيما يخصُّ القضايا والثيمات المعالجة، لا نجد اختلافاً كبيراً عن سيناريوهات السنوات الثلاث الأخيرة. بين تحوُّلات المُجتمع الفرنسيّ، الأبوة والعلاقات الأسريّة، المرأة، المُثاقَفة، التاريخ والهوية، لازال الكُتَّاب العرب، الأفارقة والأجانب يُمثّلون القلب النابض للدخول الأدبيّ بالشكل الذي يجعل من الهجرة والمُثاقَفة ووضع الأجانب بمجتمع الاستقبال قضايا «خالدة» ضمن نسق الأدب الفرنسيّ. بالإضافة إلى ذلك، تعرف هذه السنة طفرةً ملحوظة في أدب الخيال العلميّ، المُهمَّش لسنوات، وتأثير فيروس كورونا في جعل الكَاتِب والأديب صوت مجتمعه من خلال هيمنة أدب الجَائِحة على إبداعات العديد من الكُتَّاب.

قصارى القول، نجح الدخول الأدبيّ الفرنسيّ لسنة 2020 في مجاوزة الجَائِحة والحفاظ على راهنية أحد أهم الطقوس والتقاليد الأدبيّة العالميّة. أظهرت ظرفية الحَجْر الصحيّ أهمِّية الأدب في حياة الشعوب بالشكل الذي قد تتعطَّل معه الأنشطة الاقتصاديّة والصناعية، لكن من الصعب التخلي عن طقوس الكتابة والقراءة. بالإمكان تغيير الطقوس الشكلية للدخول الأدبيّ وتكييفها مع تحوُّلات العصر الرقميّ، لكن من الصعب تعويض نشوة الورقيّ بالصيغ الرقميّة... على الأقلّ ضمن تمثُّلات المُخضرمين. من جديد، من الضروري التفكير في اعتماد توصيف «الدخول الأدبيّ باللغة الفرنسيّة» من أجل ردّ الاعتبار الرمزيّ لصُنَّاع الأدب الفرنسيّ المُعاصِر والجديد (الكُتَّاب المغاربة، العرب والأفارقة). ■ **محمد الإدريسي**

برونو لاتور:

الدفاع عن البيئة حربٌ بلا جبهة

«لقد دخل تاريخ الأرض في مجال التاريخ البشريّ». فأنشطة البشر تُفسد أكثر من أي وقتٍ مضى، وبوتيرةٍ سريعة، وبشكلٍ عميق ودائم المحيط البيئيّ الذي يُفسِد بدوره، بفعلِ ارتداديّ، ظروف عيش الكائنات. وقضية المُستقبل الأساسيّة لم تعد تُطرح، مطلقاً، بالمفهوم الزمنيّ، بل بمفهوم المكان. على أيِّ أرضٍ سنعيش؟ بما أننا لا نملك أي ملجأ نلوذ به، فإنه يقع على عاتقنا التفكير في الحاضر المُهدَّد. وفي هذا الصدد كرَّس عالِم الاجتماع والأنثروبولوجيّ والفيلسوف الفرنسيّ «برونو لاتور Bruno Latour» اهتمامه بقضية المناخ التي يضعها في قلب حربٍ جيوسياسيّة عالميّة هي نتيجة لصراع «طبقات جيو اجتماعيّة».

هل أنتم قلقون بشأن المُستقبل؟

- برونو لاتور: سأقول في بداية الأمر إنَّ نظرتنا إلى المُستقبل قد تغيَّرت جذرياً، حيث انتقلنا من نسخةٍ زمنيّة إلى نسخة مكانيّة. لقد كان المُستقبل في الأدبيّات الطلائعيّة خالياً من المكان. أمَّا اليوم، فأصبح كلُّ مشروعٍ مستقبليّ يُتدارك بتحديد المكان الذي سيحتضن مستقبلنا. وهذا يُغيِّر من المُعطيات، ومن الأفكار المُتعلِّقة بالتقدُّم، ومن الأمل. وقد طَرَح «بيير شاربونيي Pierre Charbonnier» هذا السؤال، بدقةٍ عالية، في مؤلَّفه: «الوفرة والحرّية - Abondance et liberté» (صدر ضمن منشورات لديكوفيرت 2019) : ما هو الفضاء الذي نكون فيه أحراراً؟ وقد سبق لـ«بيتر سلوترديك Peter Sloterdijk» في ثلاثيته المُعنونة بـ«مناطق - Sphères» أن طرح السؤال حول المكان، من دون أن يُعنى مباشرةً بمسألة الاحتباس الحراري: ما هي الشروط المادية لنكون «هنا»، لكي نكون الحضور (Da-sein)؟ يجب أن نكون قادرين على التنفس، وأن نحصل على الأكسجين، والاستمتاع بقدرٍ من الحرارة، وهلُم جرّاً. أين سنعيش؟ ومع مَنْ؟ هذا هو السؤال الأساسيّ...

هذا يترافق مع خطاب نهاية العالَم...

- برونو لاتور: في الأدبيّات الطلائعيّة كان المُستقبل يمثِّل، بكلّ ما يتضمَّن من تقدُّم علميّ وتقنيّ، الخلاص المأمول. ولكن يبدو اليوم أن هذا المُستقبل قد حُسِم مُقدَّماً. يأتي القلق المشعور به من أنه كان ينبغي التحرُّك مُسبقاً. ومن هنا، يمكن أن نكون قادرين على تغيير المُعطيات وإيجاد الحلول. والانقلاب حصل مابين انهيار الاتحاد السوفياتيّ (1991)، وبدايات الألفية الجديدة . لقد انفكَّت كلّ الفرامل في اللحظة التي كان يتوجَّب علينا التفكير، وكنا قادرين على ذلك. أمّا اليوم، فنحن لا نقدر إلّا على مجرَّد التقليص من المخاطر، وأن نتكيَّف مع كارثة لا محيد عنها. ولهذا أصبح المُستقبل موصوماً بخطاب نهاية العالم. ومثلما كان الحال في زمن القنبلة النووية، فإن الأمر لم يعد مرتبطاً بالتفكير في المُستقبل، بقدر ما يرتبط بالتفكير في الحاضر المُهَدَّد. وبالنتيجة، لم تعد القضية قضية الاختيار بين التفاؤل والتشاؤم، ولكن بأنْ نستوعب الوضعية الجديدة دون أن نفقد الأمل، ودون أن تكون لدينا الفكرة بأننا لو شمَّرنا عن سواعدنا، والتأمنا حول هدفٍ واحد، سيكون بإمكاننا تسوية الأزمة. وهي، بالأحرى، ليست أزمة، ولكن وضعية جديدة لا مناص منها في أغلب الأحوال.

إنَّ المسألة المناخية هي، كذلك، مسألة أجيال؟

- برونو لاتور: ليس على كلّ الأجيال المسؤولية نفسها في هذه الوضعية. من هنا جاء هذا الانقلاب في ترتيب الأجيال الذي تجسده «غريتا تنبرغ Greta Thunberg» (مناضلة إيكولوجيّة سويديّة وُلدتْ في العام 2003)، والتي حازت على إعجابي، فقد قالت لأفراد جيلي الذين كانوا قادرين على التصرُّف: «نحن الشباب ناضجون وأنتم لستم كذلك، أنتم الأطفال غير الناضجين». لقد استوعبت «غريتا تنبرغ» الوضعية المناخية الجديدة. إنها، في نهاية الأمر، وجهٌ رسوليّ. والرسول، لا يهتمُّ، في الواقع، بالمُستقبل ولكن بالحاضر؛ وذلك بخلاف الناس الآخرين الذين يهتمّون بالمُستقبل لأنهم يفكّرون في النجاة بأنفسهم، والرسول يؤكّد أنه ليس هناك من نجاة. أنصار نهاية العالَم يشعرون بهذه الوضعية الجديدة التي ترتبط بما أسميه أزمة التوليد (engendrement).



برونو لاتور ▲

كيف تُعرِّفون هذه الأزمة؟

- برونو لاتور: الجميع يشعر، من اليسار المُتطرِّف إلى اليمين المُتطرِّف، أن هناك مشكلة لتوليد وإعادة إنتاج الوضعية التي نوجد فيها. يتجلَّى هذا، فيما يخصُّ اليمين المُتطرِّف، من خلال هوية تسلطية إثنية وحتى عرقية، أو من خلال تركيز تسلطي على دراسات حول النوع. ويتمثَّل هذا فيما يخصُّ اليسار المُتطرِّف في حركة «تمرُّد ضد الانقراض - Extinction Rébellion» التي تعبِّر من خلال تسميتها البسيطة عن موقفها. وبين الاثنين يتساءل العديد من الناس: ماذا سأُعلِّم أبنائي؟ هل بإمكانهم الحصول على شروط الحياة نفسها؟ وهل سأحصل على التقاعد؟ وهل سيحصل أبنائي على التقاعد؟ كلّ هذه الأسئلة تحظى باهتمام الحقل السياسيّ، وتسبق «النظام المناخي الجديد». أناس مختلفون، لا يتفقون على شيء، ويلاحظون وضعية خسارة مشتركة.

هذا القلق يتجاوز الجنس البشريّ...

- برونو لاتور: نحن، في واقع الأمر، على وعي بانقراض الحشرات، ووحيش المناطق الجليدية، إلخ. كيف نستوعب هذه الصدمة؟ وما التأثير النفسي لذلك؟ يجب علينا أن نستوعب وضعية فريدة في تاريخ الأرض. تقريباً فريدة: فعلماء الأركيولوجيا يهتمون كثيراً بـالدرياس (Dryas) الحديث (تُميِّز نهاية المرحلة الجليديّة الأخيرة حوالي عشرة آلاف سنة قبل الميلاد) التي عاش فيها البشر في مرحلة من تنوُّع في الحرارة قابلة للمُقارنة بما سنعيشه من حرارة أو برودة. والمُقارنة مهمَّة للغاية، ولكنها ليست دقيقة فيما يتعلَّق بنا . فالأمرُ يتعلَّق بمجموعات بشريّة صغيرة لا يُؤبَهُ لجهودها. تعدادنا يصل اليوم إلى نحو ثمانية مليارات نسمة. لا شيء هَيَّأنا لدخول تاريخ الأرض بهذه الكيفية في التاريخ البشريّ. وقد جُنَّ جنون السياسة لهذا السبب. ليس لدينا المُعدات المعرفية كي نستوعب أن سلوكاتنا تثير ردوداً سريعة من الأرض. فقد أقامت الحضارات علاقات متينة بين العالَم الاجتماعيّ والفضاء. وقد أصبح هذا الرابط اليوم حَرْفيّاً. أعتقد أن بعض الأعمال الفنّيّة، والأعمال المسرحيّة، والمُبادرات «الروحية»، مثل المنشور البابوي لوداتوسي (Si Laudato) (المنشور البابوي للأب فرانسوا (François) للعام 2015 حول: «حماية البيت المُشترك» المُكرّس للقضية البيئيّة والاجتماعيّة بشكل خاصّ، ولحماية المخلوقات بشكلٍ عام)، إلخ، يمكن أن تساعدنا على قلب الوضعية الجديدة.

تفضلون الحديث عن غايا (Gaia) الطبيعة. لماذا؟

- برونو لاتور: إنَّ الطبيعة، بمفهومها الواسِع، تدلُّ على الكون بمجموعه، وعلى المادة منذ مرحلة البينغ بونغ. لا حيلة لنا إزاء مفهوم بهذا الاتساع. فـ«غايا» لا تشمل الفضاء في مجموعه، وإنَّما تضمُّ، فقط، الكيلومترات القليلة بين الحدود الخارجيّة للجو، وطبقات الأرض التي تغيَّرت بفعل الحياة. إنَّ «غايا»، في المُجمَل، هي الحياة والبيئة المُناسبة للحياة: الهواء، الأرض، إلخ، على نحوٍ ما تغيَّرت من طرف الكائنات منذ الباكتيريا الأولى. فـ«غايا» لا تمتدُّ إلى ما بعد الجو، ولا إلى التحت، أي إلى وشاح الأرض الذي لم ينل منه فعلُ الحياة. هذه الطبقة الرقيقة هي ما أدعوه، أيضاً، «المنطقة الخطرة» الأكثر حياداً من «غايا» الذي يُثير، دائماً، الكثير من الخلاف... إنَّ «غايا» مصطلح مناسب لكائن فريد. لا تمثِّل «غايا» أشكالاً أخرى من الحياة، ولا تمثِّل كواكب أخرى. وهذه الفكرة تمكِّن من تجاوز عجز علماء البيولوجيا عن الاهتمام بشروط الوجود التي غيَّرها البشر، وتجاوز، أيضاً، عجز علماء الجيولوجيا عن اعتبار البشر مُغيِّرين لبيئتهم. إنه توسُّع كبير في مفهوم العُش.

ما الفرق مع «غايا» لوفلوك «Lovelock»؟

- برونو لاتور: يعود أصل السؤال الذي طرحه جيمس لوفلوك (مفكِّر وعالِم يهتم بالبيئة من بريطانيا، وُلد في العام: 1919) إلى السبرنطيقا؛ أي ما مصدر انعدام التوازن في غاز الجو؟ وقد طرح «لين مارغيليس Lynn Margulis»، (عالم أميركيّ في الميكرو بيولوجيا 1938 - 2011) مهتمّ بالبكتيريا، السؤال معكوساً على نحوٍ ما: أين يذهب الميتان الذي تنتجه الكائنات الصغيرة التي أدْرُسها؟ ومن هذين السؤالين تنبثق فرضية «غايا» التي استأثرت بها حركة العصر الجديد (New Age) ، والتي اختصرها لوفلوك نفسه في شكلٍ من السبرنطيقا. لم يهتم لوفلوك، حقيقة، بواقعة فناء البشر، ولكن كان يفكِّر في التاريخ الطويل للأرض. وفي هذه الحالة تمثل فكرة «غايا» بوصفها تغييراً جذرياً شبيهاً بفكرة «غاليلي Glilée» في زمنه.

قال غاليلي: «إنها تدور»، «إنها تدور»، أضيفوا أنتم...

- برونو لاتور: إنَّه، في الحقيقة، تعبير لـ«ميشيل سير Michel Serres» الذي أثار انتباهي في كتابه «العقد الطبيعيّ Le contrat naturel» سنة (1990). أجل الأرض تدور متأثِّرة بحركتنا. ماهي المؤسَّسات السياسيّة التي تناسب هذا التداخل الجديد؟ نحن لا ندري. إنَّ «غايا» مفهوم علمي لا يملك سياسته. على المستوى القضائي، على سبيل المثال، من الصعب أن نتصوَّر شكل سلطته. ولكن، على النقيض، الجميع يستوعب فكرة «غايا» التي تُوجد في الجو نوعاً من الضابط (thermostat) الذي يُعدِّل نفسَه ذاتياً، وهذه السلطة تفرض نفسها على القرار السياسيّ. والدليل أننا نبحث كي نبقى تحت عتبة معيَّنة من الحرارة.

لقد أدرج ميشيل سير هذه القضية ولكنَّه جعلها، كما أعتقد، غير قابلة كثيراً للاستعمال بسبب مفهوم العقد. لسنا في وضعية الحديث لـ«غايا»، ولن تحفل هي بنا. ولكن، نحن معنيون بردود الفعل، غير المُتوقعة



والسريعة على نحو أشد سرعة مما نعتقد، لنظام الأرض تجاه حركتنا. لهذا صار البشر يعيشون في وضعية حرب للحدّ من تصرُّفات البعض الذين ينالون من الآخرين عبر وساطة غير الآدميين. فالأمر يتعلَّق، أخيراً، من وجهة النظر هذه، بالجيوبوليتيك الكلاسيكيّة.

على أيِّ مستوى ينبغي التدخل؟

- برونو لاتور: على جميع المُستويات! ولهذا يقع العالَم في حيرةٍ كبيرة. فالتنظيم السياسيّ للدولة الوطنيّة ليس، في جميع الأحوال، مهيأً لاستيعاب شروط الأرض. إنَّه عائق كليّ عاجز عن فهم المُستويات المُتعدِّدة، حيث يتمُّ حسم مصالح غير البشر.

ينبغي، إذاً، توطين هذا في أرضٍ ما؟

- برونو لاتور: ينبغي أنْ نُقدِّم جواباً مُختلفاً للسؤال الذي طرحه الاشتراكيّون في القرن التاسع عشر: كيف نحافظ، اليوم، على مبادئ العدالة في وضعية جديدة، بالكامل، كانت متأثِّرة بظهور الصِّناعة، وبالتوسُّع الحضري، واليوم هي متأثِّرة بالتغيُّر المناخي. كيف نصنع عقلاً مُكيَّفاً مع الوضعية الجديدة؟ فالوضعيات متناظرة.

لهذا تتحدَّثون عن طبقة «جيو اجتماعيّة»؟

- برونو لاتور: يجب أن نحدِّد في كلّ صراع طبقيّ المنطقة المُحتَلَّة والمنطقة التي يجب أن ندافع عنها ومَنْ سنحاربهم. توجد القضية المناخية في قلب حرب جيوسياسيّة عالميّة. فالولايات المُتحدة، أكثر من أي دولة غيرها، تعيش خارج أرضها، وتوجد في وضعية عصيان، وفي منطق انفصامي. فقد انسحبت من اتفاقية باريس (اتفاقية عالمية حول المناخ والاحتباس الحراري مصادق عليها من 195 مندوباً، دخلت حيز التنفيذ 04 نوفمبر/تشرين الثاني 2016). ومع ذلك، يؤثِّر فينا سلوكها، وانبعاث ثاني أكسيد الكربون الصادر عنها. نحن نعيش هنا وضعية صراع طبقات الجيو اجتماعيّة.
ومع ذلك، لم تُحدَّد، بعد، وبوضوح الطبقات المعنية. وهذا ما يوقع السياسة في الحيرة. لسنا واعين بالحرب التي تجري رحاها حاليّاً في الدول الغنية. إنَّها «حرب عجيبة» بلا جبهة. ففكرة أزمة أساسيّة كانت مكشوفة أكثر في القرن التاسع عشر، وكلّ العُمَّال كانوا قادرين على الإحساس بأنهم معنيون بها. والوضعية، اليوم، هي، بلا شكّ، أكثر دراماتيكيّة، ولكنها أقلّ وضوحاً، خصوصاً أن الفاعلين المعنيين في معظمهم غير آدميين. وما نسمّيه «الوعي الطبقيّ»، الذي يربط العُمَّال في زيمبابوي وفرنسا لا يوجد في أوساط الطبقات الجديدة. ويبذل النشطاء مجهودات لبناء هذا الشعور، ولكن النتائج ما تزال متواضعة.

إنَّ القدرة على تحديد الأعداء ضرورية في فلسفة «كارل شميث - Carl Schmitt». ولهذا السبب تنعتونه بـ«السام، ولكنه مع ذلك ضروري»؟

- برونو لاتور: «كارل شميث» (عالم قانون وفيلسوف ألمانيّ، 1888 - 1985) يُثير اهتمامي لأنه مؤلِّف كتاب «نوموس الأرض - Nomos de la terre» عام (1950) الذي كان، ولأمدٍ طويل، النصّ الفلسفيّ الوحيد والعميق حول فلسفة الأرض. بكلّ تأكيد هو لا يتعرَّض للقضايا المناخية، ولكنه فهِم أن المكان أهم من الزمن. وفي حوارٍ عجيب وطريف للغاية (حوار حول المكان الجديد في العام 1954) يبيِّن بشكل وافٍ استحالة أن نكون بشراً في مكان «سيئ». هذه المواضيع التي يمكن أن تبدو رجعية ستصبح طلائعيّة. ليس الزمن زمن تحليق وتطوُّر، ولكن زمن هبوط على الأرض.

أنتم تفضلون الحديث عن مذهب الإنكار بدلاً من الشكوكية، للدلالة على مَنْ يرفض الاعتراف بهذا التغيير الحتميّ. لماذا؟

- برونو لاتور: من باب الاحترام للأدبيّات الشكوكية ! لعلّه قد وقر في علمكم أنه منذ شهرين فقط قلبت الأكاديميّة العلميّة الفرنسيّة صفحة الشكوكية المناخية. فهؤلاء المُنكرون ليسوا، دائماً، فاسدين قد باعوا ذممهم. فهم، كما اعتقد، «حداثيون» حقيقيون يعتبرون أنه ليس هناك مخرج إذا تخلينا عن مشروع الحداثة، والتقدُّم، والتنمية. فكيف نفهم التقدُّم البيئيّ؟ إنه أمر يكاد يكون مستحيلاً ضمن هذا المنطق. يقود التخلي عن مشروع الحداثة، بالنسبة لبعض هؤلاء، إلى نهاية الحضارة. وهم ليسوا مخطئين تماماً!

ولكن الأمر يتعلَّق بفرصة لإيجاد طريقة جديدة للعيش؟

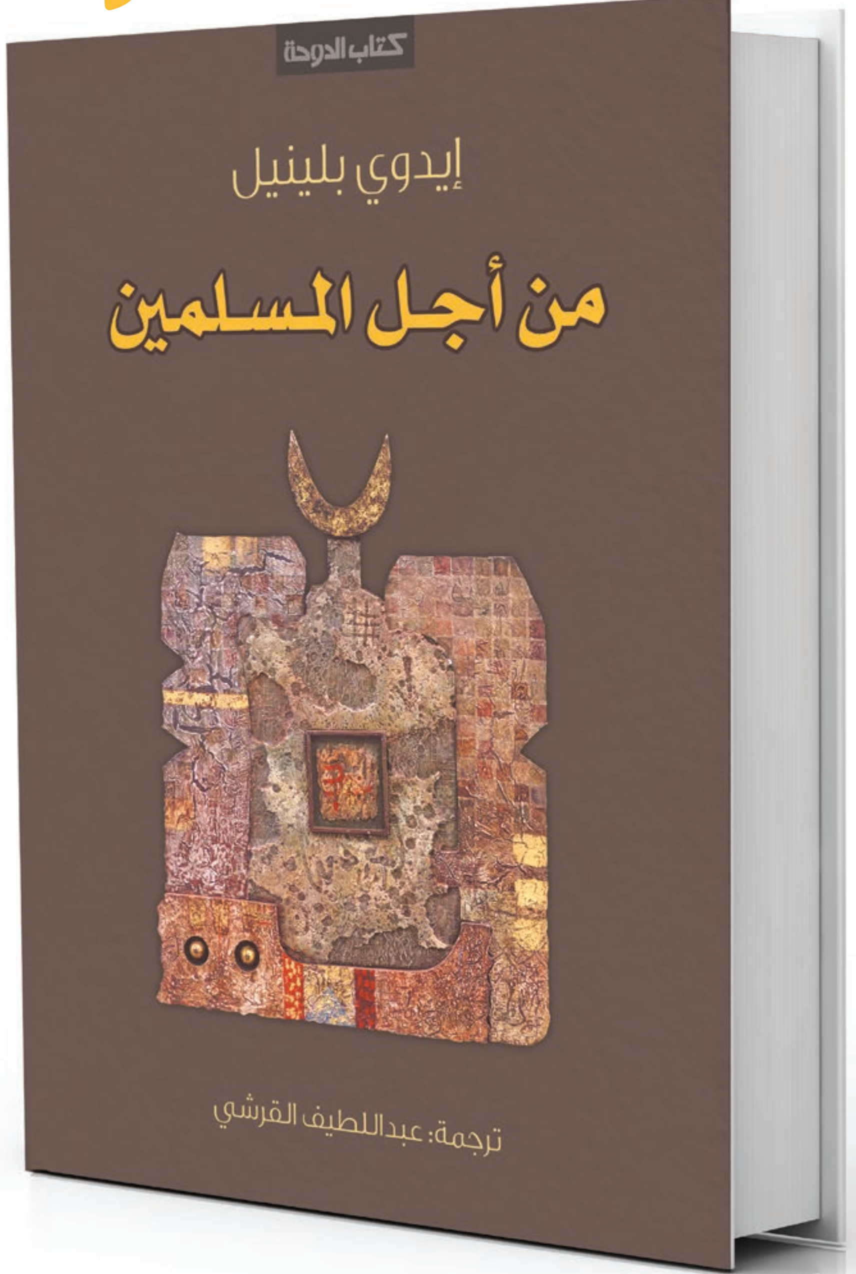
- برونو لاتور: أجل. إنَّها فرصة. ولكن، من الصعب أن نقرِّر أنها فرصة.

■ حوار: سفين أورتولي □ ترجمة: طارق غرماوي

المصدر:

PHILOSOPGHIE MAGAZINE, HORS SERIE, ETE 2020 ,P :16-19.

كتاب الدوحة



كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

«الأسوأ ليس مؤكَّداً»

علماء الانهيار يثبطون مساعي النضال الجماعي

في كتاب «الأسوأ ليس مؤكَّداً» يقوم كلٌّ من (كاثرين ورافائيل لارير - Catherine et Raphaël Larrère)، وهما من أوائل مَنْ بحث في فلسفة البيئة بفرنسا، بتوجيه النقد للطروحات التي جاء بها علم الانهيار..

ما الذي حفَّزكما على كتابة نقد لعلم الانهيار؟

- إن نظريّة الانهيار منتشرة على نطاقٍ واسع بين جمهور المُناضلين، ولكن أيضاً بين الباحثين ممّنْ نشتغل معهم، وهذا ما أثار قلقنا. ففي إحدى الندوات التي عُقِدَتْ سنة 2015، أوضح لنا أحد الأساتذة بأن تحفُّظاتنا حول نظريّة الكارثة غير مُبرَّرة، لأن الكارثة قد بدأت بالفعل. وفي أثناء حديثه كان يقوم بالنقر على الطاولة لكي يفهمنا جيّداً ما معنى الانهيار: حقيقة ضخمة ولا يمكن إنكارها تماماً كقطعة الأثاث تلك.

هل تطرح هذه الفكرة إشكالية في نظركم؟

- نعم، لأنها تغلق الباب أمام جميع الاحتمالات الأخرى. إن نظريّة الانهيار -والتي يمكن أن نعرفها بأنها اليقين الذي يزعم أنه مثبت علمياً، من حدوث انهيار عالمي وموحَّد ومتزامن لـ«الحضارة الصناعية الحرارية»- تشكِّل ثقباً أسود بالنسبة للعلوم الاجتماعيّة وللنضال، من حيث إنها تحاول أن تمتص كمّاً هائلاً من التيارات والتجارب، وتفرغها من حمولة الصراع السياسيّ لتجعلها مسالمةً تماماً. فأصحاب هذا التيار ينظرون مثلاً إلى النضال البيئيّ النسويّ بوصفه ترقيعاً لطيفاً: إذ يتحوَّل هذا المفهوم في كتاباتهم إلى مجرَّد دعوة للقبول بالبُعد الأنثويّ فينا. وهم يستندون كذلك بكثرة إلى فكر الفيلسوف الفرنسيّ «جان بيير دوبوي -Jean-Pierre Dupuy»، منظِّر «الكارثية المُستنيرة»، مع أن دوبوي نفسه انتقد ادعاءهم بالعلمية. وينطبق الشيء نفسه على الجغرافيّ الأميركيّ «جاريد دايموند»، الذي كثيراً ما يتمُّ الاستشهاد بكتابه الموسوم بـ«الانهيار» على الرغم من أن هذا الكتاب لا يصف السقوط القاتل، بل الطريق التي استجابت المُجتمعات عبرها للأزمات البيئيّة التي واجهتها. إنه سلوك طفيلي.

لا يحاول علماء الانهيار ضمّ هذه الحركات بقدر ما يسعون إلى تسليط الضوء عليها بشكلٍ أكبر. فما العيب في ذلك؟

- لقد ابتدع علماء الانهيار سردية عظيمة أعطوا من خلالها معنى جديداً لمعارك موجودة سلفاً. والمشكلة هي أن هذه السردية تخلّف لدى المُتلقي الذهول واليأس وتشجعه على الانطواء والتراجع إلى فضائه الخاص: فإذا كانت المُؤسَّسات غير قابلة للإصلاح، وإذا كان الانحدار حتمياً فأي معنى يكون للنضال إذن؟ وسواء قصدوا ذلك أم لا، فإن علماء الانهيار يشجِّعون على الانسحاب من النضالات الجماعية. يتمثَّل الحلّ الذي يقترحه هؤلاء العلماء في الاستعداد لمرحلة المابعد: الاستعداد عبر تحقيق الاكتفاء الذاتيّ من الطعام والطاقة، وربط أواصر التكافل بين أعضاء العائلة أو القرية الواحدة سعياً إلى هدفهم المُتمثِّل في البقاء بمنأى عن الكارثة وقت حدوثها وتأسيس بذور إعادة البناء في المُستقبل. كلّ ذلك وهم يتحرَّكون على هامش الدولة والاقتصاد. ثم لا يجب أن ننسى بأنه تصوُّر خاص بالطبقاتِ الميسورة: لأنّ مَنْ يودُّ أن يزرع حديقته في البادية لا بدّ أولاً أن يمتلك واحدةً... وفي الآونة الأخيرة، اتّخذ الانهيار منعطفاً روحانياً، يكاد ينتمي لفكر العصر الجديد: يتعلَّق الأمر بضرورة إجراء الفرد لتغيير داخلي قبل سعيه إلى تغيير العالَم. وهذا أمرٌ يبعدنا أكثر عن فهم موازين القوة والرهانات المادية للانتقال الإيكولوجيّ.



ربَّما يكون الانهيار قد منح بعض الأسلحة الفكرية لجزءٍ من الشباب الذين يتظاهرون ويقودون عمليات عصيانٍ مدني. إنه ليس انسحاباً إذن!

- لقد نجح علماء الانهيار بالفعل في لفت انتباه عامّة الجمهور إلى التغيُّرات المناخية، وإلى خطر التدمير الذي يتهدَّد البيئة. لكن هذه التحذيرات يفترض فيها أن تسفر عن شيءٍ آخر غير اليأس... لقد قمنا في كتابٍ سابق، تحت عنوان «l'Emphase» بدراسة سلوك حراس غابات فرنسيّين كانوا في القرن التاسع عشر يتنبأون بأفول حضارات بسبب قطع الأشجار. لقد قاموا بتحسيس الناس بأخطار ما كانوا ليحسوا بوجودها آنذاك. لقد كان في تعليقاتهم قدرٌ من المُبالغة، لكنها دفعت الدولة إلى اتخاذ تدابير للحدِّ من إزالة الغابات وإعادة تشجير



كاثرين ورافائيل لارير ▲

المُنحدرات الجبلية.

إنه إذن نموذج مثالي «للكارثية المُستنيرة»: أن تخلق صورة مفزعة عن المُستقبل مع ما يكفي من المصداقية لتجعل الناس يشرعون فعلاً في اتخاد تدابير وقائية...

- نعم، ولكن علماء الانهيار لا يسلكون هذا المسلك. إنهم يعلنون عن عجزنا ولا ينتظرون شيئاً من الدولة التي يعتبرون أنها واقعة في فخّ السياسات قصيرة الأمد والعمى الأيديولوجيّ (النمو!) واقتصاد السوق ذي الصبغة المالية. نحن لا ننفي بأن الدول متورّطة في استعمال الوقود الأحفوري، ولكن هل يكفي ذلك لكي نتمنَّى انهيارها؟ في الواقع، يتحرَّك علماء الانهيار وفق مبادئ أناركية، ولا يدركون ذلك (أليسوا يستشهدون بأفكار كروبوتكين Kropotkine؟): فجوهر طروحاتهم يمكن أن يتلخَّص كالتالي: «إنّ ما فشلت في تحقيقه الحركات العُمَّالية سيتكفَّل به الكوكب، هو مَنْ سيخلصنا من عدونا العتيد». ونحن من جهتنا نعتقد أن الدولة هي الكفيلة بإبقائنا مجتمعين وبحماية الضعفاء، رغم أن ذلك لن يتحقَّق بشكلٍ كامل إلّا إذا أعدنا إليها مكانتها وضمنا اشتغالها وفق أسس الديموقراطيّة. وهو ما لن يتحقَّق دون كفاح.

أنتما تنتقدان العلمية المزعومة لحركة الانهيار، رغم أنها تعتمد على أرقام وإحصائيات تقرير[1] (Giec) مثلاً.

- يقدِّم الانهيار نفسه كعلم. ولكن لا وجود لعلم لا يقبل النقد: العلم لا يزعم التنبؤ بالمصير الحتمي. فعلماء الانهيار يقفون منبهرين أمام المُنحنيات المُتصاعِدة، التي تجسِّد «التسارع العظيم»؛ تسارع النمو الديموغرافي والاستهلاك وارتفاع انبعاثات غازات الدفيئة. وهم ينسون الاكتشاف الرئيس الذي أتت به دراسة الأنظمة المُعقَّدة وهو أننا غارقون في بحور من عدم اليقين. فالظواهر البيولوجيّة والجيولوجيّة والفيزيائيّة هي من التعقيد، بحيث يستحيل علينا أن نتنبأ بها على وجه اليقين أو نستبق الشكل الذي ستكون عليه ردود فعل البشر في المُستقبل. بطبيعة الحال، فإنّ أي سياسة عقلانية لا بد وأن تتأسس على معطيات معزَّزة بالأرقام، وعلى استنتاجات يأتي بها المُختصون مع كونها تبقى مؤقَّتة دائماً. المُشكل يظهر حينما نحوِّل الأرقام إلى سلطة أو حينما يغيب علينا أنها «تختزل» التعقيد الذي توجد عليه الوقائع الاجتماعيّة. إن منظري الانهيار، مثل مقدِّسي التكنولوجيا، ينظرون إلى التقنية وإلى السوق بوصفهما قوتين مستقلّتين لا سلطة لنا عليهما. الأسوأ ليس مؤكَّداً. فلذلك، وحتى لا نستسلم لليأس يجب علينا أن نبتعد عن أي رؤية إدارية وعلمية وحتمية تجمع بيانات «نظام الأرض» لتخلص إلى أنه سائر نحو نهايته.

ولكن مسار النضال من أجل البيئة في مجمله ظلّ دائماً ينحو نحو إثبات أن «نظام كوكب الأرض» لا بد وأن يُدرَس كما هو، كما تنحو أيضاً نحو التأكيد على أن التغيُّرات المناخية تعتبر مشكلةً شاملة...

- صحيح، وقد ترجمت هذه الحركة بإنشاء (Giec) ونظيره في مجال التنوُّع الإحيائي[2](IPBES) وهذا الزخم ضروري لفهم الموضوع ككلّ، ولكننا استسلمنا للانبهار بما هو شامل. فالأرقام تمحو خصوصية الوضعيات المُختلفة، والحال أن المشكل المطروح يرتبط دائماً بهذه الخصوصية. إن (Giec) حين يتناول مشكلة التغيُّرات المناخية في شموليتها لا يمكنه سوى أن يطلق تحذيرات ويحاول يائساً أن يؤثّر في المفاوضات بين الدول: وحتى إنْ حصلت اتفاقية لصالح ما يدعو إليه، كتلك التي وقعت في باريس سنة 2015، فإنها تظلّ حبراً على ورق. وأمام هذا النظام العالميّ العاجز عن التغيير، هناك تخوُّف من حدوث «انفصام في الواقع»، حسب العبارة التي أتى بها كلّ من الباحثين (إيمي داهان وستيفان أيكوت Amy Dahan Stephan Aykut): من جهة المشهد شبه المُطمئن للمُؤتمرات العالميّة التي تزعم أنها تقوم بدورٍ تنظيمي رغم أن الواقع يقول عكس ذلك، ومن جهةٍ أخرى الهروب نحو الأمام لعالَم يستمر في استغلال الوقود الأحفوري بكامل الشراسة. ولا يشكِّل علم الانهيار سوى الوجه الآخر لهذه الرؤية العالميّة والإدارية. فتحذيراته من وشك حدوث كارثة شاملة، والتي يكرِّرها حدَّ الغثيان، تُغيِّب انتباهنا عن وجود كوارث عالميّة متعدِّدة.

ألستما أنتما مَنْ يهرب من الواقع؟ بما أن العالَم عاجز عن تغيير المسار الشامل، فإنكما تدعوان إلى التركيز على معارك محلّية.

- بل على العكس من ذلك، إننا ندعو إلى إعادة ربط الصلة بواقع الكوارث. علم الانهيار لا يعرف شيئاً عن تنوُّع الكوارث، لأنه لا يحاول فهمها إلّا من خلال الخراب الكلي. قبل بضعة شهور خلت، كنّا قد شاركنا في نقاشٍ مع «إيف كوشي Yves Cochet»، وكانت حرائق مهولة تجتاح أستراليا آنذاك. كنا نعتقد أن الرجل لن يتكلَّم سوى عن ذلك الموضوع، ولكنه لم يتطرَّق إليه بتاتاً! إن فكرة الانهيار العظيم إذن تأخذنا بعيداً عن الانهيارات التي تحدث أمام أعيننا بالفعل.

والذين يرون أن المُستقبل مفتوح قد يقبلون بما يقوله علماء الانهيار عن خطورة الوضع، ولكن ليست لديهم، على سبيل المثال، معارضة مبدئية للابتكارات التقنية، كما أنهم لم يفقدوا الأمل مطلقاً في السلطات العمومية. فما زالت هناك إذن فجوة بين المُتفائلين الهائمين والمُتشائمين الأكثر شراسة.

■ **حوار: ريمي نويون □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

المصدر:

L'OBS, 2916, 17/09/2020

Raphaël et Catherine Larrère, LE PIRE N'EST PAS CERTAIN, essai sur l'aveuglement catastrophiste, Ed. Premier Parallèle, Septembre 2020.

رافاييل وكاثرين لارير، (الأسوأ ليس مؤكَّداً)، مقالة عن عمى دعاة وشوك الكارثة، منشورات بروميي باراليل، سبتمبر 2020.

الهوامش:

1 - اللجنة الدوليّة للتغيُّرات المناخية.

2 - المنبر الحكوميّ الدوليّ للعلوم والسياسات في مجال التنوُّع البيولوجيّ وخدمات النظم الإيكولوجيّة.

كيف نقرأ المقالات العلمية؟

مع ظهور وباء «كوفيد- 19» تولَّدت لدى الكثيرين رغبةٌ قويّة في الاطلاع على المقالات العلمية بغية استكناه هذا الوباء واكتشاف خباياه. ولكن علينا أن نتحلَّى بالحيطة والحذر لأنّ لهذا النوعِ من الكتابات قواعده وشيفراته التي لا مناص من معرفتها.

في الآونةِ الأخيرة، أقبل الكثيرُ من الناس على قراءة الأوراق العلمية للمرّة الأولى في حياتهم على أمل فهم وباء كورونا المُستجَد. وإذا كنت واحداً من هؤلاء، فاعلم أن الأمر يتعلَّق بنوعٍ خاص جدّاً من الكتابات يستغرق منّا في بعض الأحيان وقتاً طويلاً قَبل أن نألفه ونعتاد عليه. ولتعْلم أيضاً أن الفترة الحالية هي فترة جد استثنائيّة في ما يتعلَّق بالنشر العلميّ. إذ نادراً ما انكب هذا العدد الهائل من الباحثين على الموضوع نفسه بهذه السرعة. فقد نشرت الدراسات الأولى عن الفيروس التاجي الجديد في منتصف يناير/كانون الثاني. وبعد انقضاء خمسة عشر يوماً فقط على هذا التاريخ، كانت مجلة «Nature» تعبّر عن اندهاشها لكون عدد المواد العلمية المنشورة في الموضوع قد بلغ الخمسين مقالاً. وتضاعف هذا العدد في الأشهر الأخيرة وفق إيقاع مطرد لا تضاهي سرعته سوى سرعة انتشار الفيروس نفسه.

في أوائل يونيو/حزيران، كانت قاعدة بيانات الكتب بالمكتبة الوطنيّة الأميركيّة للطب تحتوي على أكثر من 17.000 منشور عن «كوفيد- 19» (أكثر من 30000 في منتصف يوليو/تموز). في نفس الوقت، نُشر أكثر من 4.000 منشور (6254 منشوراً في منتصف تموز/يوليو) على موقع (bi-oRvix) الذي يستضيف مقالات لم يتم بعد تقييمها من قبل من الأقران. في العادة، يطلع المُختصون وحدهم على هذه المواد. إذ يمكنهم مطالعتها بعد أشهر أو بعد سنوات من تحريرها من خلال مجلّات ورقية مرتَّبة على رفوف المكتبات. أمّا اليوم، فبمقدور الجميع أن يتصفَّح الكَمَّ الهائل من المقالات المُخصَّصة لفيروس كورونا المُستجَد والمعروض أغلبها بشكلٍ مجاني على الشبكة العنكبوتية.

ولكن سهولةَ الوصول إلى هذه المواد لا تعني بأي حالٍ من الأحوال سهولة فهمها. فقراءتها يمكن أن تكون صعبةً للغاية بالنسبة لغير المُتخصِّص حتى وإن كان لديه تكوينٌ علمي. والسبب في ذلك لا يرجع فقط للمُصطلحات التي يستخدمها الباحثون للتعبير عن الكثير من النتائج باستخدام عدد محدود من الكلمات.

فكما هو الشأن بالنسبة لقصيدة السونيت أو الملحمة أو القصّة القصيرة، يُعَدُّ المقال العلمي جنساً له قواعده المُضمرة، وهي قواعد تطوَّرت عبر الأجيال. في البداية، كانت هذه المقالات عبارة عن رسائل يتبادلها العلماء، فيسردون من خلالها هواياتهم ويصفون فيها بعض الظواهر المدهشة. وقد خصص العدد الأول من مجلة «Transactions Philo-sophical» الصادرة عن «Royal Society» في لندن والذي نُشر في مارس/آذار (1665) لمجموعة من الورقات المُوجزة بعنوان «عرض الاكتشافات في مجال العدسات البصرية» أو «وصف عجل بالغ الغرابة وفظيع الشكل».

وفي القرن السابع عشر، كان ناشرو المجلّات همّ أول شرع في تقرير ما إذا كانت رسائل العلماء تستحق النشر أم لا. ولكن بعد مضي قرنين من الزمان أحرزت فيها العلوم الكثير من التقدُّم، لم يعد بإمكان العلماء أن يكونوا خبراء في كلِّ شيء، بحيث بدأ الناشرون يُخضعون المقالات لإعادة القراءة من قِبل أشخاص مستقلّين متخصِّصين في المجال العلمي الذي ينتمي إليه المقال المذكور. وأدَّى ذلك -في خمسينيّات القرن الماضي- إلى ما يُسمَّى بمُراجعة الأقران. ومنذ ذلك الحين، لم تعد المجلّات تنشر أي مقال إلّا بعد أن يوافق عليه خبراء مستقلّون. فأحياناً يرفض المُراجعون المقال جملةً وتفصيلاً، وأحياناً أخرى يطلبون من المُؤلِّف تصحيح ما ورد فيه من أوجه القصور، إمّا بتعديل المقال أو بإجراء بحوثٍ إضافية.

ومع مرور الوقت، استُحدثت للأبحاث العلمية بنية دقيقة. فما كانت تنشره «Transactions Philosophica» لم يعد يعتبر مجرَّد رسائل، بل صار عروضاً منظمة في أربعة أجزاء. في الجزء الأول، يقوم الكُتّاب عموماً بوصف للمعارف المُتوافرة حول الموضوع ويشرحون الأسباب التي حفَّزتهم للقيام ببحث معيَّن. بعد ذلك يوضحون بتفصيل المنهجية التي اتبعوها - كيف قاموا بملاحظة الأسود، أو كيف حلَّلوا التركيب الكيميائيّ لغبار المريخ. ثم بعد ذلك يستعرضون النتائج التي توصَّلوا إليها مع إبرازهم لأهمِّيتها العلمية. كما يشيرون عموماً إلى حدود البحث المُنجز والنقاط التي تتطلَّب مزيداً من الدراسة.

وبصفتي صحافياً مختصاً في الميدان العلمي، فأنا أعمل على هذا النوع من الكتابات منذ ثلاثين عاماً، قرأت خلالها عشرات الآلاف من المنشورات في أثناء محاولاتي العثور على مواضيع لمقالاتي أو بغرض الحصول على بعض الوثائق. وعلى الرغم من أنني شخصيّاً لا أنتمي لصفوف الباحثين، إلّا أنني قد تعلَّمت كيف أشقُّ طريقي في هذا المجال. ومن بين الدروس التي تعلَّمتها هو أن من الصعب في بعض الأحيان أن تكتشف الحكاية الكامنة وراء مقالٍ ما. فحينما أتصل بالباحثين وأطلب منهم أن يحدِّثوني عن أبحاثهم، فإنهم غالباً ما ينسجون لي قصصاً آسرة. ولكننا عندما نواجه النصّ مباشرة، فإننا غالباً ما نضطر إلى إعادة بناء الحكاية بأنفسنا. وقد يعود السبب في ذلك جزئياً إلى أن العديد من العلماء لم يتلقَّوا تدريباً فعلياً على الكتابة. ونتيجة لذلك، فنحن لا نفهم بالضبط الغاية التي يروم الباحث بلوغها، ولا كيف تجيب النتائج التي أتى بها عن السؤال المطروح، ولا مدى أهمِّية هذه النتائج.

إنّ القيود التي تفرضها مراجعة الأقران -حيث يفرض على صاحب المقال



الاستجابة لمُتطلَّبات خبراء مختلفين- تجعل قراءة المقالات أكثر صعوبة. وتعقِّد المجلّات الأمور أكثر وأكثر من خلال مطالبة الباحثين بتقسيم مقالاتهم إلى أجزاء يتم إرسال بعضها في ملفٍ إضافي. إنّ مَنْ يقرأ مقالاً علمياً يشبه في بعض الأحيان مَنْ يقرأ رواية ولا يلاحظ إلّا في نهايتها بأنّ الفصول 14 و30 و41 نُشرت بشكلٍ منفصل.

ويطرح وباء «كوفيد- 19» مشكلةً إضافية: إذ يفوق عدد المقالات المنشورة في هذا الموضوع بكثير القدر الذي يمكننا قراءته. ويتيح محرِّك بحث مثل جوجل سكولار (Google Scholar) إمكانية التركيز على المقالات التي تمَّ اقتباسها في منشوراتٍ أخرى. وهذه الطريقة تمكِّننا من تكوين فكرة عن تطوُّر حالة المعرفة في الأشهر الأخيرة في ما يتعلَّق باكتشاف الفيروس التاجي الجديد، وتسلسل جينومه، وحقيقة أنه يكون معدياً حتى قبل ظهور الأعراض. وسوف تستشهد الأجيال القادمة من الباحثين بمقالاتٍ مثل هذه.

بيد أن معظم المقالات ستعرف مصيراً مغايراً. فعندما تقرأ مقالاً علمياً، يحسن بك أن تتسلَّح بقدرٍ من الشكّ المُبرَّر. ففي تلك الكمية من المقالات التي لم يتم بعد تقييمها من قِبل الأقران -ما يسمَّى بنسخة ما قبل النشر (preprint)- هناك الكثير من الأعمال الرديئة والاكتشافات المُزيَّفة. وبعض هذه المقالات سيتمُّ سحبها من قِبل أصحابها أنفسهم. وكثير منها لن يتجاوز أبداً عقبة النشر في مجلة من المجلّات. والبعض الآخر سوف يتصدَّر عناوين الصحف لفترةٍ معيَّنة قبل الوقوع في (طي) النسيان. وبهذا الصدد، قدَّم باحثون من جامعة ستانفورد في أبريل/نيسان 2020 مقالاً في نسخة ما قبل النشر يزعمون فيه أن معدَّل الوفيات من جرّاء «كوفيد- 19» كان أقلّ بكثير من المُعدَّل الذي قدَّره خبراء آخرون. وقد أبدى «أندرو جيلمان Andrew Gelman»، وهو خبير إحصائي في جامعة كولومبيا، غضبه الشديد بعد قراءة المقال لدرجة أنه طالب أصحابه باعتذارٍ علني، حيث كتب جيلمان على مدوَّنته ما يلي: «لقد أهدرنا الوقت والطاقةَ في مناقشة هذا المقال الذي كانت حجته الرئيسة تستند إلى بعض الأرقام التي كانت في الأساس نتاج خطأ إحصائي».

ولا يعني تجاوز مقالٍ علمي ما لعقبة التقييم عن طريق الأقران أنه يسمو بالضرورة فوق مستوى الشبهات. فعندما نشر فريق بحث فرنسيّ في أبريل/نيسان دراسة خلصت إلى فعالية مُركَّب الهيدروكسي كلوروكين في معالجة «كوفيد- 19»، اعترض عليها بعض الباحثين متحججين في ذلك بأنها لا تغطي سوى عدد قليل من المرضى، وأنها لم تنجز على نحوٍ دقيق وصارم. وفي مايو/أيار، نشرت المجلة الطبية البريطانيّة «لانسيت - The Lancet» دراسة أكثر شمولية تشير إلى أن هذا العلاج قد يرفع من إمكانية خطر الوفاة. ثم كتب حوالي 100 باحث بارز رسالة مفتوحة تشكِّك في صحة البيانات التي استندت إليها الدراسة.

عندما تكون بصدد قراءة ورقة علمية، فحاول أن تتناولها بالطريقة التي يسلكها العلماء في ذلك. جابه نفسك ببعض الأسئلة الأساسيّة لتتمكن من الحكم على قيمتها: هل تشمل الدراسة عدداً قليلاً من المرضى أم أنها تشمل الآلاف؟ هل تخلط بين علاقة الترابط والعلاقة السببية؟ هل يقدِّم المُؤلِّفون فعلاً الأدلة اللازمة للوصول إلى استنتاجاتهم؟

هناك طريقة جيّدة لكي نتعلَّم كيف نقرأ المقالات مثلما يقرأها العلماء، ويكون ذلك بالاستعمال الرشيد لشبكات التواصُل الاجتماعيّ. إذ يقوم بعض علماء الأوبئة وعلماء الفيروسات المرموقين على صفحاتهم في موقع تويتر بعرض شروحات حول الأسباب التي تحفِّزهم على الاعتقاد بأن هذا المقال أو ذاك يسير على الطريق الصحيح أم لا. ولكن تأكَّدوا من أنكم تتابعون مختصِّين معروفين وليس مجرَّد برمجيات تلقائية أو بعض عملاء التضليل الإعلاميّ الذين يروِّجون لنظريّات المُؤامرة.

لطالما اتبع العلم مساراً ملتوياً. وهو اليوم في سباق مع الزمن، لأنّ الجميع عبر العالَم يتفحَّصون أي مقال جديد على أمل أن يجدوا فيه بداية حلّ من شأنه أن ينقذ الملايين من الأرواح. والوضع الصحيّ الحالي لا يغيِّر شيئاً في طبيعة المقالات العلمية. فهي لا تكشف الحقيقة المُطلقة. إنما تمثِّل في أحسن الأحوال تحيينا لما نعرفه عن أسرار الطبيعة.

■ كارل زيمر □ ترجمة: عزيز الصاميدي

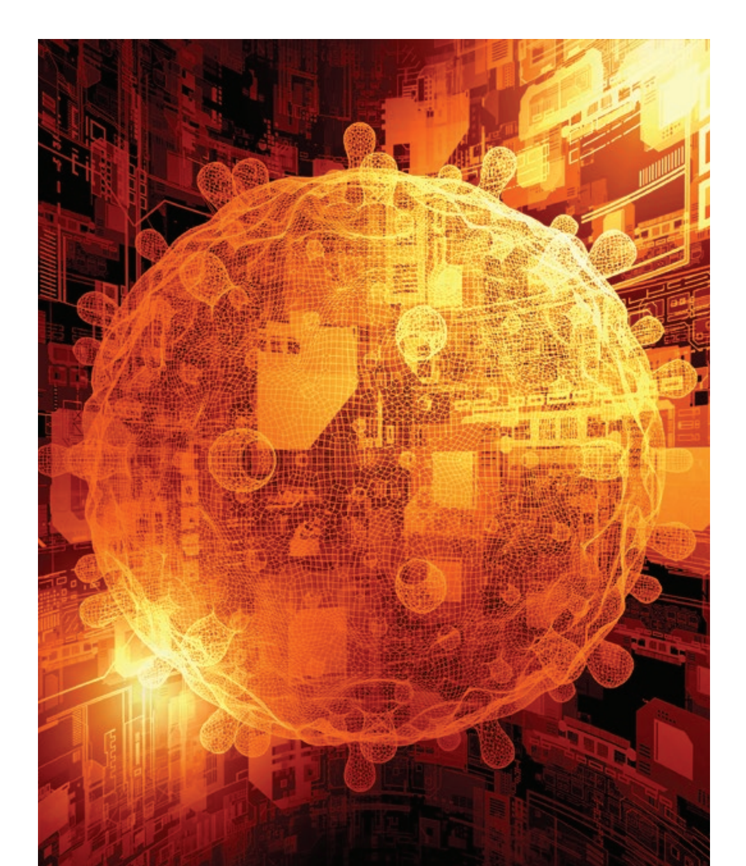
المصدر:

Books, N° 110, Septembre 2020, p.p. 46-47.

مايكل بوتر..

الأزمات ونظريّات المُؤامرة

تزدهر نظريّات المُؤامرة وقت الكوارث والأزمات، ربّما لأسباب نفسيّة وثقافيّة، فهي ظاهرة معتادة في مثل هذه الأوضاع وحيلة سياسيّة كلاسيكيّة يتمُّ استخدامها لتحويل دفة الأمور عبر مسارات بعينها، بغض النظر إذا ما كانت هذه المسارات تُفاقِم الخسائر أو تزيد الوضع سوءاً، لكنها دائماً ما تنتصر لمفهوم «النُخبويّة» والمصالح الفرديّة.. في ضوء هذه الإشكالية أجرى موقع «شبيجل أونلاين» لقاءً مع «مايكل بوتر»، خبير علم «نظريّات المُؤامرة» وأستاذ الأدب الأميركيّ وتاريخ الحضارة بجامعة «توبنغن» الألمانيّة، لاستقراء رؤيته حول أسباب انتعاش نظريّات المؤامرة في ظلّ ما نحياه من أزماتٍ راهنة وما يرافقها من احتجاجات وموجات غضبٍ تؤجِّجها، على الأرجح، هذه النظريّات، وقوفاً على الأبعاد العلميةَ والسيكولوجيّة خلف ذلك الحراك المجتمعي المتشظي الذي يشهده العالَم مؤخَّراً.



سيد «بوتر» .. أنت تعتبر غالبية الأشخاص الذين يتظاهرون ضدّ الإجراءات المُتبعة بشأن الكورونا من أنصار نظريّات المُؤامرة.. لماذا تظن ذلك؟

- في الواقع إذا ما بحثنا عن حُجج منطقية لإثبات الفرضيات التي تدفع هؤلاء للاحتجاج، لن نجد ردوداً مقنعة.. لا يمكننا الوصول إلى قرائن مؤكّدة تثبت أن «كورونا» -كما يزعمون- مجرَّد اختراع أو خطر مبالغ فيه بصورةٍ مفرطة. هم يرفضون ارتداء الأقنعة ويتجاهلون قواعد التباعُد الاجتماعيّ استناداً إلى خيالات لا حقائق، بل ويؤمنون بالأحاديث المُرسلة التي لا منطق لها.

أي أحاديث تقصد؟!

- أحاديث النُخَب الذين يدعمون سيناريو التهديد من أجل تأمين امتيازاتهم الخاصّة. لقد سادت أحاديث من نوعٍ آخر في البلدان التي ارتفعت بها معدَّلات الوفيات جرَّاء الوباء، حيثُ تسيَّد الموقف نظريّة «الأسلحة البيولوجيّة»، وصار يتردَّد بقوة أن «كورونا» سلاحٌ سياسيٌّ تمَّ إطلاقه من قِبل قوة دولية مجهولة. هذه النظريّة كانت هي الأكثر شيوعاً في بداية الأزمة، لكن الأمر -في العادة- لا يقتصر على ترويج نظريّة واحدة، وإنما يتطوَّر بفعل الوقت والمُلابسات التي تستجد من آنٍ لآخر.

هل تعتقد أن نظريّات المُؤامرة التي تطفو على السطح من آنٍ لآخر تعتمد، في الأساس، على الظروف والمُلابسات..؟

- ليس بالضبط.. يتعلَّق الأمر، بالأكثر، بالدوافع النفسيّة والاحتياج إلى خلق شعور محدّد يحقِّق للبعض الانسجام مع ظروف الحياة الآنية.



لنعتبره احتياجاً إنسانياً يشبه إحدى وسائل التكيُّف مع البيئة المحيطة، وإنْ كان، في الغالب، يفتقر إلى الواقعية والوعي الكامل بحجم المُشكلات. ففي عصر الإنترنت، صارت القدرة على الترويج لهذه النظريّات أشدّ تكثيفاً وقوة من ذي قبل، حيث ظهر ما يُعرَف بـ«الجموع المُناهضة»، واكتسب هؤلاء الأشخاص الذين يتبنون آراءً مضادة مساحةً من الشهرة والالتفاف. يمكن ملاحظة ذلك في العديد من القضايا الجدلية. فعلى سبيل الاستشهاد لا الحصر، أتذكَّر أزمة اللاجئين ومحاولات تشكيل مواقف موحَّدة تجاه هذا الملف عبر الحشد الإلكتروني.. الأمر نفسه يتمُّ ممارسته بنفس الكيفية في ملفاتٍ أخرى عديدة.

أثناء المُظاهرات التي شهدتها ألمانيا في الأيام والأسابيع القليلة الماضية، لم يحتج متظاهرو «كورونا» فحسب، وإنما شارك أيضاً في الاحتجات أشخاصٌ مناهضون لقضايا أخرى.. ما تفسيرك لذلك؟

- هناك عامل مشترك يربط هؤلاء جميعاً، وهو كونهم يرون أنفسهم ضحايا لمُؤامرة واحدة، ومن ثَمَّ يشعرون أن لديهم قاسماً مشتركاً يوحِّدهم تحت راية الاعتراض.. لقد حدَّدوا نفس الجُناة، وراحوا يهتفون ضدّ السلطة السياسيّة، مُعلنين رغبتهم في إلغاء الديموقراطيّة التمثيليّة التي لا يشارك فيها الناس بشكلٍ مباشر في صُنع القرار، لقد جعلوا كلّ الدوافع تقبل القسمة على نفسها لتمنحهم نفس الجاني .

رأينا في مظاهرة وقعت في برلين قبيل أسبوعين، أمهات يحملن أعلام حركة «السلام» ويقفن بجانب المُواطنين المُتطرِّفين اليمينيين أمام الرايخستاغ، فيما تعالت هناك أيضاً هتافات باللغة العبريّة مُذكِّرة بوحشية النازية.. كانت هناك حالة من الحشد الجماعيّ اللافت على كافة المسارات.. كيف يتواءم كلّ هذا، من وجهة نظرك؟

- في الواقع لا شيء يتواءم كما يبدو في الظاهر، وليس هناك ضرورة لذلك من الأساس. هؤلاء الناس لا يوحدهم سوى فعل الاحتجاج نفسه بغض النظر عن الدوافع. يرون أنفسهم من خلال اعتبارية واحدة، ألا وهي، كونهم «كتلة مضادة». وبالمُقارنة مع المُظاهرات التي وقعت في شهر مايو/أيار الماضي، فقد تكشفت هذه السمة الجديدة للاحتجاجات، حيث تظاهر، في ذلك الوقت، العديد من المُواطنين المُستنيرين الذين حذَّروا من الإهمال في التعامل مع الحرّيات المدنية دون أن يؤمنوا في ذلك الحين بوجود مؤامرة بعينها.. إنها قوة التعبير عن «الرفض» التي أخذت تهيمن على المشهد دون أن تحرِّكها نظريّات بعينها.

أتتفق معي أنه يجب على أي شخص يرفع علم رموز حركة «السلام» أن يعرف أن المُتطرِّفين اليمينيين ليسوا شركاء مناسبين في أي وقفة احتجاجية، حتى لو كانوا، يؤمنون مثلهم، بمُؤامرة النُخب...؟!

- نادراً ما تكون هناك معرفة حقيقيّة بتلك الرموز وتوجُّهات هذه الحركات. ولكنني أستثني من ذلك، أولئك الذين لديهم أفكارٌ صحيحة، فهم يرفعون أعلامَهم بوعي حقيقيّ يجعلهم يمارسون الاحتجاج بثقة وسط الفئات الأخرى المُحتجة، إلّا أن العديد من المُشاركين في هذه الوقفات ليس لديهم، في أحسن الأحوال، سوى وعي غامض بالماضي الذي تمَّ تشويشه، بصورةٍ ما، في الحاضر. هم يتصرَّفون وفق ذلك الإدراك فحسب. على سبيل المثال، يشرح البعض أن حرب الإمبراطوريّة الألمانيّة قد جاءت ضدّ النازيين فقط، بينما يعتبر آخرون أن إجراءات الحكومة لمُواجهة كورونا هي بمثابة عودة للحقبة النازية واستيلاء على السلطة كما حدث في عام 1933، بل ويطالبون بعزل الحكومة حتى لا يُحرَم الألمان من

حرّيتهم كما كان الحال في عهد هتلر.. هنا يتجلّى الوعي المبتور، كما شرحت، لأن الربط سطحي ولا ينفذ إلى حقائق وأسانيد واقعية.. الارتكاز على الماضي واستدعاؤه للحاضر، بصورةٍ خاطئة، يَخلِق مغالطات فادحة.

هناك إحصائيات تفيد بأن ما يقرب من 25 % إلى 35 % من الألمان مُعرَّضون للوقوع في براثن نظريّات المُؤامرة.. في رأيك ما مدى خطورة هذه الأقلّيات على مستقبل الديموقراطيّة؟

- من الصعب تقييم ذلك، لأنه وفقاً للاستطلاعات، هناك أيضاً 17 % من الألمان يميلون إلى الاعتقاد في أمور لاعقلانية تجنح إلى ما هو أبعد من نظريّات المُؤامرة. ومع ذلك، على المرء أن يفترض أن الأشخاص الذين يميلون إلى تصديق نظريّات المُؤامرة هم أيضاً عُرضة أن يصبحوا ضحايا اللاعقلانية. وبالتالي فإن التظاهرات الحالية تنطوي على إمكانات تفعيل هائلة وفق مسارات متوازية. وبهذه الطريقة، منحنى الخطورة لا يخضع إلى معايير واضحة. كما أنني أميل أكثر لفرضية عدم قدرة الجماعات اليمينية على اختطاف المشهد والصعود عليه.

لمَ تثق بهذا الشكل في أنهم لن يفعلوا.. أقصد «اليمينيين»؟

- يرجع ذلك في الأساس إلى تاريخ مثل هذه الوقفات الاحتجاجية. لقد بدأت في عام 2014 عندما حذَّر أشخاص من مختلف المُعسكرات السياسيّة من تصعيد الصراع في أوكرانيا. انضم في ذلك الحين للمُتظاهرين أطياف متباينة من الفصائل السياسيّة ومروجي نظريّات المُؤامرة وغيرهم، لكن الكثيرين شعروا بالخيانة من قِبل اليمينيين، ولم يستطيعوا الوثوق في نواياهم. يمكنني الآن أيضاً تَتبُع نفس مؤشرات الانهيار التي وقعت مسبقاً، وذلك من خلال الجدل والاتهامات المُتبادلة على منصات المُشككين في أزمة «كورونا»، والتي تُعَدُّ بمثابة علامة منذرة على وقوع انقسام في صفوف هؤلاء المُحتجين.

هناك فيلم وثائقي جرى بثه مؤخَّراً، يتحدَّث عن الاعتقاد الجاد فيما يعرف بـ«مؤامرة كيو» وهي نظريّة مؤامرة تزعم أن هناك قوى تخطف الأطفال وتعذّبهم وتقتلهم في معسكرات تحت الأرض لتستخرج منهم «إكسير الحياة» الذي يعيد إلى «النُخبة» شبابهم.. في رأيك ما الذي يدفع الناس إلى تصديق مثل هذه الأفكار اللامنطقية؟

- في الواقع أن هذه الأفكار أَقلّ إثارة للدهشة ممّا تبدو عليه للوهلة الأولى. في المُجتمع المُستنير، يتعيَّن على المرء أن يستوعب التناقضات ويقبل فكرة أنه قد لا تكون هناك حلول للعديد من المُشكلات، إلّا أن مثل هذه الشكوك لا تناسب الجميع.. «كورونا»، على سبيل المثال، عزّزت مثل هذه التناقضات بدءاً من توصيات العلماء التي تتغيَّر باستمرار، وانتهاءً بقرارات الفيدرالية المُتضاربة التي عزَّزت نفس الشعور.. كذلك تسبَّبت مشاعر عدم الثقة في «النُخب» إلى رؤيتهم كـ«مصاصي دماء» من قِبل العامّة، الأمر الذي مهَّد الطريق للأفكار المُستحيلة وجعلها قابلة للتصديق تدريجياً بدافع قناعات معيَّنة.. اللامنطق والإحباط كفيلان بإنعاش نظريّات المُؤامرة مهما كانت درجة الجنوح.

هل يشعر حالياً مروِّجو نظريّات المُؤامرة بالارتياح؟

في الأغلب تجسِّد هذه النظريّات التفسيرات الخاصّة لأصحابها حول ماهية العالم ومعطياته، ومن ثَمَّ تحرّرهم من المسؤولية وتمنحهم شعوراً مصطنعاً بالارتياح يعفيهم من الالتزام بما هو متفق عليه من جانب الجموع. من يعتبر الخطر الذي تشكله «كورونا» أمراً مبالغاً فيه، سيرى أنه لا داعي للالتزام بالقواعد الجديدة أو الخوف على صحته وسلامة أقاربه. وبما أنه يمكن النظر إلى أي شخص قلق باعتباره أحد جنود المُؤامرة المُعادية، فلن يكون هناك اضطرار لشعورهم بالأسف حيال حقوق هؤلاء.

هناك ارتباط وثيق بين نظريّات المُؤامرة والسياسة منذ القِدم. ما الدروس المُستفادة من ذلك؟

- لا شيء يمكن تعميمه، ولكلّ حالة ظروفها الخاصّة. فعلى سبيل المثال، في جمهورية فايمار، كان هناك القوميّون الذين يؤمنون بنظريّة «الطعن من الخلف»، والشيوعيّون أصحاب نظريّة «مؤامرة رأس المال» ضدّ الطبقة العاملة، فضلاً عن أنصار «الهولوكوست» ومروجي ادعاءات اليهود. لكن يمكنني القول إنه حتى ستينيّات القرن الماضي لم تنتقل هذه النظريّات التآمرية في ألمانيا إلى الواقع المُجتمعيّ، بل إنها غيَّرت توجُّهها بشكلٍ جذري. وحتى تلك اللحظة، لم يتم دمج هؤلاء، بشكلٍ أساسي، من قِبَل عناصر فاعلة لوصم أعداء كلاسيكيين، لكنهم تطوَّروا بعد ذلك، ليصبحوا أداة شعبية تعبِّر عن الفئات المُجتمعية المُهمَّشة والأكثر غضباً، أي على غرار ما نشهده حالياً. ومنذ سبعينيّات القرن الماضي، سعى أصحاب نظريّات المُؤامرة إلى استثمار المزيد من الوقت، فكانوا يروِّجون لأفكارهم عبر نَسخ الكتب وتوزيع المنشورات.. أمّا الآن فيستخدمون جوجل والبريد الإلكتروني. فكلما كانت المعلومات أكثر تفصيلاً، كان ذلك أفضل. وبقدر ما يتجاهل أصحاب نظريّات المُؤامرة مبادئ التنوير، إلّا أنهم يحترمون آلياته بنفس القدر.

تتحدَّث إذن عن حزمة من المعلومات التفصيليّة ذات الرسوم البيانية والجداول..!!

- يلجأ مؤيّدو الأطروحات غير العقلانية إلى خلق لغط معلوماتي والإسهاب في تقديم المُعطيات والمعلومات والبيانات لإثبات أنهم يمتلكون الحقيقة. فعلى الرغم من أنه يَسهُل دحض هذه البيانات، إلّا أنه نظراً لجهل البعض بالمعلومات الكافية عن القضايا محلّ النقاش، تنجح مثل هذه المُعطيات في ترك انطباعٍ أوَّلي يوحي بـ«الدقة العلمية» بغض النظر عن مدى المصداقية.

في رأيك.. ما الذي يمكن أن يفعله السياسيّون لاستعادة ثقة هؤلاء الأشخاص؟ وكيف ترى القادم؟

- مع الأسف، ليس لديهم سوى القليل من الآليات.. يجب أن نتساءل لماذا يؤمِن البعض بكلِّ هذه الأشياء، ولكن دون تبني موقف مؤيد أو معارض.. هذا الانفتاح على فكر الآخر يؤدِّي إلى تعضيد بنية التفكير الذاتي. هي عملية مطوَّلة، وغالباً لا تنطوي على فرص نجاح كبيرة، ولكن ينبغي دعم المُبادرات من أجل تعلم مثل هذه الاستراتيجيات، خاصّة وأن الوضع يحتاج إلى محاكاة جديدة لدرء ما هو أسوأ.. فإذ اما نظرنا الآن إلى متظاهري «كورونا»، سنجدهم يشكِّلون، على المدى المتوسط، خطراً حقيقيّاً. فإذا ما نشأت حركة شعبويّة ممنهجة من الاحتجاجات، يتحالف خلالها مروِّجو نظريّات المُؤامرة مع كتلةٍ شعبيّة غاضبة، ستتطوَّر الأمور على نحوٍ أكثر خطورة. هذا المزيج المُشتعل من اللاعقلانية والإحباط من شأنه أن يتحوَّل إلى قنبلةٍ موقوتة تُنذر بالانفجار في أي لحظة، لأنه سيمثِّل بيئة خصبة لمآرب الفصائل المُناهضة للديموقراطيّة، فيما ستزيح الاحتجاجات الستار عن القضايا الخلافيّة المُهمَّة التي ينقسم حولها المُجتمع، الأمر الذي يفاقِم من خطورة القادم ما لم تتم السيطرة على الوضع الراهن.

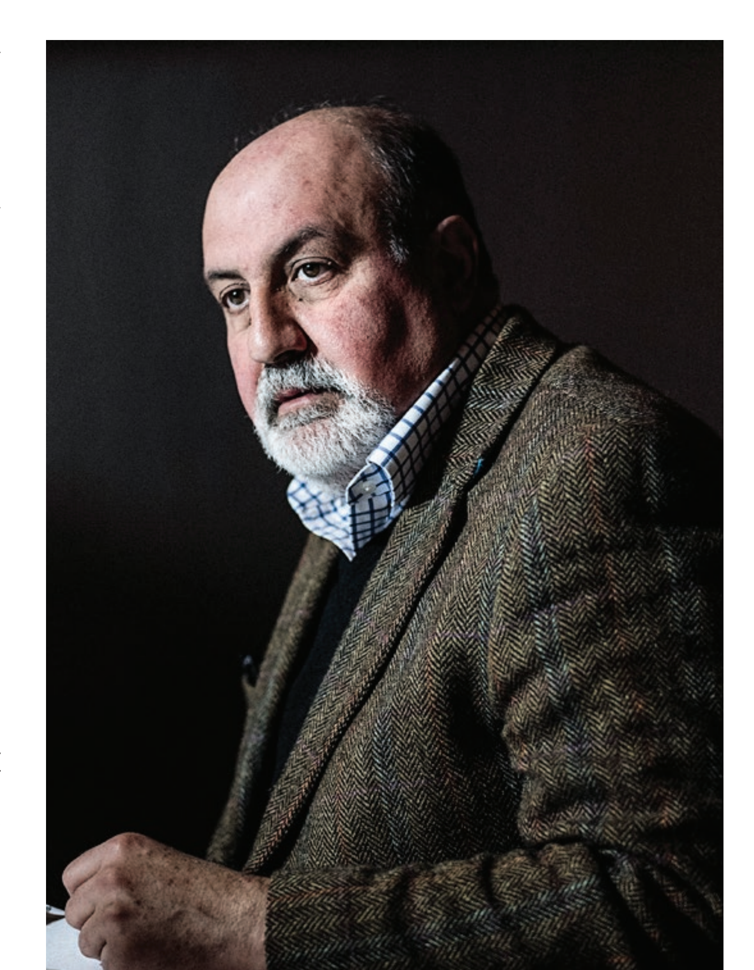
■ **حوار: كاتيا تيم □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
موقع «شبيجل أونلاين/ Spiegel Online»
تاريخ النشر: 2020/9/11

نسيم نيكولاس طالب:

نحن بحاجة إلى صدماتٍ محدودة لمنع الهشاشة

مثقَّف لا يُحب المُثقَّفين، وتاجر سابق ينتقدُ المال، رجل عجوز يرتدي ملابس عصريّة، باحثٌ متمرِّد، إنّه الفيلسوف اللبنانيّ-الأميركيّ وأستاذ هندسة المخاطر، نسيم نيكولاس طالب، وهو بلا شكّ من أهمّ المُفكِّرين. ومع ذلك، ورغم أن كتبه قد بِيعت بالملايين حول العالم، أصبحت فرنسا استثناءً مرة أخرى، لأن الفرنسيّين لا يقرؤونها إلّا قليلاً. ظهور ترجمةِ أعماله في سبتمبر/أيلول الماضي في مجموعة واحدة بعنوان «Incerto» (تتضمَّن «الفرصة الجامِحة» و«البجعة السوداء» و«سرير بروكرست» و«مقاومة الهشاشة»،..) قد تكون مناسبة لسدّ هذه الفجوة. لأن هذا المُفكِّر، بعبارةٍ ملطفة، قادر على تغيير حياة الكثيرين. بورتريه شخصيّ ومقابلة لعقلٍ نقديّ قويّ يقدِّم فلسفة رائعة لحالة عدم اليقين في عالَم لا يمكن التنبؤ به.



أنت تعتبر «مقاومة الهشاشة» الخيط المُشترك في عملك. يحتوي المُصطلح الآن على عِدّة آلاف من الاستشهادات العلميّة في الفيزياء وعلم الأحياء والتخطيط الحضريّ والتمويل والطب وعلم النفس وحتى الفلسفة. أكثر من عشرة كتب مخصَّصة له، من المالية إلى... كرة السّلة! هل يمكن أن توضِّح لنا ذلك؟

- للتقلُّبات فوائد ضمن حدود معيَّنة. بصفتي متداولاً رياضيّاً، تخصَّصت في الترتيبات المالية التي تستفيد من «مجموعة الاضطرابات»: التقلُّبات والصدمات والأزمات والاضطرابات والذعر «مثل الذي رأيناه في بداية انتشار (كوفيد - 19)». ليس من نوع «القوي» أو «المرن»، بل هي أبعد من ذلك. إذا حدّدت «الهشاشة» على أنه شيء لا يحب الفوضى، فيمكنك عندئذٍ تقديم تعريف دقيق لنقيضه: مضاد الهشاشة. لقد بحثت في كلّ لغة، من الفارسية إلى المنغولية، ولم أجد كلمة تشير إلى هذا المفهوم، لذلك اضطررت إلى ابتكار العبارة. شعرت أن هذه الخاصية يجب أن تمتدّ خارج نطاق الماليّة، وتحقّقت منها لاحقاً عندما قمت بتعريف الهشاشة رياضيّاً.

ماذا عن هذه «المجموعة» التي تحب مقاومة الهشاشة؟

- إلى جانب التقلُّبات والصدمات والأزمات والاضطرابات والذعر، يمكننا إضافة الأخطاء والوقت. لقد تبيَّنت أنه إذا كنت تحب واحداً منهم، فأنت تحبهم جميعاً. كأس القهوة هذا يكرههم جميعاً: إنه يريد السلام والهدوء. يكره الزمن لأنه سينهار في النهاية. ولكن هناك أشياء لا تحب الفوضى فحسب، بل تحتاجها - حتّى لا تُصاب بالهشاشة.

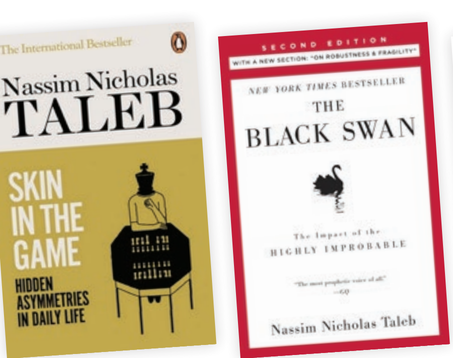
هل يمكنك أن تعطينا بعض الأمثلة؟

- مثال بسيط: إذا لم تُعرِّض جسمك للضغوط، فسوف يلين ويشيخ قبل

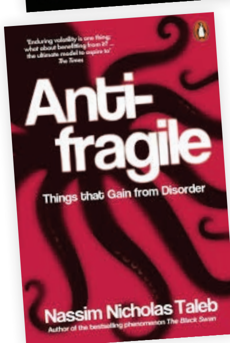
الأوان. كلّ ما هو عضوي يتواصل مع بيئته من خلال الضغوطات. رفع الأثقال يجعلني أقوى. يجد الاقتصاديّون صعوبةً في فهم أن الاقتصاد عضويّ، لذلك فهو يحتاج إلى القليل من الصدمات: إذا حُرمت الغابة من حرائق الغابات، سوف تتراكم المواد القابلة للاشتعال وسيتصاعد الحريق الكبير القادم. وإذا تمّ القضاء على الأزمات الصغيرة من خلال الإفراط في الاستقرار النقديّ، فلن يكون لدى الشركات «السيئة» فرصة للإصلاح، ممّا يجعلها هشّة. بالإضافة إلى ذلك، تميل الشركات التي لديها دخلٌ ثابت للغاية إلى الإفلاس. مثال آخر: المُؤشّر الجيّد للوفاة هو معدَّل ضربات القلب المُنتظم! يمتلك الأطباء، في بعض المناطق، هذه الأنواع من الأفكار، لكنهم لم ينظموها أبداً - فهم لا يفهمون أن مرض السّكري لا يتعلّق بالإفراط في الأكل بقدر ما يتعلّق بالانتظام، على سبيل المثال. تظهر البيانات أنك بحاجة إلى الشعور بالجوع والعطش من حينٍ لآخر، الصدمات ضرورية، ولكن يجب أن تكون محدودة.

ماذا تقصد بـ«محدودة»؟

- خارج مجال المالية، لا شيء يحب الفوضى اللامحدودة. هناك مجموعة من الضغوطات التي نحتاجها: ليس كثيراً وليس قليلاً جداً. إذا أمضيت عامين في السرير فسوف تضعف عظامي. وإذا حملت الأوزان على ظهري فسيصبح أقوى، لكن الوزن الزائد سيكسره. إذا قفزت 50 سم، سيصبح جسدي أقوى، لكن خمسة أمتار ستقتلني. التطوُّر يحب الأخطاء الجينيّة الصغيرة (كما رآها مونود)، لكن إذا كان سريعاً جداً، ينتهي بك الأمر بخسارة المكاسب السابقة.







كيف تترجمون كل هذا للمنظمات؟

- أترجمها بمبدأ «كلّ صغير جميل»! انطلاقاً من مستوى معيَّن، يصبح كلّ كبير هشاً ولا يتحمَّل الصدمات. سيكون الفيل أكثر هشاشة من الفأر: على الرغم من كونه أكثر كفاءة ويعيش لفترةٍ أطول، إلّا أنه أكثر عرضة للانقراض. أظهر بعض الباحثين أن تجاوزات التكلفة في المملكة المُتحدة لمشاريع الدولة تبلغ 30 % في المُتوسط عندما يكون المشروع 100 مليون يورو، لكنها تنخفض عندما يكون حوالي 5 ملايين. بدون دعم الدولة، تموت الشركات الكبيرة لأنه، تجريبياً، لا توجد عوائد قياسيّة. الشركات التي تبقى على قيد الحياة عادةً ما تكون متوسطة الحجم. يشهد على ذلك النجاح الاقتصاديّ لألمانيا، من خلال الشركات الصغيرة والمُتوسطة.

معنى ذلك هل ستلغي كلّ الشركات الكبرى؟

- لا، لأنَّ كلّ نوعٍ من أنواع الأعمال له مقياسه المثاليّ. بالنسبة للمطعم، فإن وجود 50 طاولة قد يكون مرتفعاً جدّاً؛ لكن بالنسبة إلى صانع سيارات، قد لا يكون توظيف 30000 شخص كافياً.

من الناحية الفنّية، ما خصوصية مقاومة الهشاشة؟

- هذا بُعد مهمّ جدّاً. الفكرة الرئيسيّة لعملي كلّ ما هو هش ومضاد للهشاشة يجب أن يظهر تسارعاً (مفاجئاً أحياناً)، وبالتالي عدم تناسق. إذا قمت بتحطيم سيارة تجري بسرعة 200 كم / ساعة على جدار، سيكون الضرر أكثر من 200 ضعف الضرر الناجم عن حادث تصادم بسرعة 1 كم / ساعة. إلقاء حجرٍ كبير على رأسي سيؤذيني أكثر من رمي 1000 حجر صغير على التوالي. هذه اللاخطيّة ضرورية للهشاشة، كما أثبتت أنا وعالم الرياضيّات رفائيل دوادي. في الواقع، عندما بدأت التعاون مع دوادي، كان مسؤولاً عن الرياضيّات وكنت مسؤولاً عن الأفكار. والآن عكسنا الأدوار.

ما علاقة كلّ هذا برواية «البجعة السوداء»؟

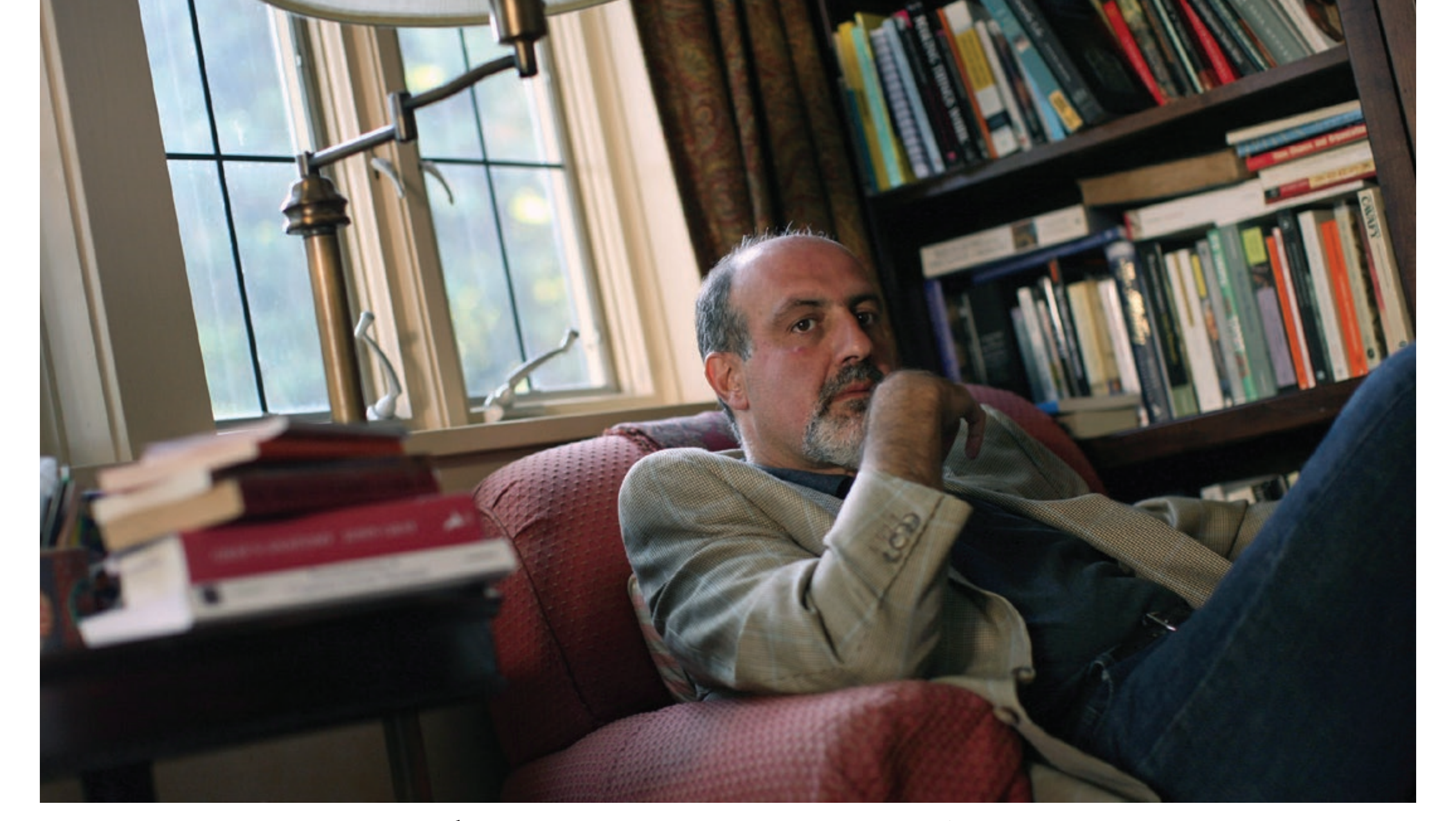
- كلّ ما هو مضاد للهشاشة يكون أكثر مقاومة لهذه الصدمات الكبيرة وغير المُتوقَّعة التي تسمَّى «البجعات السوداء». يجب أن نفصل بين المخاطر الصغيرة الضروريّة التي تساعدنا على النمو وتقوية أنفسنا عن المخاطر الشديدة والكبيرة التي يجب أن نحمي أنفسنا منها: وبالتالي جنون العظمة مقابل المخاطر الشديدة، ولكن حب المُغامرات الصغيرة المفيدة - بينما تدعو الحداثة البيروقراطيّة إلى عكس ذلك.

الكتاب الذي تعكف على كتابته حالياً بعنوان «Principia Politica». ما هي أهمّ مبادئك السياسيّة؟

- تطبّق التحوّلات الكبيرة -الفكرة الكامنة وراء منع الهشاشة- بشكل جيّد على الاقتصاد السياسيّ. المنطقة الحضريّة الكبيرة ليست قرية موسَّعة، وتصبح أكثر هشاشة في مواجهة الصدمات غير المُؤكَّدة. يمكن للاشتراكيّة أن تعمل في «كيبوتس» (تجمُّع)، لكن ليس في دولة مركزيّة عملاقة. من خلال تغيير المقياس، لا نضيف السلوكيّات الفرديّة فحسب، بل يجب أيضاً أن نأخذ في الاعتبار التفاعُلات بينها: الكلّ أكثر من مجموع أجزائه. بالإضافة إلى ذلك، المركزيّة تُضعف الأنظمة. يمكن للمرء أن يتحمَّل المركزيّة في فرنسا، عندما كانت الدولة تسيطر فقط على عُشر الناتج المحليّ الإجماليّ، كما كان الحال خلال الجمهوريّة الثالثة. لكن ليس اليوم، عندما تجاوزت ملكيتها النصف! مبدأ آخر أعتز به: يجب أن يكون للمُؤسَّسات تاريخ انتهاء صلاحية - حتى تكون مضادة للهشاشة.

معذرة؟

- نعم! الشركات لديها تاريخ نهاية، يحدِّده السوق. حسناً، لنفرض على



جميع المُؤسَّسات -الوزارات والجامعات...- تاريخاً لتقييمها ومعرفة ما إذا كانت لا تزال ضروريّة. يتمّ تقييمها لمعرفة إن كانت هناك حاجة إليها. إذا كنّا بحاجة إليها، فسوف نجدّد نشاطها.

كنت من أوائل المُفكِّرين الذين حذَّروا من خطر (كوفيد - 19). أخبرنا بذلك. في نهاية شهر يناير/كانون الثاني، أصدرت المجموعة التي أعمل معها مذكِّرة لتنبيه السلطات إلى خطورة الوباء. كذلك رواية «البجعة السوداء» تبيِّن أنَّ الأوبئة ستزداد بسبب الاتصال الحديث. لاحظنا عدم فهم الخبراء لما يُسمَّى بالظواهر «المُضاعفة» نظراً لأنَّ كلَّ مريض يمكن أن يُصيب الآخرين، وتصبح العدوى متسارِعة. يختلف هذا السلوك غير البديهيّ اختلافاً كبيراً عن ما يُسمَّى بالظواهر المُضافة، والتي يكون تطوُّرها خطِّياً، مثل إجمالي عدد حوادث الطرق في السنة. بمعنى آخر، لا يمكن مقارنة فيروس كورونا بالسقوط في حمامات السباحة أو الحوادث، لأنها ليست معدية.

أخبرني عالم الرياضيّات العظيم بينوا ماندلبروت ذات مرّة إنه يعتقد أنَّ الأوبئة تندرج في فئة أحداث «التوزيع الكثيف». من الناحية الإحصائيّة، هذا يعني أن هذه الظواهر نادرة، ولكن عندما تحدث تكون متطرِّفة - مثل بعض الأزمات الماليّة، كما تطرَّقت إلى ذلك في «البجعة السوداء». منذ ظهور فيروس كورونا الجديد، تمكّنا من تأكيد حدس ماندلبروت رسميّاً.

لقد خضت حرباً مع أشهر علماء الأوبئة في العالم، جون إيوانيديس ونيل فيرجسون.

- لفهم الوباء، ليس المُهمّ معرفة الخصائص المحليّة للأمراض، ولكن الخصائص الإحصائيّة لأقصى درجات العدوى - الذي نستخدمه للمخاطر. لكن علم الأوبئة، بسبب تجاهله لذلك، مازال متأخِّراً جداً. كما سبق للبحث في علم النفس: انظر إلى كلّ علماء النفس الذين شرحوا، في بداية الوباء، أن حالة الذعر كانت «غير منطقيّة»، بينما أدركت جدتك أنه من الضروري أن تشعر بالذعر! أصدر فيرغسون النتائج، حيث حاول تقدير عدد الوفيات المُحتمَلة بسبب الوباء. ولكن عندما يقتل الوباء أكثر من 1000 شخص، فلا داعي للتنبؤ، بل عليك فقط القضاء عليه في مهده. أمّا بالنسبة لإيوانيديس، فهو، مثل كثيرين غيره، قد قارن بين فيروس كورونا وحوادث السيارات، وهذا أمرٌ سخيف. هذه هي مشكلة الخبراء الذين يعملون مع الاحتمالات دون فهمها.

لا تتردَّد في مهاجَمة المُثقَّفين الذين تختلف معهم. لماذا؟

-لقد تعلّمت الاحتمالات والإحصائيّات المُتعلِّقة بالوظيفة، كتاجر وليس في الكلية: لا يمكنك ابتلاع النظريّات السيئة دون الإفلاس على المدى الطويل. لقد جعلني ذلك غير متسامِح للغاية مع الهراء الأكاديميّ العلميّ الزائف، والافتقار إلى الدقة العمليّة. هناك شيءٌ ما حول أولئك الذين أسميهم «متثقِّفين لكن مع ذلك أغبياء» يزعجني بشكلٍ خاص، وهو ميلهم إلى أن يكونوا أبويين، ويريدون إخبار الناس كيف يعيشون. إنهم لا يفهمون مبدأ مكافحة الهشاشة. الشيء الآخر الذي يزعجني هو الدجل. القليل الذي «اكتشفه» علم النفس الحديث، والذي ليس خطأ، كان معروفاً بالفعل لمونتين وإيراسموس وبائعي الأحذية والمُعلنين.

أنتم المُتشكِّكون في التدخل الجيوسياسيّ، ما رأيك في رحلة إيمانويل ماكرون إلى لبنان؟

- أنا مُمتن له! يحاول أن يلعب دورَ الحكم. أنا متأكِّد من أن ماكرون سيفهم فكرة مكافحة الهشاشة في اثنتين وعشرين ثانية.

هل هذا هو الجانب الجيّد لفرنسا، هذا الإغراء الكونيّ؟

- نعم، لأنه في لبنان ليس لدى فرنسا ما تكسبه: ليس لدينا نفط! ومن ثَمَّ، فإنَّ العلاقة بين فرنسا ولبنان مميَّزة للغاية: لم يكن لبنان مُستعمَرة. بقي الفرنسيّون هناك لمدّة اثنين وعشرين عاماً، لكن تأثيرهم الثقافيّ كان قويّاً جدّاً قبل ذلك بوقتٍ طويل. المسيحيّون الشرقيّون -على وجه الخصوص- كانوا من عُشَّاق الفرنكوفونيّة. درس جدّي القانون في جامعة السوربون، وجدّي لأمي في مونبلييه. في الواقع، كانت الفرنسيّة حتى وقت قريب هي اللّغة الثقافيّة المُشتركة لشرق البحر الأبيض المُتوسط، لتحلّ محلّ اللاتينيّة. أهدف بشكلٍ خاص إلى تحرير بلاد الشام من المفهوم الضيِّق لـ«الشرق الأوسط» (مصطلح ومفهوم استعماريّ واستشراقيّ) من أجل إدماجها ثقافيّاً في منطقة الأناضول المُتوسطيّة، وبالتالي الفضاء التركيّ واليونانيّ والرومانيّ.

■ **حوار: ليتيتيا ستراوخ بونارت □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
مجلة Le Point 27 أغسطس 2020

باريس 2002



محمد برادة

(1)

صباح مشرق. ضوئيّتُه كاسحة رغم انتشار نُتفٍ من سحاب أبيض. تتغيَّر باريس تماماً من سحنة الرماد إلى البياض الناصع؛ أو هكذا يُخيّل إليّ. تأخذ أشجار الدُلب حجمها الحقيقيّ وتحتلّ الخضرةُ موقعها المُتناغم مع لون العمارات المُتراوح بين البُنّي الفاتح والرمادي الأدكن على الواجهاتِ الزجاجيّة المُتلألئة تحت الأشعّة...كأنّ المعمار يبرز فجأة من وراء أستارٍ كان الغيْمُ والطقسُ المُكفهرّ يُسدلانها.

أمشي في نفس الشارع الذي مشيتُ به أمس.لكن حركة المرور أكثر كثافة قليلاً والناس على مقاعد المقاهي ينشدون حرارة شمسٍ مُتلكئة. الفواكه معروضة بكثرة: مِشمس، تفاح، عنب، خوخ، فراولة، كَرَز، بطيخ، كِيوي وعناوين صحفٍ ألمحُها مُعلّقة في الأكشاك تؤكّد أن اللاعب زيدان لن يشارك في المُباراتيْن الأوليَيْن لكأس العالم؛ والرئيس بوشْ يُنهي جولته الأوروبيّة بزيارةِ الفاتيكان...

وأنا أستقرُّ على الكرسي داخل مكتبة «راسبّايْ» عاوَدَتْني فكرةُ «ذاكرة المكان» التي سجلتُ أمس ملاحظات عنها. في الآن نفسه بدأتُ أفكّر في علائق المكان بالكتابة الإبداعية، ثم المكانِ في فنّ الرسم. استبعدتُ أن يتمَّ الحديث عن المكان معزولاً عن بقية مُكوّنات النصّ التي تضفي عليه تخصّصاً، مثل الزمان، اللغة، الشخوص. لا بُدّ أن نمرّ عبْر تلك العناصر لنقترب من «نكهة» المكان؛ وعندئذٍ لا يبقى مجرَّد مكانٍ يستوحيه الكَاتِب أو يستحضره، بل يغدو «فضاءً»، أيْ حيّزاً مُبتدَعاً، له وجود يتميَّز بتلك العناصر الأخرى التي نَقلتْه من «واقعيّته» إلى عالَم التخييل.

في اللوحة (أتحدَّث هنا عن تجربة الصديق الفنَّان عبد الحيّ الديوري، الذي رسم سلسلة من اللوحات يستحضر فيها أمكنةً من مدينة فاس القديمة: منازل، أَزقة، حيطان...) يمكنُ للمكان أن يحضر بكثافة، خاصّة إذا لم تكن هناك ملامح بشريّة تزاحمه. إلّا أنه سيكون مكاناً من نوعٍ خاص: سيصبح فضاء لأن صديقنا يستحضره من ذاكرته، ذاكرة الطفولة، أو ذاكرة عبَرَتْها سنواتٌ لم يزر خلالها المدينة الأثيرة لديه... هذا الحُضور الكاسح «الأحادي» لتفاصيل من أمكنةٍ تُحيلُ على بيوت وأزقة فاس القديمة، يغدو كأنه إحالة على شيءٍ آخر ليس مكاناً، بل تجريد لانفعالات وتذكراتٍ تتعالى على مكانها. كأنّ تلك الحيطان والدرجات والأبواب والأقواس هي جلْدُ حُباب يتقلص، يتلاشى، ليفسح المجال أمام حركاتِ الذاكرة الباحِثة عن امتداداتِ تلك الأمكنة في مخزونِ الانفعالات والمشاعر وفي حيواتٍ تنبعث أطيافُها من الماضي. كأنما تتلاشى الأمكنة وتتعالى أصواتُ مَنْ سكنوا تلك المنازل في أعراسهم ومآتِمِهم؛ ولطشاتُ الجير على أرض دكناء بها كوّة تتحوَّل إلى فوْح عطنٍ صادر عن دورة مياهٍ عتيقة... أين تنتهي الأمكنة وأين تبدأ ديمومة الأزمنة المُمتلئة دوْماً في دواخلنا؟

(2)

غيوم تحمل لونها الرمادي إلى باريس هذا الصباح. مطرٌ مُتقطّع وريح باردة بين الفيْنة والأخرى. الشوارع أقلّ ازدحاماً ومن بَعيدٍ تتناهى أصوات تهتف وطبول تدقّ وإنشاد جماعيّ ينبعث من مُظاهَرة متجهة صوْبَ شارع «سيفر» في المُقاطعة السادسة. كلّما خطوتُ باتجاه المُتظاهرين تبيَّنتُ ملامحهم المُلوَّنة الغامقة السمرة والسوداء أحياناً. بين الصفوف المُتراصة اثنان أو ثلاثة بشرتُهم بيضاء. بعضهم يحملون لافتاتٍ تعلن انتماءهم إلى نقابة «س.د.ت». لم أتبيَّن ما يطالبون به عبر أغانيهم وهتافاتهم. عددهم محدود وأنا منشغلٌ بلوْنِ المُتظاهرين وشعاراتهم غير المألوفة. سألتُ امرأة واقفة تتطلّع إليهم مِنْ على الرصيف فابتسمت وقالت إنها أيضاً أثار انتباهَها أن معظم المُتظاهرين مُلوَّنون، لكنها لا تعرف أصلهم وهل هم فرنسيون أم مجرَّد لاجئين.أضافتْ

ضاحكة: أنت تعلم أن فرنسا مناصِرة للمظلومين. قُلت مع نفسي سأعرف ذلك خلال نشرة أخبار المساء. تابعتُ طريقي.
على الرصيف في نهاية الشارع، شابّ مُلتحٍ، مُشعث الشعَر، يرتدي جيناً وقميصاً كُحلياً ويخفي رأسه من حينٍ لآخَر بين ساقيْه. أمامه قطعة كرتون كتب عليها «أنا جائع». المارّة لا يُعيرونه اهتماماً. أغلب المشاة نساء يتبضعْنَ من سوق «بومارشيه»، أو من دكاكين الملابس الفاخرة . في هذا الطقس المُتلبّد، اللزِج، تبدو مُعظم الوجوه بلا ملامح مُتميِّزة. أحثّ الخُطى نحو المكتبة وقد تعلَّق بصري بمُلصقٍ يُعلن عن فيلم عنوانه «Une femme infidèle» لم أجد ما يُعادل النعت بالعربيّة... عبارات كثيرة مرّتْ أمام عينيّ أو سمعتُها منذ غادرتُ المنزل هذا الصباح. مُعظمها يتلاشى مع رَفاتِ الجفون ويتوارى عن سطح الذاكرة. البردُ الذي تحرّكه الريح يجعلني أحثّ الخطى نحو المكتبة التي أفترض أنها ستكون دافئة... عندما استقررتُ على الكرسيّ في القاعة الدافئة أحسستُ أن قدميّ شبه مُثلجتيْن. أماماً، على يميني، تجلس امرأة سمراء مُنشغلة بتقليب صفحات كتابٍ غلافه أبيض لم ألتقط عنوانه. قَصَّةُ شَعرِها غُلامية، ترفع عينيْها من حينٍ لآخر عن الكتاب فتتلامسُ نظْرتانا خطفاً وأحسّ بما يشبه الدفء يسري في الأوصال. ربّما لمَى الشفتيْن بالصّبْغةِ القرمزية الغامقة؟ ربّما عيناها السّوداوتان الضاحكتان؟ ربّما هو الجسد المتناسق ذو الحضور الوافر...؟ سرعان ما بدأتُ أحسّ جسدي يتمدَّد ويُرخي قلاعَه ويتوطدُ على الكرسيّ داخل قاعة المُطالعة الفسيحة التي خيِّل إليّ الآن أنها تستمدّ دفئها من دفء تلك المرأة ذات الشفتيْن القرمزيتيْن المُطبَقتيْن على فتونٍ غامضٍ أو أنني لم أستطع توصيفه بدقة؟

(3)

توصلتُ اليوم برسالة من الصديق إبراهيم السولامي تحتوي على قُصاصة من صحيفة «الأحداث المغربية»، يتحدَّث فيها «ولد عريشة» (كنية شخصيةٍ روائية استعملتُها في روايتي «امرأة النسيان»، واسمه الحقيقيّ: أحمد الأشهب) أمضى 18 سنة في السجن لأنه تزعَّم مجموعة من الشبان في مدينة تازة كانت تتصدَّى لأصحاب السيارات الفخمة الذين يأتون بعشيقاتهم إلى المغارة الشهيرة. ويشرح الأشهب في هذا الحوار الصحافي أنّ إقدامه على تكوين تلك العصابة جاء ردّ فعلٍ على اعتداء أحد رجال الشرطة عليه وعلى خطيبته عندما كانا يتردَّدان على المغارة للنزهة، بينما أصحاب الجاه لا يتعرَّضون لأيّ مراقبة. عندما استحضرتُه في روايتي، كنتُ أستوحي بعض ما وردَ في دفاعه عن نفسه أمام المحكمة سنة 1984، حيث فضح الحيف الذي كان الشباب في تازة يتعرَّضون له، ما جعلهم يلجؤون إلى العنف والبحث عن أشكالٍ للانتقام من المُوسرين المُتواطئين... وأذكر أن الصحافة تحدَّثت آنذاك عن الرقابة التي مَنعتْ نقلَ مجموع الانتقادات التي تفوَّه بها ولد عريشة أثناء المُحاكمة. المُفاجأة بالنسبة لي في هذا الحديث الصحافي الذي أجراه أحمد الأشهب بعد مرور 18 سنة وهو في السجن، هو تصريحه بأنه قرأ «امرأة النسيان» خلال اعتقاله، وأن من حقّ كاتبها أن يوظّف الأحداث التي تقع في المُجتمع حسب ما تقتضيه رؤيته إلى الأشياء من حذفٍ أو إضافة؛ لكنه لا يغفر للصحافيين أن يحرِّفوا الحقائق بإيعاز من ذوي النفوذ. الواقع أنني لم أكن أتصوَّر أن هذا الشاب سيقرأ الرواية وسيعلِّق عليها بكلامٍ يكشف عن وعيٍ لافِتٍ للنظر. ومن خلال حديثه الصحافي وتبريره لما أقْدم عليه هو وأصدقاؤه وجدتُ أنّ آراءه تسير باتجاهِ التأويلات التي حاولتُ في الرواية أن أعلل بها ظاهرة العنف المُتولِّدة عن غياب العَدْل...
هذه الحادثة تطرح من جهةٍ ثانية، علاقة الواقع بالتخييل. عندما استثمرتُ واقعة مَغارة تازة، كنتُ أريدُ أنْ أقدِّم نموذجاً يفضح إهمال الشباب الذي يدفعهم إلى التمرُّد ورفض أخلاق النفاق والسلوك المُزدوج؛ ووجدتُ في ما قاله ولد عريشة خلال محاكمته عيّنة من الكلامِ الجريء الذي لا يريد المُجتمع التقليديّ أنْ يسمعه من أفواه الشباب...وبطبيعة الحال لجأتُ إلى التخييل لإدراج المشهد ضمن بنيةٍ روائيّة لها أبعادٌ أوسع. لكنْ، ها هُو «الواقع» يستعيد وجودَه من الخيال الروائيّ ويُصرّ على الاقتراب من الواقع الواسع ليفضحه رغم التحايُل الذي تلجأ إليه مؤسّساتُ حُرّاس المَعبَد. أليس من الظلم أنْ يُحكمَ على أحمد الأشهب بعشرين سنة سجناً لأنه أراد وأصدقاؤه أن يصحِّحوا سلوكاً يُدين مرتكبيه ويُدين مَنْ يتسترون عليه؟



لويز غلوك تجاوز الخسارات

في الثامن من أكتوبر/تشرين الأول)، أعلنت الأكاديمية السويدية منح الشاعرة الأميركية «لويز غلوك» جائزة «نوبل» في الأدب، وأوضحت الأكاديمية السويدية للعلوم في حيثيات قرارها أن «غلوك» مُنِحت الجائزة «لصوتها الشاعري المميَّز الذي يحمل جمالاً مجرَّداً يضفي، بجماله، طابعاً عالميّاً على الوجود الفردي»، وهي الشاعرة الأميركية الثانية التي تحصل على «نوبل» في الأدب بعد بوب ديلان خلال القرن الحالي.



لماذا مُنحت جائزة «نوبل» في الأدب، للشاعرة الأميركية لويز غلوك، ولم تُمنَح لهاروكي موراكامي، أو مارغريت آتوود؟

«أريد أن أخبرك بشيء: كلّ يوم، الناس يموتون، وهذه ليست سوى البداية».
«لويز غلوك»

من هي لويز غلوك؟ لماذا تمكّنت من الحصول على «نوبل» فى الأدب؟
من خلال هذا المقال، سنلقي نظرة فاحصة على ألمع الشعراء الأميركيين المعاصرين، لتكون نقطة الانطلاق للتعرّف إلى الماضي، والواقع المتعلّق بجائزة «نوبل» في الأدب.

من هي لويز غلوك؟ هي أعظم شاعرة أميركية بعد ديكنسون، وبيشوب

كشفت لويز غلوك عن فلسفتها الشعرية قائلة: «أقع دائماً في حيرة، بسبب الحذف والإيجاز، وعدم الإفصاح، والإيحاءات، والبلاغة، والصمت الهادئ». وبالنسبة إلى القرّاء الصينيين ليس اسم الشاعرة لويز غلوك مألوفاً بينهم، بينما في الولايات المتَّحدة الأميركية، هي إحدى النجوم المبهرة في عالم الشعر، في الوقت الراهن، وهي الأكثر شهرةً بعد ديكنسون، وماريان مور، وبيشوب، وقد كرَّست قصائدها لإعادة بناء العلاقة مع الحياة، واستكشاف الأصوات النسائية الثريّة، مع الاحتفاظ بالتجارب اليومية، كما تفتح قصائدها آفاقاً شعرية جديدة، يتسربل بها الثراء والعمق والغموض، وقد بلغت أعلى درجات الإتقان والإجادة في مجموعتها «حياة الريف». حتى الآن (الثامن من أكتوبر/ تشرين الأول، 2020) صدرت ثلاثة أعمال لها داخل الصين؛ «حتى يعكس العالم أعمق احتياجات الروح» الصادر عن مجموعة شنغهاي سينشري للنشر/ دار الشعب في شنغهاي، و«سبائك القمر»، و«مختارات لويز غلوك»، التي صدرت عن جمعية ييتشانغ للشعر الحديث، في عام 2015.
يُعَدّ وجود لويز غلوك في عالم الشعر الأميركي أشبه بالكلاسيكيات الحيّة. ولدت في عام 1943 في عائلة مجرية يهودية الديانة، وفي السابعة عشرة تركت المدرسة بسبب فقدان الشهية، وبدأت تتلقّى العلاج النفسي لمدّة سبع سنوات، ثم درست الشعر في رابطة الشعر، في جامعة كولومبيا، وفي عام 1968، نشرت ديوانها الأوّل «الوليد الأوَّل»، ثم انطلق مشوارها الشعري. في طفولتها، كان العالم يعاني ويلات الحرب العالمية الثانية، وكان، وقتها، «روزفلت» الشهير، رئيس الولايات المتَّحدة الأميركية، لكنها حصلت، الآن، على جائزة الشاعر الأميركي، وجائزة بوليتزر، وجائزة الكتاب المتميز، وجائزة النقَّاد الوطنية، وجائزة بولينجن، فلا شيء يبقى على حاله، وخارج النافذة تتغيّر، دائماً، صورة العالم، فظهرت أمامها أميركا المستقطبة، لكنها لم تتعامل مع الأمورالسياسية بشكل مباشر، بل كانت تتعامل مع مشاعر إنسانية لتجارب أعمق وأكثر سرِّيّةً تسكن حنايا القلب.
لويز غلوك، شاعرة غنائية من طراز أصيل، وينقسم إبداعها الشعري إلى مرحلتَيْن؛ المرحلة الأولى هي مرحلة تدريب الشاعر، وكان معظم نتاجها الشعري نابعاً من تجارب حياتية ممثّلة في ديوانها «صورة متداعية» (1980)، وقد أدرجت موادّ لتجاربها الذاتية في كلمات الأغاني المنطوقة، وغذَّت حساسيّتها المرهفة وروحانيَّتها العالية قصائدها، وأضحى التردُّد والتشوُّق إلى الحبّ موضوعات مشتركة تتجسَّد في قصائدها.
على سبيل المثال، في ديوان «الصيف»، قالت: «ضعنا أنا وأنت، ألا تشعر؟»، وفي «إيثاكا»: «المحبوب ليس في حاجة إلى الحياة.. المحبوب يحيا في عقل الحبيب»، وفي «انتصارات أخيل» وصفت الحزن الذي انغمس به «أخيل»، وتفهُّم الآلهة لحالته: «هو، بالفعل، شخص ميِّت، والجزء الذي سيحبّ، هو ذات الجزء الذي سيموت».



وفيما يتعلَّق بالإبداع الشعري، أقرَّت لويز غلوك قائلة: «أنا على يقين تامّ بأنني أتعلّم كتابة الشعر، فليس ضرورياً أن تكون الصور الشعرية انعكاساً لصور ذاتية تمور داخلي، دون السماح بتوليد صور حيّة بسيطة، دون تعقيد.. توليد الصور دون أن تقف الروح عائقاً أمامها، بل لابدّ من استخدام الروح لاستكشاف الأثر الشعري، والفصل بين الضحالة والعمق، وانتقاء أشياء على قدر من العمق».

ويمكن أن نتَّخذ من مجموعتها «الزنبقة البرّيّة» الحاصلة على جائزة «بوليتزر» للشعر، مثالاً على أنها تسير على درب من النضج، فلم تجسّد قصائد المجموعة علم النفس البشري الدقيق، فحسب، بل كان لها السبق في استخدام الإحالات الأسطورية، والتزاوج بين الأساطير والخرافات والشعر، للكشف عن المشاكل الأساسية للوجود البشري؛ مثال ذلك في ديوان «عتاب» الذي يتحدَّث فيه الشاعر مع إله الحبّ «إيروس» في الأساطير اليونانية، وفي «مقتطفات أسطورية» اقتبست قصّة إله الشمس «أبوللو» وهو يلاحق «دافني»، ابنة إله النهر «بينيوس»، وأكثر ما أثنت عليه غلوك التمازج بين الأساطير وأسرار الحياة، فنجدها تقول في «أسطورة الوفاء»:

انتظر سنوات طوال

وخلق عالماً، وراح يراقب بيرسيفوني.

راحت بيرسيفوني تتشمّم وتتذوّق

الأشياء من حولها.

وفكَّر: آهٍ، لو كنت تمتلكين شهية جيّدة

لتتمتعي بكلّ ما هو موجود

ألا يشتهي كلّ حبيب أن يلمس؟

البوصلة ونجمة الشمال.

استمعي إلى الأنفاس وهي تردِّد:

«أنا على قيد الحياة»؛

وهذا يعني أنك على قيد الحياة؛

لأنك لحديثي تستمعين.

حطَّمت غلوك عمود الأنماط التعبيرية التقليدية التي وضعها الشعراء الرجال، وخلقت صوتاً خاصّاً بالمرأة، ومن خلال كتابات شعرية دقيقة بالغة الحساسية، وغير مألوفة، جسَّدت التجربة الحياتية النسائية، وحاولت المزج بين الشعر الحديث واللاهوت الكلاسيكي، لفتح آفاق أكثر رحابة وعمقاً أمام معاني القصيدة.

في الكتابات الأدبية التقليدية، عادة ما يُقمع الصوت النسائي، وتتعلم النساء المزيد من الصبر والتسامح، وقد شجَّعت كتابات «صافو» المرأة على الحديث عن تجربتها العاطفية الحقيقية، والتعبير، بشجاعة، عن «لحظة عدم الاحتمال». وقد سارت غلوك على نهج ديكنسوت، وسيمون ويل، وسارت، ورغم نتاجها الشعري الكبير ومكانتها في الحركة الشعرية الأميركية، لا تزال محدودة الانتشار، وما زالت معروفة على نطاق ضيِّق جدّاً في الصين.

وفي ديوانها «زنبقة برّيّة» الحاصل على جائزة «بوليتزر»، لم تعد لويز غلوك راضية عن الدور الوصفي للقصيدة، بل راحت تستخدم الاستعارات لتضفي روحانية إلى كلّ الأشياء، من خلال الصور اليوميّة، و- من ثَمَّ- يتسنّى لها أن تنقل المعاني الفلسفية. في مجموعتها «جليد الربيع»، استعارت جليد الربيع، ونظمت قصيدة على غرار «الشعر الطائفي»، قائلة:

انظر إلى سماء الليل.

أمتلك ذاتَيْن،

وأملك قوَّتَيْن.

أنا هنا معك، بجوار الشرفة،



وأراقب ردّة فعلك.
بالأمس، ارتفع القمر فوق الأرض الرطبة،
وهوى داخل بستاني.
في هذي اللحظة، أضاءت الأرض كقمر منير
مثل شيء ميّت مغطّى بشعاع نور.
في هذي اللحظة، فتحت عينيك
وسمعت صرختك المدوّية،
وصرخات ملتاعة من أمامك،
وغاية تبغاها..
وأريتك ما تتلهَّف لكي تراه
ليس ثقةً فيك،
بل هو استسلام،
استسلام للطغيان.

لويز غلوك، شاعرة تتَّخذ من الحياة والموت نواة أساسية لقصائدها، وتضجّ كتاباتها بالنقاش حول الموت، على سبيل المثال: «هدوء يقابل هدوء، لا مبالاة تقابل لامبالاة، البقاء على قيد الحياة، الحياة تحت الأرض، الموت، من يموت، يموت بلا معاناة». تبدو قصائد لويز غلوك كسكاكين صغيرة تضيء، وسط العتمة الجامحة، بضوء فضّي، فهي لا تتجنَّب تناول الموضوعات الدسمة، فالموت، بالنسبة إليها، ليس أمراً مؤقَّتاً، بل عمليّة بطئية ومتكرّرة، فنجدها تقول: «الميلاد وليس الموت، هو خسارة لا تحتمل، أريد أن أخبرك بشيء: كلّ يوم، الناس يموتون، وهذه ليست سوى البداية».
ومن منظور علم الأنساب الشعرية، تقترب لويز غلوك من إيميلي ديكنسون، وماريان مور، بيشوب، وكاتولوس. وبالعودة إلى الشعر الكلاسيكي، نجدها الأقرب إلى الشاعرة اليونانية القديمة صافو، فهؤلاء الشعراء يولون اهتماماً بالتجربة الحسِّيّة للجسد، ويجمعون بين التجارب الروحية، والاستكشافات الفنِّيّة الشعرية، كما ابتكروا قوالب شعرية جديدة، وتناولت قصائدهم موضوعات افتراضية خلود العالم البشري، مثل الخسارة والفقد والحبّ والوحدة والموت والحياة، حتى هذه العلاقة بين الواقع والخيال. وداخل الأوساط الأدبية الأميركية، التي تنخرط في السياسة على نحو كبير، نجد أن لويز غلوك تسلك منحى آخر، فهي تعود إلى الصمت، وتبحث، في الكتابة والصمت، عن «لحظة الوعي»، وهذا لا يعني أن الشاعر لا يولي عناية بالسياسة، لكنه يعي أن البداية المتلهِّفة قد تكون غير مناسبة، ووسط خضمّ الضجيج، يكون للتراجع إلى الوراء قيمة كبيرة.

لماذا حصلت على جائزة «نوبل في الأدب»؟
الاهتمام بالإنجازات الأدبية وتحقيق التوازن الجنسي والجغرافي

على الرغم من أن لويز غلوك تحظى بمكانة أدبية، لا يمكن لغيرها أن يشغلها، لكن الشعراء العظماء في عالمنا ليسوا قليلين، فلماذا، إذن، فضَّلتها الأكاديمية السويدية عمَّن سواها من الشعراء؟

في ظاهرة مثيرة للاهتمام، في يوم إعلان نتيجة جائزة «نوبل» في الأدب، ارتفعت احتمالات فوزها، رغم أنها لم تكن، فيما قبل، من المرشَّحين الأقوياء لنيل الجائزة. وإستناداً إلى المعلومات بشأن الاحتمالات السابقة، والإنجازات الأدبية، والطبيعة الجغرافية، يتسنّى إعداد قائمة بالمرشّحين، ولم تكن لويز غلوك واحدة المرشّحين، ومنهم آنا كارسون ، ونغوجي، وغروسمان، ولازلو، وآخرون، وجميعهم يفوقونها في عدد الجوائز، وخاصّةً بعد تتويج بوب ميلان، في عام 2016، بالجائزة، فكان احتمالية حصول شاعر أميركي آخر، على المدى القصير، منخفضةً إلى حدٍّ ما.
ورغم ذلك، حصولها على الجائزة أمر معقول، لأنها شاعرة لا يمكن إغفال وجودها في المنطقة الناطقة باللغة الإنجليزية، والمنطقة غير الأوروبية، وبعد حادث الاعتداء الجنسي، كان من المنطق أن تفكِّر بها لجنة التحكيم؛ لتحقيق توازن جنسي وجغرافي. وكما هو معروف لدى الجميع، أن جائزة «نوبل» في الأدب تُمنح إلى أكثر كاتب تتمتَّع أعماله بالمثالية في المجال الأدبي، لكن بعد حادث الاعتداء الجنسي في عام 2018، باتت جائزة «نوبل» في الأدب تعاني أزمة ثقة.
وفي عام 2019، تَمَّ استبدال الحكّام في لجنة التحكيم، وإضافة أكاديميين نساء جدد، تختلف ذائقتهم الأدبية عن الحكّام السابقين، و- من ثَمَّ، وبكلّ واقعيّة- لم تساعد نتائج الجائزة، قبل عام 2018، في التنبُّؤ بجائزة هذا العام، لكن ما مكَّننا حقّاً، من وضع أيدينا على الأدلّة، هو بيان لجنة التحكيم، والجوائز المرجعية لجائزة «نوبل» في 2019. وقد جاء في هذا البيان تعهُّد الحكّام ببذل الجهود لتحقيق المساواة بين الجنسين، وكذلك التوازن الجغرافي، ومنحت توكار تشوك الجائزة في عام 2018، وهذا برهان ساطع على حُسْن اتِّجاه سير جائزة «نوبل»، وفي المستقبل ستتضمَّن قائمة الترشيحات المزيد من الكاتبات.
تغيُّر طفيف قد طرأ على الجائزة، هو أن «نوبل»، في السنوات الأخيرة، صارت أكثر ارتباطاً بجائزة «بوكر» العالمية، و«جائزة الأكاديمية الجديدة»؛ فجائزة «بوكر» جائزة موثوقة في المجال الأدبي، وتثني على الكتّاب الجادّين والمعنيِّين بالقضايا العامّة. على سبيل المثال، قبل حصول توكار تشوك على «نوبل»، صارت المفضَّلة الجديدة لدى جائزة «بوكر» العالمية، والأمر المثير للاهتمام، هو أن رواية الكاتبة «تسان شويه» «حكاية حب القرن الجديد» قد أُدرجت ضمن قائمة «بوكر» الطويلة، وذلك لأن تسان شويه، في العام الفائت، كانت ضمن أعلى خمسة احتمالات

في قائمة «Nicer Odds» قبيل إعلان نتيجة جائزة «نوبل»، مع الأخذ في الاعتبار أن الكاتب الياباني «كازوو إيشيغورو» كان ضمن هؤلاء الخمسة المرشَّحين، فضلاً على أن الجائزة، لمدّة ثلاث سنوات متتالية، مُنحت لأدباء من أوروبا، وحُرِم من التتويج بها، منذ أمد طويل، كتَّاب من آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية وأستراليا، و- من ثَمَّ- كان الهدف، هذا العام، هو حصول كاتب يحظى باحترام كبير من منطقة غير أوروبية، لاستعادة جائزة «نوبل» لسمعتها، وانطلاقاً من هذا المنطق، إن حصول لويز غلوك على الجائزة، هذا العام، أمر معقول جدّاً!

لماذا ظلَّ هاروكي موراكامي وآخرون، في مضمار سباق «نوبل»، فترات طويلة؟

وعند الحديث عن ترشيحات «نوبل»، سنتطرَّق إلى سؤال، وهو: لماذا ظلَّت أسماء، منها هاروكي موراكامي، وأدونيس، ونغوجي، وآتوود في مضمار سباق «نوبل» فترات طويلة؟
في البداية، ينبغي توضيح أمر، هو أن لجنة تحكيم جائزة «نوبل» لا تعلن عن قائمة الترشيحات، وكلّ ما نطالعه على شبكة الإنترنت هو ترشيحات وكلاء شركات المراهنات. على سبيل المثال، تضع شركات الألعاب الرياضية الشهيرة وشركات أخرى، على قوائمها، هاروكي موراكامي، على قائمة الاحتمالات كلّ عام، وذات مرّة، في العام الماضي، وضعت تسان شويه على قائمة الاحتمالات، مما أحدث ضجّة كبيرة في وسائل الإعلام الصينية، لكن هذا، في الواقع، ليس له علاقة بلجنة تحكيم الجائزة. لا تعلن اللجنة عن قائمة الترشيحات، لكنها تعلن عن قائمة المرشَّحين قبل خمسين عاماً؛ وذلك بسبب الحفاظ على مبدأ السرّيّة لمدّة خمسين عاماً، وكلّ ما نراه متداول على شبكة الإنترنت، هو ترشيحات عام 1969 (بينما ترشيحات عام 1970 سيتمّ الكشف عنها في الأوَّل من يناير/ كانون الثاني، عام 2021)، وما يتسنّى مطالعته، الآن، هي الأسماء قبل عام 1970.
واللافت للانتباه، أن قائمة الترشيحات تتضمَّن اسم تولستوي ستَّة عشر مرّة (يمكن ترشيح الاسم الواحد من قِبَل محكّمين مختلفين، عدة مرَّات، خلال العام الواحد) كما تَمَّ ترشيح مولرو، وغراهام جرين، وماغام، وأودن، لكنهم لم يحصلوا على الجائزة، ولم يتمّ ترشيح أساتذة الأدب اللامعين مثل تشيخوف، وبروست، وكافكا.
بينما، في الصين، كان من الكتَّاب الذين ترشَّحوا، بالفعل، هم: هو شي، ولين يي تانغ، أمّا بالنسبة إلى ترشيح لاو شيه، ولوشون، فهذه مجرَّد شائعات لا أساس لها من الصحّة، وفي السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى مويان، ومن بين الكتَّاب المؤثِّرين على المستوى العالمي، الذي تتردّد شائعات عن احتمالية حصولهم على «نوبل»: يوهوا، وجيا بينغ وا، وتسان شويه، ووانغ آني، ويان ليان كه، ولي روي، ووتساو ناي تشيان. أمّا بالنسبة إلى مشاركة هاروكي موراكامي وغيره في مضمار السباق، فلا شكَّ في أن لجنة تحكيم «نوبل» لن تفصح عن الأسباب، لكن، بسبب طبيعة جائزة «نوبل» ذاتها، وسمات الكتاب، ما زالت أسباب الترشُّح قائمة.
ولتحرّي الصدق، لا يُعَدّ أدب هاروكي موراكامي جديداً بالنسبة إلى لجنة تحكيم جائزة «نوبل»، فمن المحتمل أن الطرق التعبيرية تبدو قديمة بعض الشيء، حتى صارت قوالب وتقاليد لا تلبّي توقّعات لجنة التحكيم إزاء الابتكارات الأدبية، فروايات هاروكي موراكامي متوارثة من التراث الأدبي لدوستويفسكي، وسكوت فيتسجيرالد، وريموند تشاندلر. وعلى الرغم من أنه ياباني الجنسية، هو يميل إلى أسلوب كتابة الأدب الأميركي في القرن العشرين، وهو الوريث الياباني للكتابات السردية خلال عصر الجاز، وبعد الألفية. لم يعد حكّام لجنة تحكيم «نوبل» يولون اهتماماً بالأدب الأميركي، وعلى الرغم من أن الولايات المتَّحدة بلدٌ أدبي كبير، فاز، في السنوات العشر الماضية، بوب ديلان، فقط، بجائزة «نوبل» في الأدب، وكتّاب عظماء مثل دون ديليلو، وروبرت روس، وجيمس أوتس، وكورماك مكارثي، وبول أوستر، بينما غيرهم آخرون فاتتهم جميعاً جائزة «نوبل»، وحتى الكتّاب العظماء، مثل فيليب روز، لم يعتدّ بهم من قِبَل حكام جائزة «نوبل»، فضلاً عن هاروكي موراكامي.
وبعد حصول الكاتب كازوو إيشيغورو على الجائزة، باعتباره كاتباً بريطانياً ويابانياً في آن معاً، تقلَّصت فرصة حصول هاروكي موراكامي على «نوبل»، والأقرب للترشيح من هاروكي موراكامي، الكاتبة اليابانية يوكو تاوادا، وهي متخصِّصة في كتابة الشعر والروايات، وتتبع طريقة الكتابة التجريبية، وتمتلك حسّاً بالتطوُّر الأدبي، وتعيش، حاليّاً، في ألمانيا
لم يتمكَّن أدونيس، ونغوجي، وبيتر كاري، وغيرهم من الحصول على «نوبل» لأسباب مماثلة، وجميعهم بارزون في مناطقهم الخاصّة، ويرمزون إلى قوّة أدبية في المناطق الهامشية للعالم الأدبي التقليدي، ومنها: سورية وإفريقيا وأستراليا، وحصولهم على «نوبل» لن يثار حوله الجدل أو اللغط، لكن، من منظور الابتكارات الأدبية، ما زال بشأنهم تحفّظات من قِبَل لجنة التحكيم.
ومن بين الكتّاب الصينيين المتوقَّع أن يتنافسوا على الترشيح للجائزة ؛ يان ليان كه، وتسان شويه، ولي روي، ويو هوا. ومن المرجح، نسبيّاً، أن يتنافس يان ليان كه، وتسان شويه، على الجائزة، لان أسلوبهما الأدبي يقترب من نكهة الجوائز الأوروبية الكبرى؛ فهما يسيران على خطى الأدب الحديث الذي ابتكره كافكا، وجويس، وفولكنر، وغيرهم آخرون. ومن حيث المحتوى الأدبي، تجسّد أعمالهم مفهوم «الصين في عيون الغرب»، وهي أعمال ستلتمع أمام أعين حكّام الأدب الأوروبيين، ورغم هذا فإن احتمال فوزهم، في السنوات الأخيرة، كان ضئيلاً جدّاً، لأن أعمالهم الأدبية لا ترقى فوق مستوى كتَّاب آسيا وأوروبا، و- ربَّما- كتَّاب هذه المناطق هم في أمَسّ الحاجة لحصد الجائزة.

تاريخ جائزة «نوبل» والجدل: المركزية الأوروبية وأدبيات التدخُّلات السياسية

بعد تغيير لجنة تحكيم الجائزة، بدأت تولي عناية أكبر من الناحية الجغرافية بالكتاب، حيث المناطق غير الناطقة بالإنجليزية، لكن- بشكل عام- ما زال أدب المناطق الناطقة بالإنجليزية هو محور اهتمام جائزة «نوبل»، وعلى مدار التاريخ، كانت المركزية الأوروبية أمراً واضحاً. قبل الحرب العالمية الثانية، كانت جائزة «نوبل»، في الأساس، لعبة أوروبية، قبل عام 1939 - باستثناء طاغور، من الهند (فاز بالجائزة عام 1913)، وسيم لويس، من الولايات المتَّحدة (فاز بالجائزة في عام 1930) - كان بقيّة الفائزين من الأوروبيين، وتركَّزوا في أوروبا الغربية وشمال أوروبا. بين عامَيْ 1901 و 1939 ، مُنحت جائزة «نوبل» للفرنسيين، ست مرَّات (برودوم، وفردريك ميسترال، وموريس ماترلينك، ورومان رولان، وأناتول فرانس، وروجه مارتين دوغار)، تَمَّ منحها ثلاث مرّات للسويديين (لاغرلوف، وهايدنستام، وألفيلد)، كما مُنحت للنرويجيين (يورنستيارنه بيورنسون، وكنوت همسون، وسيغريد آوندست) ثلاث مرّات. والآن، راح هؤلاء الكتَّاب في غياهب النسيان، ولم يعد أحد يتذكَّرهم، وفي الوقت الذي فضَّلهم فيه حكام جائزة «نوبل»، كانوا قد نحّوا كلّاً من تشيخوف، وبروست، وكافكا، وجويس، وتولستوي، ولوشون، جانباً.
منذ عام 1950، كانت أكثر الدول تفضيلاً لجائزة «نوبل» هي المملكة المتَّحدة (سبعة فائزين: راسل، وتشرشل، وكانيتي، ووليام جولدينج، ونايبول، وليسينج، وكازوو إيشيغورو)، ثم فرنسا (ثمانية فائزين: مورياك، وكامو، وسانت جوان بيس، وسارتر، وكلود سيمون، وجاو شينغ جيان، وكليزيو، وموديانو)، ثم الولايات المتَّحدة الأميركية (همنغواي، وشتاينبك، وسول بيلو، وسينجر، وبرودسكي، وتوني موريسون، وبوب ديلان)، وبلدان أخرى تأتي في المرتبة الوسطى، بينما تأتي كلٌّ من إيطاليا وإسبانيا والسويد في المرتبة الثانية. ومن حيث المساواة بين الجنسين، تفوق الرجال على النساء، فقد انعكست معاناة المرأة في الأدب في تحكيم جائزة «نوبل»، وفي الأربعة عشرة سنة، الأخيرة، تبوَّأ الكتَّاب الرجال تسعة مقاعد من أصل أربعة عشر مقعداً، لكن الأمر



الذي يدعو إلى الأمل، هو أنه، خلال سبع سنوات، حصدت الجائزةَ ثلاثُ كاتبات، وهذا يشير إلى أن جائزة «نوبل» شرعت تولي اهتمامها بالمرأة. يطمح العديد من الكتّاب إلى الحصول على جائزة «نوبل»، وفي الوقت نفسه هناك بعض الكتّاب يجرؤون على رفض الجائزة أو الاستخفاف بها والتقليل من شأنها، فقد سبق أن رفض المفكّر الفرنسي سارتر الجائزة، وبعد أن علم الكاتب الإفريقي كوتزي أنه حصل على الجائزة، قال في استخفاف: «هذا أمر غير متوقَّع، على الإطلاق. لم أكن أعلم حتى بأمر الإعلان عن الجائزة».

في الذكرى المئة والعشرون لجائزة «نوبل»، ماذا تعني «نوبل» للكتّاب، ودور النشر، والقرّاء العاديِّين؟

تصادف، هذا العام، الذكرى المئة والعشرون لجائزة «نوبل». ولكونها جائزة أدبية عريقة، وعلى الرغم من الجدل الواسع الذي شهدته، ما زالت، حتى اليوم، أكثر مؤشّر أدبي يتمتّع بقوّة تأثير عالمية. أمّا بالنسبة إلى الكتّاب الجادّين، فهي فرصة ذهبية لزيادة مبيعاتهم، وبالنسبة إلى القرّاء العاديِّين، تجعلهم يتعرَّفون، بصورة أكبر، على أعمال أدبية شائقة، وبالنسبة إلى دور النشر، ليست فرصة لبيع الكتب، فحسب، بل هي فرصة لتقديم الأدب الجيّد، والترويج للكتّاب الكلاسيكيّين. وعلى الرغم من أن الكاتب النرويجي لازلو بولغار يتمتّع بشهرة عالية، داخل أوروبا، ويُعَدّ رائداً من روّاد الأدب الكلاسيكي، لم تترجَم، حتى الآن، سوى ثلاث روايات، فقط، من أعماله، وتَمَّ نشرها في الصين، بينما الكاتب كازوو إيشيغورو، الحاصل على «نوبل»، في 2017، تُرجِمت روايته من سنوات، ونشرتها دار نشر (ييلين). لكنها لم تحقّق مبيعات مُرضِية، وعندما حصل على «نوبل»، تساءل الكثير من الصينيين: «من هو كازوو إيشيغورو؟»؛ ما يفسِّر أن الطريق أمام الترويج للأدب العالمي ما زال طويلاً، أمّا بالنسبة إلى المحرِّرين التسوقيِّين والمحرّرين المسؤولين، فتقع على عاتقهم مسؤولية بيع الكتب الجيّدة، والترويج لها بين القرّاء، ولأن جائزة «نوبل» تأتي، مرّة واحدةً، كلّ عام، من الصعب أن يفوّتوا هذه الفرصة.
وبعد جائزة «نوبل»، عمل محرّرو دور النشر على الترويج لبوب ديلان، وتوكار تشوك، وبيترهانديك؛ لأن هذا هو الوقت الذي يمكن أن ترى أعمالهم في يد العديد من القرّاء خارج دور النشر، والأوساط العلمية، ووسائل الإعلام. قبل فوز توكار تشوك بـ«نوبل»، لم تتخطَّ المبيعات، داخل الصين، سوى بضعة آلاف نسخة، لكن نسبة البيع قد تضاعفت بعد حصولها على الجائزة، وفجأةً قفزت إلى عدّة أضعاف، وخلف هذه المبيعات، ربَّما، هناك عشرات الآلاف من الأشخاص لم يقرأوا أعمالها، طيلة حياتهم، لكن، في النهاية، سيتسنّى لهم قراءتها، بينما لا يولون اهتماماً بالكتّاب الذين لم يحالفهم الحظّ، وحصلوا على الجائزة. العالم، بأسره، يهتمّ بالجوائز، خاصّة الجوائز الرسمية المعترف بها على المستوى العالمي، وإذا فكّرنا في الأمر، بعض الشيء، فسنجد أن حصول الكاتب على جائزة أمرٌ يدعو إلى الفخر، ويمكن التباهي به، فربَّما لم يختلف المستوى الأدبي للكاتب، هذا العام، عن العام الفائت، لكن- بسبب حصوله على الجائزة- ينظر إليه العالم بعيون مغايرة. وهناك البعض يروِّجون الشائعات حول دخول بعض الكتّاب الصينيين إلى قائمة الترشيحات لـ«نوبل»، ليثيروا فرحة الشعب الصيني، لكن إذا تَمَّ الكشف عن حقيقة هذه الشائعات، فسيصاب المتابعون بخيبة أمل كبيرة، وكأن الكاتب قد فقد شيئاً، لأنه خيَّب توقّعاته. وعلى الرغم من أن الكتّاب العظماء مثل كافكا، وجيمس جويس، وبروست، وهيرمان بلوخ، لم يحصلوا على جائزة «نوبل»، لم يضرّ هذا بأدبهم، بل- على العكس- قد أظهر حيويّة أعمالهم، وقوّتها.
بعد مئة عام، بعضٌ ممّن نالوا الجائزة قد خبا نجمهم الساطع، لكن أعمالهم ظلَّت باقية تسطع وتنير للأجيال اللاحقة، وصاروا أفضل بكثير من أقرانهم الذين تجاوزوهم شهرةً، وطغت قوَّتهم في تلك السنوات المنقضية، وعندما نفكِّر في الأمر، سنجد أن التقدير الذي يمنحه الزمن للكاتب، هو أغلى ثناء يحظى به. ■ **(تحرير: لي مو ياو)**

«لم أكن مهيَّأة لتلقّي الخبر»

لويز غلوك.. عن الشعر، والشيخوخة، ومفاجأة «نوبل»

«إنني اجتماعية للغاية، وكوني أكره إجراء الحوارات لا يعني، بالضرورة، أنني شخص انطوائي». «لويز غلوك»، قبل إجراء الحوار.
في صباح يوم الثلاثاء، الثامن من أكتوبر/تشرين الأول، 2020، فازت «لويز غلوك» بجائزة «نوبل» للآداب. اصطفَّ الصحافيون في الشارع حول منزلها، في كامبريدج، بماساتشوستس، ولم يتوقَّف هاتفها لحظةً عن الرنين. كان الأمر أشبه بهجوم ضارٍ، وقد وصفته «غلوك» بأنه «كابوس».
ولكن، من الآن فصاعداً، يجب أن تعتاد على الإشادة بها. ففي مسيرتها، التي استمرَّت لأكثر من خمسة عقود، نشرت أكثر من عشرة مجلَّدات شعرية، وحصلت، تقريباً، على كلّ جائزة أدبية مرموقة، من بينها جائزة «بوليترز» عن مجموعتها «القزحية المتوحِّشة» عام 1992، وجائزة «ناشيونال بوك كريتيك سيركل» عن مجموعة «انتصار آخيل» عام 1985، بالإضافة إلى جائزة الكتاب الوطنية، والوسام الوطني للعلوم الإنسانية، وجوائز أخرى.
يقول «جوناثان جالاسي»، صديقها المقرَّب ومحرِّر أعمالها، ورئيس شركة «فارار وستراوس وجيرو» للنشر: «شعرها يشبه حواراً داخليّاً- ربّما- يجري بينها وبين نفسها، وربّما بينها وبيننا، وهناك مفارقة في هذا الأمر. أمّا الشيء الوحيد الثابت، في كلّ أعمالها، فهو وجود ذلك الصوت داخلها».
كانت الأشهر القليلة الماضية، في حياة، «غلوك» عصيبة، فهي المُطلَّقة التي تعيش بمفردها، والتي كانت معتادة- قبل الوباء- أن تتناول عشاءها، مع أصدقائها، ستّ ليال في الأسبوع. وقد حاولت، عبثاً، أن تكتب خلال أشهر الربيع، ثمّ عادت لكتابة القصائد، مرّة أخرى، في أواخر الصيف، فكانت النتيجة مجموعة شعرية جديدة تحت عنوان «Winter Recipes From the Collective»، والتي تخطِّط شركة «فارار وستراوس وجيرو» لإصدارها في العام المقبل.
«كلّ ما آمله هو أن يُختَم شقاؤنا بمعنًى جميل يرضينا ويُسعدنا». - لويز غلوك
تحدَّثت «غلوك» إلى صحيفة «التايمز» بعد ساعات قليلة من إعلان فوزها بجائزة «نوبل». وفيما يلي مقتطفات من الحوار:

كيف كان وقع الخبر عليك، في أوَّل الأمر؟

- في هذا اليوم، تلقَّيت مكالمة هاتفية في حوالي السابعة إلّا ربعاً، صباحاً، وكنت قد استيقظت للتوّ. وعندما رفعت سمّاعة الهاتف، قدَّم المتَّصل نفسه قائلاً إنه أمين عام الأكاديمية السويدية التي تمنح جائزة «نوبل»، وأردف قائلاً: «أهاتفك لأخبرك بأنك، اليوم، فزتِ بجائزة «نوبل» للآداب». لا أتذكَّر، بالضبط، ماذا قلت له، لكنني شككتُ في الأمر، برمَّته. أظنّ أنني لم أكن مهيَّأة لتلقّي خبر كهذا.

كيف كان شعورك بعد إدراكك أن الأمر حقيقي؟

- شعرت باندهاش تامّ؛ ذلك أنهم اختاروا كاتبة شعر غنائي، أميركية، وبيضاء، أيضاً! هذا غير منطقي. والآن، يعجّ الشارع الذي أقطن فيه بالصحافيين، ويستمرّ الناس في إخباري بأنني متواضعة، لكنني، في حقيقة الأمر، لستُ كذلك؛ فأنا، فقط، أنتمي إلى دولة مرموقة، لا يسعني أن أفكِّر فيها بطريقة حميمية، الآن، كما أنني امرأة بيضاء، ونحن- البيض- نحصل على غالبية الجوائز غالباً، ومع ذلك، فقد ظننت أن فُرصتي للفوز بمثل هذه الجائزة ضعيفة، للغاية.

كيف كانت حياتك طيلة هذه الأوقات العصيبة، والعزلة التي دامت، لشهور، في ظلّ الجائحة؟ هل تمكَّنت من الكتابة خلالها؟

- إنني أكتب على نحو متقطِّع، في العموم؛ لذلك ليست الكتابة عندي نظاماً ثابتاً. فقد استغرق مني كتاب واحد ما يقرب من أربع سنوات، وقد أرّقني هذا الأمر. ثم في أواخر يوليو/تموز، وأغسطس/آب، تدفَّق مني سيل من القصائد، بشكلٍ غير متوقَّع، وتراءى لي، فجأةً، كيف يمكنني تهيئة هذه المخطوطة وإنهاؤها. كان الأمر أشبه بمعجزة!، ولكن «كوفيد» أودى بشعوري بالنشوة والارتياح؛ حيث كنت أخوض معارك يوميّة مع الخوف والقيود اللازمة التي فُرضت على حياتي اليوميّة.

ما موضوع المجموعة الشعرية الجديدة؟

- موضوعها هو الانهيار. هناك الكثير من الرثاء في هذا الكتاب، والكثير من الهزل، أيضاً، والقصائد نفسها سريالية، للغاية.

منذ عهدي بالكتابة وأنا أكتب عن الموت؛ فبالرغم من أني كنت طفلة مفعمة بالحياة، كنت كثيراً ما أكتب عن الموت منذ بلوغي سنّ العاشرة. أمّا عن الشيخوخة، فهي أكثر تعقيداً؛ إنها ليست مجرَّد حقيقة، مفادها أنك أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الموت، بل مفادها أن جميع الملكات العقلية التي اعتمدت، دوماً، على صحّة الجسد والعقل أصبحت، الآن، عرضةً للخطر والتهديد، ومجرَّد التفكير في هذا الأمر والكتابة عنه يثير اهتمامي، بشكلٍ كبير.

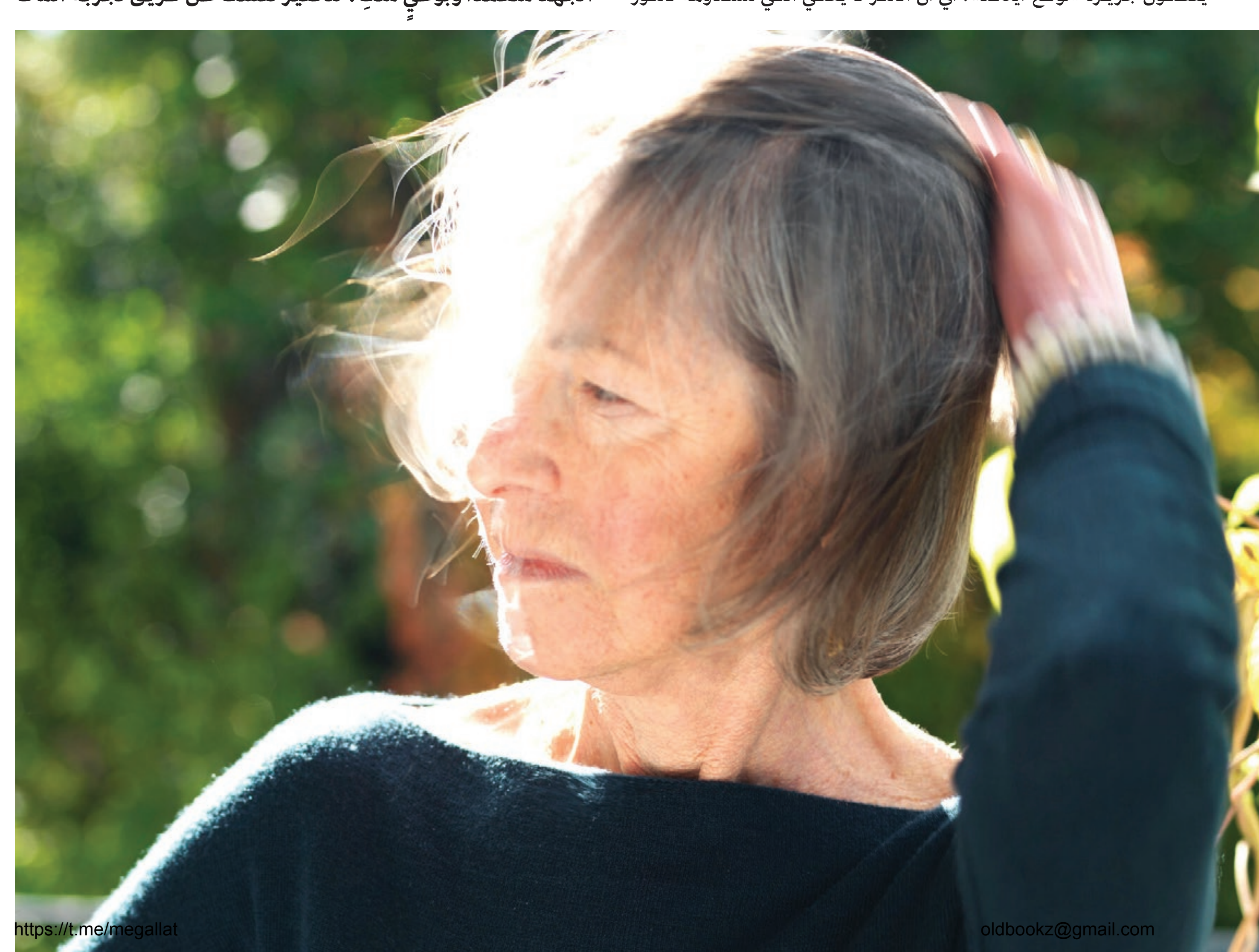
تستمدِّين الإلهام من الأساطير الكلاسيكية في الكثير من أعمالك، وتنسجين، في قصائدك، شخصيات أسطورية مع القصائد الحميمة التي تدور حول الروابط العائلية والعلاقات العاطفية. ما الذي يجذبك إلى تلك الشخصيات الأسطورية؟ وكيف يمكن لهذه القصص أن تعزّز ما تحاولين استكشافه، والتواصل معه، من خلال شعرك؟

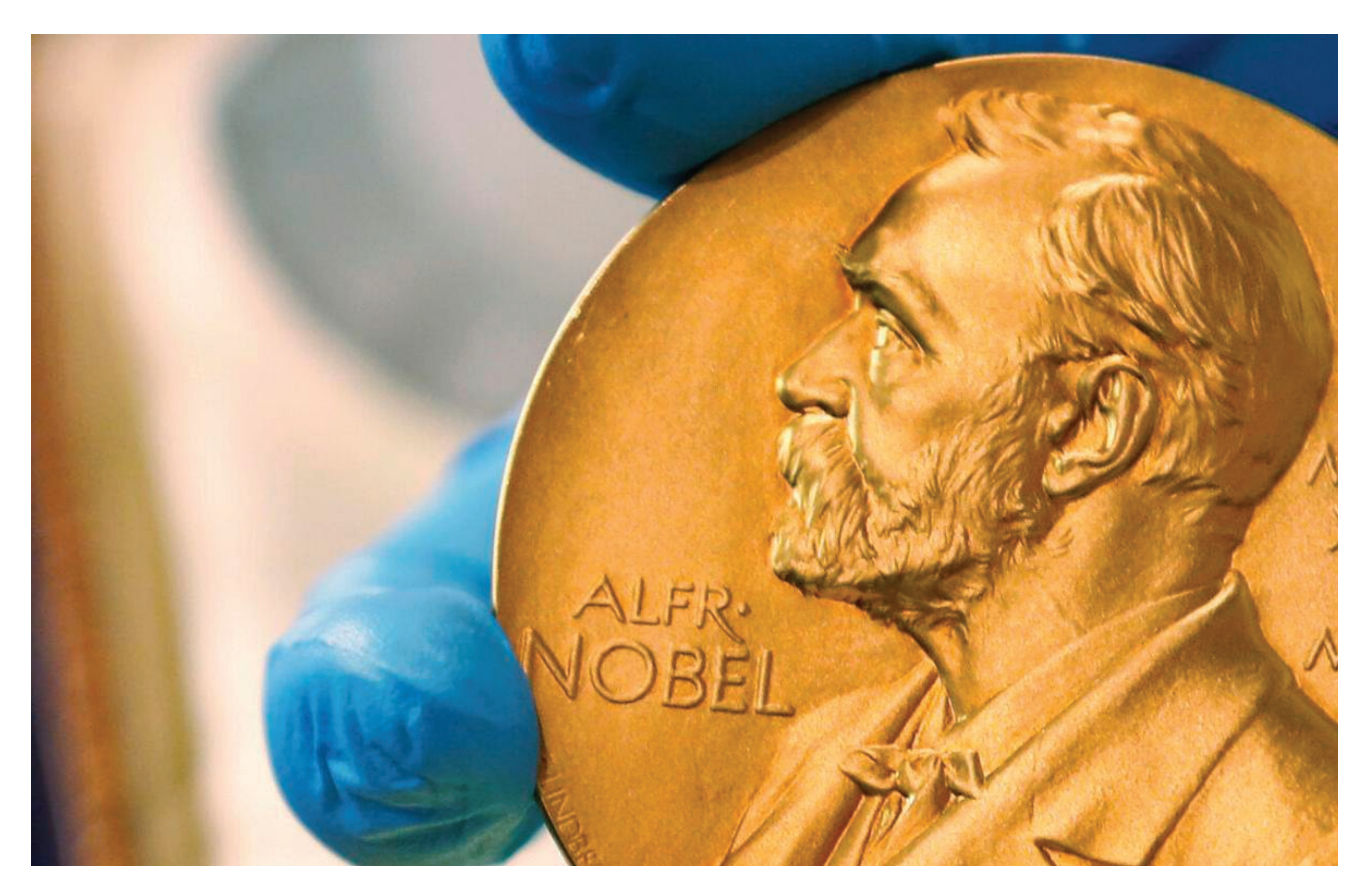
- يقتات كلّ كاتب على ذكرياته القديمة، كالأشياء التي دفعته نحو التغيير، أو لمست قلبه، أو غمرته بالسعادة العارمة. أمّا عن طفولتي، أنا (شخصياً)، فقد تركت الأساطير الكلاسيكية، التي قرأها لي والدي، بصماتها، في وقت مبكّر، فكنت أقرأ الأساطير اليونانية بأعين والديَّ، وواصلت قراءتها، بمفردي، بعدما تعلَّمت القراءة. كانت شخصيات الآلهة والأبطال أكثر وضوحاً، بالنسبة إليّ، منها بالنسبة إلى الأطفال الصغار الآخرين الذين يقطنون جزيرة «لونغ آيلاند»؛ أي أن الأمر لا يعني أنني مشدوهة لأمور اكتشفتها مؤخَّراً وأردت إدراجها في أعمالي، لأمنح قصائدي نوعاً من الصقل؛ إنما كانت تلك الأساطير هي القصص التي تُروى لي قبل النوم في طفولتي. وبعض من هذه القصص كان لها تأثيرها الخاصّ، لا سيَّما قصّة «بيرسيفون»[1]، فأصبحت أكتب عنها، من آن إلى آخر، على مدار خمسين عاماً. وكنت كثيرة الشجار مع والدتي، شأني في ذلك شأن كلّ الفتيات الطموحات. وأعتقد أن هذه الأسطورة، بالذات، أضافت جانباً جديداً إلى تلك المشاجرات؛ فكنت، عندما أكتب، لا أشكو من والدتي، إنما أشكو من «ديميتري»[2].

البعض يقارن أعمالك بأعمال «سيلفيا بلاث»، كما يصفون أشعارك بأنها طائفية وحميمة. إلى أيّ مدى أوردت تجاربك الشخصية في أعمالك؟ وإلى أيّ مدى تستقصين القضايا الإنسانية العالمية؟

- غالباً ما يعتمد المرء على تجاربه الشخصية، بدءاً من مرحلة الطفولة، لأنها هي جوهر الحياة. أمّا أنا، فأنقّب في التجارب التوراتية، وأعتقد أن معاناتي وسعادتي ليستا فريدتَيْن من نوعهما، كما أنني لست مهتمّة بتسليط الضوء على نفسي أو على حياتي الشخصية، بل على معاناة البشرية، وسعادتها جمعاء؛ حيث يجيء المرء إلى الحياة بغير إرادته، ويخرج منها بغير إرادته أيضاً. أعتقد أنني أكتب كثيراً عن الفناء، ربَّما، لأن وقع الصدمة عليَّ كان رهيباً عندما أدركت، في طفولتي، أن هذا كلّه لا يدوم إلى الأبد، ولن يدوم.

لقد جرَّبت أنماطاً شعرية مختلفة خلال مسيرتك المهنية، ومع ذلك يظلّ صوتك الشعري متميّزاً، ولا لبس فيه. فهل كان هذا الجهد متعمَّداً وبوعيٍ منكِ، لتحفيز نفسك عن طريق تجربة أنماط





شعرية مختلفة؟

- نعم. أفعل هذا دائماً؛ فالمرء يكتب ليصبح مغامراً، وأنا أعشقُ الترحال إلى أماكن لا أعرف عنها شيئاً، وأرغب في أن أكون غريبة على أرض غريبة. ومن الأشياء الجيّدة القليلة التي أودّ قولها، عن الشيخوخة، أنها تمنحك تجربة جديدة. رغم أن التضاؤل ليس بالأمر الممتع الذي يترقَّبه الجميع، إلّا أن هناك أموراً جديدة تحدث خلال هذه المرحلة، وهذه الأمور، بالنسبة إلى الشاعر أو الكاتب، لا تُقَدَّر بثمن. أعتقد أنه يجب عليَّ أن أكون متفاجئة، دائماً، وأن أكون- بطريقة ما- مبتدئة، مرّة أخرى، وإلّا فسأنفجر باكية. وهناك أوقات، كما تعلم، أفكِّر فيها في كتابة قصيدة ما، وبعد الانتهاء منها أدرك أن هذه القصيدة قد كتبتها من قبل.

ما الطُّرق التي جعلتك تشعرين بأن الشيخوخة دفعتك لاستكشاف مناطق جديدة، بوصفك شاعرة؟

- مثلاً، أن أجد نفسي، من حين إلى آخر، قد نسيت بعض الأسماء، وأن العبارات مليئة بالثغرات الشاسعة في منتصفها، وبذلك يتوجَّب عليَّ؛ إمّا إعادة هيكلة الجملة، أو إقصاؤها. ولكن بيت القصيد، هنا، هو خوض هذه التجربة، فمثل هذه الأمور لم تكن تحدث لي من قبل. وعلى الرغم من أنها تجربة كئيبة ومزعجة ولا تُبشِّر بالخير، إلا أنها لا تزال مثيرة وجديدة من وجهة نظر كلّ فنَّان.

غالباً ما يوصف أسلوبك بأنه متقطِّع أو مختصر. هل هذا هو الصوت الداخلي الذي يأتي إليك، بشكل طبيعي، في أوقات الكتابة، أم أنها مهارة طوَّرتِها وشذَّبتِها بنفسكِ؟

- قد تكون أشعاري مختصرة، في بعض الأحيان، وهذا صحيح؛ لأنني، أحياناً، أكتب بشكل تحاوري، ولكن هذا الصوت الداخلي لا يمكنني مجاراته دائماً؛ ولذلك تجد الجملة لنفسها طريقة ما للتحدُّث عن نفسها، ومن الصعب مناقشة هذه المسألة المتعلِّقة بالصوت؛ ذلك أن هذا الصوت، غالباً ما يكون مبهماً، للغاية. أظنّ أنني شغوفة بالأساليب الشعرية، وأشعر، دائماً، بمتانتها؛ فالقصائد التي هزَّتني، كليّاً، لم تكن الأثرى بألفاظها، وهذا تمثَّل بشعراء، منهم «بلايك»، و«ميلتون»، ممَّن برعوا بأسلوبهم، وهذا ماكان سبباً لانتشار أساليبهم الشعرية.

قمتِ بالتدريس في جامعة «ييل»، وتحدَّثتِ عن دور التدريس في مساعدتك للتغلُّب على الصعوبات التي واجهتِها في أثناء كتاباتك. حدِّثيني عن دور التدريس في حياتك، بوصفك شاعرة؟

- يجب أن ينصبّ تفكير المُعلم، باستمرار، على ما هو جديد وغير متوقَّع، كما يجب عليه إعادة ترتيب أفكاره حتى يتمكَّن من استخلاص ما يثير اهتمام الطلّاب. كان طلّابي يُدهشونني، بل يُبهرونني!، وعلى الرغم من أنني لم أستطع الكتابة، بشكل دائم، لكنني قادرة، دوماً، على قراءة كتابات الآخرين.

شكراً جزيلاً على وقتك. هل تودِّين إضافة المزيد؟

- أردتُ ألّا أنبس بكلمة، ولكنكِ جئتِ وجعلتِني أفيض بما كتمت، ولم يُكفِك هذا، بل تريدين المزيد! لا مزيد عندي. وإذا كانت هناك حاجة ملحّة لقول شيء ما، فإنه يخرج مني في شكل قصائد. أمّا البقيّة، فما هو إلّا مجرَّد ترفيه.

■ **حوار: «ألكسندرا ألتر» □ ترجمة: قمر عبدالحكيم**

المصدر: صحيفة ذا نيويورك تايمز

هوامش:

1 - «بيرسيفون»، هي ابنة «زيوس»، و«ديميتري» في الأساطير الإغريقية.

2 - «ديميتري»، إلهة الطبيعة والنبات والفلاحة عند الإغريق.

جائزة «نوبل» في الأدب:

القليل من الشّعر في عالم المتنمِّرين

عندما فاز «شاول بيلو» بجائزة «نوبل» في الأدب، عام 1976، قال: «بداخلي طفل مسرور، وراشد متشكّك». واعتبرها «إهانة خفيّة لبعض كتّاب القرن العظماء الذين لم يحصلوا عليها». ولطالما كانت «لويز غلوك»، التي فازت بالجائزة، هذه السنة، متشكّكة، منذ فترة طويلة، من كلّ الثناء على أعمالها. في مقابلة، عام 2009، قالت: «عندما قيل لي إن عدد قرّائي كبير، قلت في نفسي: هذا رائع ، سأصبح «هنري وادزورث لونغفيلو» الجديد: شخص يسهل فهمه، يسهل الإعجاب به، من نوع التجربة المخفّفة المتاحة للكثيرين. لكني لا أريد أن أكون «هنري وادزورث لونغفيلو». آسفة، يا هنري، لكنني لست كذلك، فقد اعتقدت أن الثناء على عملي، ربّما، كان بسبب عيب فيه».

بعد خمس سنوات صاخبة اتّسمت بالجدل والفضائح الأخلاقية، تكافئ أكاديمية «نوبل»، هذه السنة، «لويز غلوك»، الشاعرة التي نالت استحساناً، بالإجماع، وهي- بذلك- أوّل شاعرة تفوز بجائزة «نوبل» في الأدب، منذ فوز السويدي «توماس ترانسترومر» بها عام 2011، وأوّل أميركية تفوز منذ فوز «توني موريسون» عام 1993. ويتّفق الجميع على أنه كان من الصعب، للغاية، توقّع اسم صاحب الجائزة هذا العام، وسط تخمينات واحتمالات شتّى. هل ستختار الأكاديمية السويدية، التي أزعجها النقّاد، شخصية أكثر توافقيّة، أكثر أصالة، أم أنها ستواصل في نهجها، حيث التمثيل الزائد للكتّاب الأوروبيّين (خمسة من أصل جوائزها الأخيرة الستة)؟ في الأخير، اختارت الأكاديمية المرشّحين الغامضين بالنسبة إلى المشاهير، رغم تداول أسماء كبيرة مثل «موراكامي» أو «ميلان كونديرا» الفرنسي- التشيكي، دون جدوى.

الشاعرة الأقلّ إزعاجاً على (انستغرام)

لا يمكن أن تسبِّب «لويز غلوك» ضجّة، بالحجم نفسه الذي كان للمتوَّجين في السنوات القليلة الماضية؛ فهذه الشاعرة الأميركية المعاصرة قد حصلت، بالفعل، على العديد من الجوائز المرموقة، بما في ذلك جائزة «بوليتسر»، في عام 1993، عن مجموعتها «L'Iris sauvage». وفي تعليقه على الحدث، كتب الناقد الأميركي «أليكس شيبارد»، بأسلوبه الناعم، عن «لويز غلوك»: «لقد كانت أقلّ الشعراء، الذين يتمّ الاستشهاد بهم على (انستغرام)، إزعاجاً».

وُلِدَت «لويز غلوك» عام 1943، في «نيويورك»، لعائلة يهودية مجريّة، ونشأت في «لونغ آيلاند». وفي سنوات المراهقة، عانت من فقدان الشهية، لفترة طويلة، وهي تجربة صعبة عطّلت دراستها طويلاً، لكنها أثرت كتاباتها. وفي عام 1968، ظهرت على الساحة الأدبية، بمجموعة أولى، عنوانها «البكر».

وفي غضون 50 عاماً، نشرت «لويز غلوك» عشرات المجموعات، بما في ذلك «أفيرنو» (2006) ، وهي تفسير رؤيوي لأسطورة «بيرسفوني»، ونزولها إلى الجحيم بعد أن يأسرها «هاديس» إله الموت، وكذلك «الليل الصادق والفاضل». تتميّز قصائدها بطابعها الشخصي، للغاية، وغالباً ما تكون بضمير المتكلّم، وتميل إلى التحليل النفسي بقدر ما تتأثّر بأبيات «إميلي ديكنسون» أو «ريلكه»، بموضوع الخسارة، وكذلك بدوافع كلٍّ من الطبيعة، والأنوثة، بأسلوب واضح وبعيد عن التكلّف. الطفولة، والأسرة، والعلاقة الوثيقة مع الوالدين والأشقّاء، هي أفكار رئيسية في أعمال «لويز غلوك». ركّزت «غلوك»، في عملها، على إلقاء الضوء على جوانب الصدمة، والرغبة، والطبيعة، واشتهر شعرها بتعبيراته الصريحة عن الحزن والعزلة. وركّز النقّاد، أيضاً، على بنائها للشخصيات الشعرية، والعلاقة في قصائدها بين السيرة الذاتية والأسطورة الكلاسيكية.

ويمكن أن نرى تشابهاً كبيراً وارتباطاً واسعاً بين «غلوك» والسويدي «توماس ترانسترومر»، الحائز على جائزة «نوبل» في الأدب، عام 2011، بتركيزهما على مشاكل الحياة اليومية بدل المشاركة المباشرة في القضايا السياسية، والقضايا الاجتماعية. في الظاهر، رغم ذلك، لا يبدو «موريسون» و«غلوك» أكثر اختلافاً، حيث يكشف عمل «موريسون» عن الندوب الدائمة والطابع الراسخ للصدمة الأميركية، في حين يتميّز عمل «غلوك» بالهدوء والمحلّيّة، ويفتقر- على ما يبدو- إلى تلك اللوحة الواسعة، والمشاركة الاجتماعية، والمشاركة السياسية.

لكننا، بالنظر إلى ما وراء السطح، نتبيّن صلات بين الكاتبَيْن، ونقاط تشابه كثيرة. منذ بدايات قصائدها، اهتمّت «غلوك» برسم ما يعنيه أن تعيش، بوصفك فرداً، في أميركا. إنه شكل دقيق ومحكوم من الشعر الغنائي، يهتمّ بما لم يكن من الممكن قوله مثل ما قيل، وبالطرق التي يطارد بها الأخير الأوّل، ويشكّله. تكتب «غلوك»: «لا أحبّ أن أكون محكومة باليقين». نحن نعيش في عصر، يسود فيه اليقين على أيّ شيء آخر، تقريباً. يبدو أننا نرغب، على سبيل المثال، في التأكّد من وجود لقاح ضدّ «كوفيد 19»، واليقين بأن الوباء سينتهي، واليقين بأننا لن نموت.. على الأقلّ، ليس الآن، وليس هكذا. لكن هناك شيئاً مهمّاً للغاية: عندما



نتذكّر أن الحياة، بكلّ أشكالها: الاجتماعية، والسياسية، والشخصية، تظلّ غير مكتملة، وغير مؤكَّدة، ومعدّلة إلى ما لا نهاية. في «حكاية البجع»، ضمن مجموعتها، لعام 1996، «Meadowlands - ميدولاندز»، تعيش بجعة وزوجها «على بحيرة صغيرة خارج / خريطة العالم». يقضي زوج البجع الكثير من الوقت في تأمُّل ذاتيّ، وأحياناً يتأمَّل أحدهما الآخر. بعد عشر سنوات «هاجما / الماء اللزج».

وتكمل:

عاجلاً أم آجلاً، في فترة طويلة
من الحياة معاً، يواجه كلّ زوجَيْن
بعض الطوارئ كهذه: شكل
من الدراما التي توقعنا
في أذى.

إنها حكاية عن الحياة الأسريّة، مدمِّرة في صراحتها، وأكثر دماراً عندما نعلم بوجود مثل هذه الحالات الدرامية خلف معظم الأبواب المغلقة، والتي لا تظهر إلّا عند فتح الباب، فقط، لنظهر بوجه عامّ لا يعرض سوى التملُّك والاطمئنان.

الفرد المَعولم

بعد إعلان تتويجها، رحّبت لجنة «نوبل» بالشاعرة «غلوك»، وأشادت «بصوتها الشعري المميَّز، والذي يُضفي- بجماله المجرَّد- طابعاً كونيّاً على الوجود الفردي»، وهو توصيف شامل، يمكن قوله عن الكثير من الشعر الغنائي. ولكن اهتمام «غلوك» بالتجربة الفردية كان مميّزاً، على مَرّ السنين، فهي تؤكّد أن كلّ شيء، حتى في حياتنا الخاصّة، يتأثّر (ويتشكّل) بالمجال العامّ. وبغضّ النظر عمّا قد يدَّعيه البعض من أفكار عكس ذلك، فنحن جميعاً نتاج العالم من حولنا.

وتسلِّط «لويز غلوك» هذا الضوء على مثل هذه التأثيرات والعواقب؛ لا بدافع إخبارنا، فحسب، بل لتكشف لنا عن كيفية القيام بذلك. إنه تصحيح متواضع لخطابات السّلطة، التي غالباً ما تكون ذكورية، والتي تصبغ أشياء كبيرة ممّا يتم تشجيعنا على اعتبارها مهمّة، وتفسدها. كلّ فرد من المجتمع مسؤول عن الطريقة التي يختار العيش بها، أو كما قالت الشاعرة في «حكاية البجع»: «الحبّ هو عمل المرء».

بعيداً عن الجدل

ويبدو أن جائزة «نوبل» تسعى إلى ترميم صورتها، بعد الكثير من الانتقادات التي وُجِّهت لها على خلفيّة اتّهامها بالتمييز والتحيُّز؛ ما طرح الكثير من التساؤل حول مدى التزام المؤسَّسة بالشفافية والنزاهة والمساواة. وبعد عامين من الخلافات الداخلية، والقرارات غير المفهومة، اختارت لجنة «نوبل» أن تسند الجائزة، هذه المرّة، إلى شاعرة، لم تكن مثيرة للجدل. وفي جانب آخر، اختارت اللجنة، عن قصد، تجنُّب ما كان يمكن أن يكون تدخُّلاً مباشراً مؤثّراً في المناقشات الضرورية حول التنوُّع والشمولية - مناقشات قد لا تتمّ بسبب رغبة بعض السياسيين المؤثّرين، على اعتبارهم يشنّون حرباً ضدّ الوباء.

لا شكّ في أن هذه الحجج ستجد صدى من هذا الجانب أو ذاك، لكن انتقاد الجائزة، على كلتا الجبهتين، يعني، أيضاً، إهمال الصفات، والصدى الخاصّ بعمل «لويز غلوك». إن تميّزها في الشعر الغنائي، يكشف عن جانب محدّد، للغاية، لطبيعة الحياة التي نختار أن نعيشها.

تكتب الشاعرة في السطور الأخيرة من قصيدة «الفجر»، عام 2008:

تصل إلى المنزل، فتلاحظ العفن.
بعبارة أخرى، فات الأوان.

وبكشفها المستور، تسمح لنا «غلوك» برؤية ما يتمّ تجاهله في كثير من الأحيان، والعواقب التي تنشأ من التهوّر، بسبب عدم الاهتمام بأنفسنا، والطريقة التي نعيش بها في هذا العالم.

■ **نيكولاي دافي □ ترجمة مروى بن مسعود**

المصدر:

2020/10/9 - theconversation.com

لويز غلوك:

خسارة مُتجاوَزَة

يكتنفها الضوء والظلام في الوقت نفسه، الفائزة الأخيرة بجائزة «نوبل» في الأدب، تطلق صوتها دون صخب. لا تفرض يأسها الداخلي. قصائدها مضبوطة وصريحة، لكنها ليست أقلّ حدّةً وسرِّيّة. الوضوح مجرَّد مظهر. الصُّور تتسلّق، وتسمو، وترتقي مثل فصل الربيع الذي ينبع من الأرض، والذي لا يمكننا فهمه، أحياناً.

الحبّ في قصائد «لويز غلوك» (نيويورك، 1943)، لا يتجاهل نهايته أبداً، حتى عندما يكون كلّ شيء في بدايته. ما يمكن حبّه ينتهي به الأمر إلى التدمير على يد الإنسان. لا شيء ينجو. العلاقات الأسريّة، كما في ديوانها «أرارات»، مشحونة بالحزن؛ ربّما لأنها مليئة بالرغبات التي لم تتحقَّق، والموت الذي طرق أبواب المنزل في وقت مبكّر جدّاً، وأحرق بمروره كلّ أحلام البراءة. قصائدها تصدح؛ «حيثُ يوجَدُ الانْشِقاق، يوجَدُ انْكِسار». نساء مجروحات أصبحن قويّات من خلال الاستيعاب في ذواتهن، وخاصّةً المرأة التي تحمل فراغ والدها، والتي تنظر إلى جمال والدتها، الذي يتحدَّث عنه الجميع.

الحسد موجود، أيضاً، في هذه العلاقات، مثل علاقة أختَيْن لم تتفاهما مُطلَقاً، أو الحسد الحتميّ للغضب، مقابل سعادة البشر، كما نجدها في تلك القصيدة المسمّاة «اعتراف». ديوان «أرارات» هو تأريخ لعائلة «متخصِّصة في لزوم الصمت»؛ هي متخصِّصة في تمثيل الأدوار الزائفة التي تنتهي بانقراض اللغة، أيضاً. هذا الطَّبع قد تَمَّ ارتداؤه منذ وقت مبكِّر، منذ أصبحت الذاكرة تعمل، و- ربَّما- أضحى ضروريّاً إنشاءُ لغة جديدة تقول «لويز غلوك»:

«الذي يَعود /
يَعودُ مِنَ النِّسْيان /
لِلعُثورِ على صَوْتٍ».

بأسلوب أكثر تركيزاً على السمة السردية لأبياتها، على الرغم من أنه في الخطّ التأمُّلي العميق نفسه، هناك ديوان آخر يسمّى «ريّاض»، حيث يحضر النشوز نتيجة زواج غير متكافئ، والشعور بالوحدة لتلك «القِوى المتعارضة» تحت أنظار الابن، في تجسُّد «تلماك»، الذي يترك العلاقة بين والدَيْه: «أوديسيوس»، و«بينيلوب» مُصاغةً ببعض الشفقة؛ والديه اللذين- بدورهما- يتناولان الكلمة للمُرافعة.

الرّوح، الجسد، الأشواك، الخطيئة، الذنب، المغفرة.. هي السِّمات، والفُتات الذي يبقى على طريق القراءة، علامات تربطها بعالم الدين وكلّ ما يعنيه فقدان الإيمان أو ما يتطلَّب ذلك. تفاهة الوجود. تظهر السماء التي يتمّ النظر إليها، دائماً، بحثاً عن شيء ما، «الأنت» التي لا تنتهي، أبداً، من الظهور، أو تفعل ذلك بصوتها الذي لا يرحم:

«كمْ مَرَّةٍ يَجِبُ أَنْ أُدَمِّرَ خَلْقي
لِأُعَلِّمَكَ
أنّ عِقابك هذا هو:
إيماءَةٌ واحِدَةٌ تَكْفيني أنْ تَسْتَقِرّ
في الزّمان وفي الجَنَّة»!

حُبٌّ قاسٍ وحَنون مثل كلّ حبٍّ إلهي، والذي يتطلَّب، حتى يكونَ مُتَبادَلاً،
«تَعَلُّم الحُبّ،
والظَّلام، والصَّمْت»

«لويز غلوك»، مؤلِّفة أحد عشر كتاباً؛ سبعة منها مترجمة إلى الإسبانية من قِبَل دار النشر «Pre-Textos»، كما أنها أستاذة جامعية، تُعيد كتابة الأساطير وقراءة التقاليد التي كانت تتأمَّلها منذ أن كانت صغيرة، وتستلزم ملاحظة حادّة لجوانب وتفاصيل معيَّنة لشخصيَّاتها. كما لو أن هذه الأشكال التي أدخلتها، في كتاباتها، كانت- بطريقة ما- الأصوات التي تجسِّد المناطق الغامضة للذات، وترجمها. تُظهِر الحياة اليوميّة للحبّ، والطفولة المُصابة بالضَّرر، ولكن من منظور جديد يتضمّن صوَراً أخرى، هي صور حاضرها. يمرّ الوقت في قصائدها :

«من الفِعْلِ إلى الدَّافِعِ /
وإلى الأَمامِ، اتِّجاه قَرارٍ عادِلٍ».

من الدواوين الأخرى التي تستخدم الأساطير للتحدُّث عن الحبّ والرغبة في الذات المنكسِرة، على سبيل المثال،«حياة جديدة أو أفيرنو»، التي نجد فيها قصائد تتحدَّث عن الكارثة، ومن خلالِها تحاول الشّاعرة تخليد آثار الحبّ؛ وتسمو كتابة هذه الأبيات كشكل من أشكال مقاومة القلب الذي تَصَلَّبَ بحكم الضرورة، من أجل الاحتِماء من الضَّرَر، كما نجده، أيضاً. الحاجة إلى خداع النفس والاعتقاد بأن هذا الخداع، غالباً ما يُشكِّل سعادة، هي فكرة تتجاوز هذه الدواوين وغيرها؛ حاجة لحضور الحبّ، للاستمرار فترةً، ربَّما، بدافع الرغبة، بسبب الجزَع، قبل أن يُدَمَّر كلّ شيء. ومع ذلك، تحيا الأشياء، ولا شيء يمنع ظهور ومضات معيَّنة في الظلام «الخلفية الثابتة للقلب».



«غلوك»، باللغة الألمانية، تعني السعادة. ففي نهاية المطاف، الحبّ هو خطوة عبر النار التي تلتهم كلّ شيء، ومع ذلك، لا يمكنك أن تكون غافلاً، يمكنُك المشي بمفردك. دائماً، الصوت مفرد، وملفوف بالنور والظلام، في الوقت نفسه، تُخرجه الشاعرة لأنه من الضروري القيام بذلك، لبناء: «كلّ شَيء، شَيْءٌ جَميل، صورَة / قادِرَةٌ عَلى العَيْشِ بِمُفْرَدِها».

«لويز غلوك»، التي يقال عنها إنها تميل إلى الوحدة و الانطواء، تطلق صوتها دون صخب، لا تفرض يأسها الداخلي. قصائدها مضبوطة وصريحة، لكنها ليست قليلة الحدّة والسرِّيَّة؛ كما لو كنّا، في قراءة أبياتها، نتعمَّق أكثر في حياتها أو في انعكاس حياتها على حياتنا، فهي تتوالى حتى يظهر (واحد أو اثنان أو ثلاثة) ليكسر التسلسل السردي بغرابته، ويكشف الصورة التي تحتويه، ويحمل معنى القصيدة بأكملها. الوضوح مجرَّد مظهر. الصُّور تتسلَّق، وتسمو، وترتقي مثل فصل الربيع الذي ينبع من الأرض، والذي لا يمكننا فكّ رموزه مرّات عديدة، و- مع ذلك- يمكننا أن نقدِّر روعته. مثل ذلك الحبّ الآخر أو نقص الحبّ، بالقدر نفسه من الشدَّة، ولكن الأكثر غموضاً، يحضر «الأنتَ» الذي يغطّي كلّ شيء، في خفائه إيمانٌ، و- ربَّما- ألوهية غير مسمّاة، ولكنها محسوسة في أبيات أحد دواوينها الأكثر أهمِّيةً وقوّةً، الذي جعلها فازت بجائزة «بوليتزر»، عام 1993، وهو «السوسن البرّي».

الطبيعَة، كانت، دائماً، شيئاً جوهريّاً في شعرها، ففي ديوان «السوسن البرِّي» لا تبدو الطبيعة أجمل، ولا حياديَّةً أكثر من مواجهة الألم البشري. الفُقدان الذي يخترق الصفحات يزيد من لمعان الأوراق، والأنهار، وتغريد، الطيور وزهور السوسن؛ ولكننا، في الوقت نفسه، يمكننا- بالفعل- أن نُسقِط ذلك على بقية أعمالها.

كما بالنسبة إلى «إميلي ديكنسون - Emily Dickinson»، التي كانت حديقتها، قبل كلّ شيء، هي عالمها وعالم شِعرها، ومن هذا التأمُّل كانت ترى الباقي، وكلّ شيء؛ في قصائد «لويز غلوك»، الشيء الوحيد الذي يبقى، ويضيء عالمها هو رؤية الطبيعة التي نراها تتحوَّل وتزدهر وتذبل في دورة حياتها. وبطريقة ما، يُبقى الأمل، لدى الشاعرة، أمل الإبداع، ربَّما، هو الشيء نفسه الذي يترسَّب في الأحلام، ذلك العالم حيث لا حاجة فيه إلى أكثر من جسد الحالم، وروحه.

قصائد مختارة:

- الرِّداء

جَفَّت روحي..
مِثْلَ روحِ أُلْقِيَتْ في النّار
ولَكِنْ لِيْسَ تَماماً..
لَيْسَ حَدّ الفَناء. مُتَعَطِّشَة
مَضَتْ قُدُماً. مُتَشَنِّجَة،
ليسَ بِسَبَبِ الوَحْدَة، ولَكِن بسبب عَدَمِ الثِّقَة،



نَتيجَةَ العُنْف.
الرُّوحُ، مَدْعُوَّة لِمُغادَرَة الجَسَد،
لِتَبْقى مَكْشوفَة، لِلَحْظَة،
تَرْتَعِشُ، كما كانَتْ مِن قبل...
تَمَّت غِوايَةُ الرُّوحِ، بِسَبب وَحْدَتها،
بِوَعْدِ الصَّفْح.
كَيْفَ يُمْكِنُك أَنْ تَثِقَ، مَرَّةً، أُخْرى،
في حُبِّ كائِنٍ آخَرَ؟
ذَبُلَتْ روحي وتَقَلَّصَت.
أصْبَحَ الجَسَدُ رِداءً، أيضاً،
كبيراً
لها.
وعِندَما اِسْتَعادَت الأَمَل،
كان أَمَلاً مُخْتَلِفاً تماماً.

من ديوان «حياة جديدة» 1999، الذي حصلت به الشاعرة على الجائزة الأولى التي منحها إيّاها قرّاء «نيويوركر» ، بالإضافة إلى جائزة «بولينجن».

- السوسن البرّي

في نهاية المُعاناة
باب في انتظاري.
اسمعني جيّداً: ما تسمِّيه الموت
أتذكَّره.
هناك، في الأعلى، ضوضاء، وأغصان الصنوبر تقشعرّ،
ثم لا شيء. الشمس الضعيفة
ترتجف على السطح الجافّ.
رهيب هو البقاء على قيد الحياة،
كضمير
مدفون تحت أرض مظلمة.
ثم انتهى كلّ شيء: ما كنتَ تخشاه:
أن تصير روحاً غير قادرة على الكلام،
ينتهي فجأةً. الأرض الصلبة
تنحني قليلاً، وما خِلتَه طيوراً
تغرق مثل أسهم في الشجيرات الواطئة.
أنت الذي لا تتذكّر
مرور عالم آخر، أقول لك:
يمكن أن يتكلّم، مرّةً أخرى، ما يأتي
من النسيان يعودُ
للعثور على صوت:
من وسط حياتي نبتَ
ربيع طريّ، وظلال زرقاء
وعميقة في زبرجد أزرق.

(من ديوان «السوسن البرّيّ»)

- اعتِراف

القَولُ بِعدَمِ الخوفِ مِن أيّ شَيء
استِهانة بالحَقيقَة.
المَرَض، الذُّلّ،
يُخيفانَني.
لديَّ أحْلام، مِثْلَ أيِّ شَخصٍ آخَر.
لكِنَّني تَعَلَّمتُ إخْفاءها
لِحِمايَتي
من الكَمال: السَّعادَة
تَجذِب الغضَب.
إنّهُنَّ أخَوات مُتَوَحِّشات،
أوُلئك اللاّتي ليْسَ لَديهنَّ مَشاعِر،
إلّا الحَسَد.

■ ميلاغروس أبالو - Milagros Abalo، 2020/10/11

□ ترجمة: عبد اللطيف شهيد/ إسبانيا

المصدر:
http://revistasantiago.cl/literatura/louise-gluck-la-perdida-que-traspasa/?fbclid=IwAR2n6QEmeLBI7pFweP0TK6D7CCzUj7vgf4mO4AQCNfKCL3Bxlfp8oXvYNEk.


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة:
فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


مُعاوية مُحمّد نور
بيْنَ ثقافتيْن
مقالات وقصص


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة
إبراهيم الخطيب


حكايات
من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان
ترجمة: خليفة مزاع
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة
والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف مويلو
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغيّة
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني
كتاب الدوحة


خوَان مَانوِيل رُوكّا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة


أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
رواية
ترجمة
رشيد مرون
كتاب الدوحة


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

لويز غلوك

قصائد مختارة

قوّة كيركي[1]

لم أُحوِّل أي شخص إلى خنزير.
بعض البشر خنازير؛ أجعلهم
يبدون مثل الخنازير.
سئمتُ من عالمك
الذي يجعل الخارج يتنكَّر للداخل. رجالك لم يكونوا أشراراً؛
حياة غير منضبطة
فعلت ذلك بهم، كما تفعل بالخنازير.
تحت رعايتي
ورعاية سيِّداتي
تَمَّ تحويلهم الى سيرتهم الأولى.
ثم قلبتُ السحر، متجلّيةً بأصالتي
علاوةً على قوّتي. رأيتُ.
بإمكاننا أن نكون سعداء هنا،
كحال الرجال والنساء،
حينما تكون حاجاتهم بسيطة. في نفس اللحظة،
تنبّأتُ برحيلك..
رجالك، بعوني، واجهوا
الصراخ والبحر المتلاطمة أمواجه. هكذا تظنّ.
دموع قليلة تضايقني؟ صديقي،
كلّ ساحرة هي براجماتية حتى النخاع؛ لا أحد يرى روح
أولئك الذين
لا يجابهون الحشر. لو أنني رغبتُ في أن أحتويك.
بإمكاني أن أحتويك، أيُّها السجين.

آلام سيرسي

ندمتُ، بشدّة،
على سنوات حبّك، في
حضورك وغيابك. ندمتُ على
الميثاق، الوظيفة
التي حرَّمت عليّ الاحتفاظ بك، البحر
لوح الزجاج، آثار الشمس
جمال السفن الإغريقية: كيف
يتسنّى لي أن
أتمتَّع بالقوّة، لو لم
يكن لديَّ رغبة
في أن أمسخك: كما
أحببت جسدي،
كما وجدت هناك
العاطفة التي تنعَّمنا بها،
كلّ المِنح الأخرى، في تلك اللحظة الوحيدة،
عن الشرف والأمل، عن



الإخلاص، باسم تلك الرابطة
أرفضك.

اعتراف

أن أقول أنني لا ينتابني الخوف...
فلن أكون مُحقّة
أخشى المرض، والهوان.
ككلّ البشر، لديَّ أحلامي.
لكنني تعلّمت أن أخفيها،
لكي أحمي نفسي من العهد: كلّ سعادة
تجذب غضب الأقدار.
إنهن شقيقات، متوحّشات...
في النهاية، لا يمتلكن عاطفة سوى الحسد.

ظلام مبكر

كيف يمكنك أن تقول
إن الدنيا يجب أن تمنحني السعادة؟ كلّ شيء
مولود هو عبء عليّ؛ لا يمكن أن أنجح
بكم جميعاً.
وتريد أن تفرض عليّ،
ما ترغب في أن تقوله لي؛
إن من حولك هم أعظم قيمةً،
هم أشدّ شبهاً بي.
وتمنع، على سبيل المثال،
الحياة النقيّة، العزلة
التي تناضل لتحقيقها...
كيف يمكنك أن تفهمني،
حينما لا تستطيعون أن تفهموا أنفسكم؟
ذاكرتك ليست
كافية، تماماً. لن
تبلغ الماضي، تماماً...
لن أنسى أنكم أبنائي.
لن تعانوا لأنكم مترابطون،
لكن لأنكم وُلِدتم،
لأنكم تبغون حياة
منفصلة عني.

لويز غلوك: شاعرة أميركية (1943 ..) حَصَّلت على جائزة «نوبل» للآداب، عام 2020. درست الأدب على أيدي شعراء أثَّروا في تجربتها الشعرية مثل «ستانلي كونيتز»، وحصلت على جائزة «بوليتزر»، عن مجموعتها «القزحية المتوحِّشة»، كما حصلت على جائزة «ناشيونال بوك كريتيك سيركل» عن ديوان «انتصار أخيل». من أهمّ أعمالها ديوان «أفيرنو». قالت اللجنة السويدية المانحة للجائزة إن الفوز جاء لصوتها الشعري الفريد الذي يضفي، بجماله البسيط، طابعاً عالمياً على الوجود الفردي. كما أكَّدت أن «في قصائدها، تستمع النفس لما تبقّى من أحلامها وأوهامها، ولا يمكن أن يكون هناك ما هو أشدّ منها في مواجهة أوهام الذات»، وكان أوَّل إصدار شعري لـ«غلوك» عام 1968، مجموعتها الشعرية «فيرستبورن -البِكر»، كما نشرت 12 مجموعة شعرية، بالإضافة الى مجلَّدات حول الشعر. تعمل «لويز غلوك» أستاذة للُّغة الإنجليزية في جامعة «بيل» في «كامبريدج»، بولاية «ماساشوستس». ■ ترجمة: عبد السلام إبراهيم

هامش:
1- عرّافة في الأساطير اليونانية.

نوستوس

في الحديقة، قبل أربعين عاماً،
ثمّة شجرة تفّاح،
خلفها مروج شاسعة
وزعفران عالق في العشب النديّ..
في تلك النافذة، كنت أقف
في أواخر نيسان..
وزهور الربيع في حديقة الجار..
كم مرّةً أثمرت في ذكرى ميلادي!
كم مرة أثمرت في اليوم نفسه..
لا قبله..
ولا بعده!
استبدال المتغيّر بالثابت،
و الأرض القاسية بالخيال.
هذا ما أعرفه عن المكان،
كانت هناك شجرة «بونساي» لعقود،
أصوات تتصاعد من ملاعب التنس ، حقول ،
رائحة العشب الطويل حين قصّه...
كما هو متوقَّع من شاعرة غنائية:
نحن ننظر إلى العالم مرّةً واحدة، في طفولتنا، وما عدا ذلك هو مابقي في الذاكرة..

---

*نوستوس : كلمة يونانية قديمة، استُخدمت في الأدب الميثولوجي اليوناني، وتعني العودة إلى الديار، عن طريق البحر، بالنصر والبطولة.

أمٌّ وطفل

جميعنا حالمون، لا نعلم من نكون
صنعتنا ماكينة العالم والأسرة المتسلّطة،
ثم أعادتنا، مرّةً أخرى بسوط ناعم..
حالمين.. لا نتذكَّر..
ماكينة الأسرة: فروٌ داكن اللون ، غابات جسد الأمّ..
ماكينة الأم: بداخلها مدينة بيضاء..
وقبل ذلك، الأرض والماء..
طحالب بين الصخور، عشب وأوراق شجر متناثرة.
وقبلها، خلايا في ظلام دامس.
وقبل ذلك، العالم الخفيّ..
لهذا، وُلدت خلايا أمّي وأبي ؛ لتخرسني، لكي تصبح الأكثر هيمنةً .
أتيت بطريقة ارتجالية، لا أتذكَّر أبداً..
جئت، بدوري، لأُقاد.
أنت من طلبت المعرفة:
لماذا أعاني؟، لماذا أنا جاهل؟
خلايا في ظلام دامس. ماكينة قامت بصنعنا..
جئت، بدورك، لتعود للسؤال، مرّة أخرى: لماذا أنا هنا؟
لماذا أنا هنا؟
******

هروب

1.

كنت الرجل.. فقط ؛ لأنني كنت الأطول..
وكانت أختي هي من تقرّر مواعيد الطعام.
ومن حين إلى آخر، تتمنّى أن يصبح لديها طفل..

2.

حين تجسّدت روحي،
قلت: من أنت؟
أنا روحك الغريبة الفاتنة، قالت..

3.

أختنا الميّتة،
ظلَّت مختبئة في رأس أمّي.
أختنا الميّتة،
لم تكن امرأةً ولا رجلاً؛ كانت مجرَّد روح..

4.

تعلَّقت روحي برجل،
ليس رجلاً حقيقيّاً..
هو الرجل الذي كنت ألعب دوره، حين نلعب أنا وأختي..

5.

عودته مستلقياً على الأريكة، أنعشت ذاكرتي.
ذاكرتي مثل قبو مليء بالأوراق القديمة..
لم يتغيَّر أيّ شيء..

6.

رأيت، في الحلم، أن أمّي سقطت من شجرة..
وبعدها، ماتت الشجرة.
كانت أمّي سالمة..اختفت سهامها، وتحوَّلت أجنحتها إلى أذرع..

وجدت نفسها مخلوقاً ناريّاً في حديقة نائية، ثم عادت وانبعثت فيّ..

7.

وضعت الكتاب جانباً، متسائلةً: ماهي الروح؟
إنها راية ترفرف عالياً على سارية..
أمّا الجسد، فينكمش كالشجيرات، فيما يشبه الحلم.

8.

«حسناً، سنفعل شيئاً حيال ذلك» (بلكنة ألمانية)

9.

في الحلم، رأيت أننا في الحرب.
تركت أمّي قوسها بين العشب..
لطالما انغلقت على طفولتي، متحوّلةً إلى اللون الذهبي..
كحديقة في الخريف مغطّاة بطبقة سميكة من القشّ..

10.

قوسٌ ذهبيٌّ، الهديّة الأكثر نفعاً وقت الحروب..
كم هو ثقيل على أن يحمله أيّ طفل!.
باستثنائي.. أستطيع فأنا حمله..

11.

بعدها، سقطت جريحة.
أصبح القوس قيثارة، تقطّعت أوتارها في أعماق كفوفي..
في الحلم، يمكن لكليهما إحداث جرح أو إشفاؤه..

12.

كانت طفولتي عصيّة عليّ.
أو كانت تحت طبقة القشّ متخفّية..
لكنها مظلمة جدّاً..

13.

في الظلام «أنا روحك..
لا أحد يستطيع رؤيتي.. فقط، أنت»،
قالت روحي..

14.

قالت: عليك أن تثقي بي،
إذا حرّكتِ القيثارة فسوف تنزفين حتى الموت..

15.

لما لا أستطيع البكاء؟
عليّ أن أكتب: «يدي تنزف، أشعر بالألم والذعر».
أن أكتب ما شعرت به في الحلم، كجريحة حرب..

16.

يعود إليّ الشعور ثانيةً..
شجرة الكمثرى.
شجرة التفّاح.
كنت أجلس هنا، وأنتزع السهام من قلبي..

17.

ثم ظهرت روحي، قالت:
لا يستطيع أحد أن يراني ، ولا أن يرى دمائي، ولا القيثارة أيضاً..
أستطيع إنقاذك.. كان اختباراً..

18.

من منّا المتعَب من الألم الخفيّ؟

19.

كطائر صغير محروم من ضوء النهار،
هكذا كانت طفولتي..

20.

كنت الرجل، لأنني كنت الأطول..
و لكني لم أكن طويلة القامة..
هل نظرت إلى المرآة، قطّ؟

21.

الصمت في مدرسة الحضانة،
الحديقة.
ثم،
القيثارة..

22.

أعرف ما تريد..
تريد «أورفيوس»، تريد الموت.
«أورفيوس» الذي قال: «ساعدوني لإرجاع إيروديس».*
ثم،
بدأت الموسيقى بعزف مرثيّة الروح، وهي تشاهد تلاشي الجسد..

*من الميثولوجيا اليونانية القديمة: ظلّ أورفيوس يعزف بيقثارته بعد موت زوجته إيروديس، لاستعطاف الحيوانات والآلهة لمساعدته في إرجاعها إلى عالم الأحياء، وبعد محاولات لم تنجح، مات هو، أيضاً.

عبد الكريم كاصد:

ما أكثر الترجمات البليدة في الشعر، حتى عند أمهرّ المترجمين!

عبد الكريم كاصد، شاعر ومترجم عراقي كبير، وُلِد في مدينة البصرة في العام 1946، يقيم، منذ سنوات طويلة، في لندن.له العديد من الأعمال الشعرية، منها: رقعة شطرنج -ولائم الحداد- حذام، الفصول ليست أربعة. ومن ترجماته: البحث عن سيرة هيجل -كلمات- أناباز- عن الملائكة.
يرى كاصد أن الترجمة إبداع مواز للنصّ الأصلي.مؤخَّراً، صدرت له أعماله الكاملة عن مؤسّسة أروقة للنشر والتوزيع)، وفي هذا الحوار نعرف آراءه في الشعر والترجمة، ورؤيته لكلّ من الثقافتَيْن العربيّة، والغربية، والفرق بينهما.

أنت شاعر يعيش في المنفى، منذ سنوات..حدّثني عن آلام هذه الرحلة، وكيف تتحمَّل عذابات المنفى؟

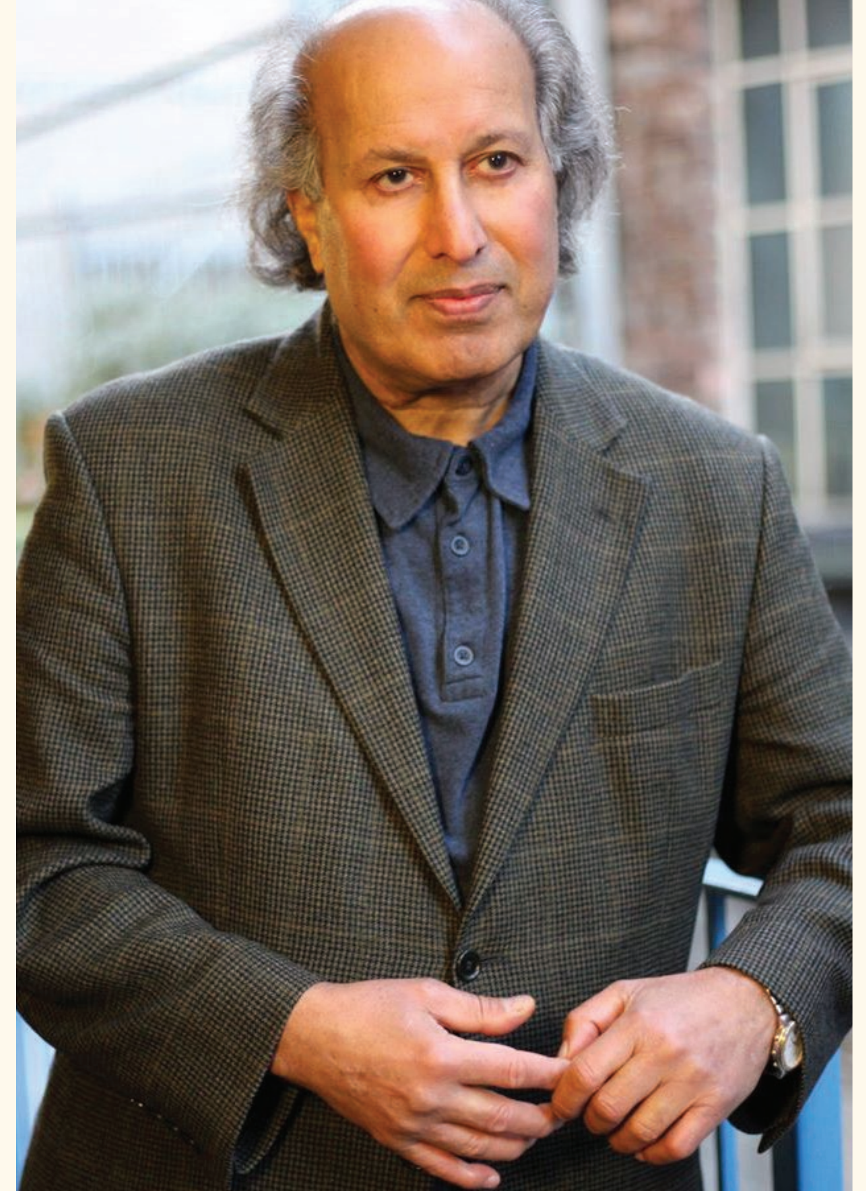
- المنفى هو الحاضر المربك، أبداً، في علاقاته وعاداته ولغته، وقد يظلّ نائياً حتى وأنت تقيم فيه، لكنه سرعان ما يصبح ماضياً، ما إن يكون لك فيه قبر لأعزّ الناس إليك، وأطفال يتكلّمون لغته، ويجهلون لغتهم، ليكتشفوا بأنفسهم اختلاف ما لم يفطنوا إليه، وقد أخفته اللّغة، وأظهره الواقع.غير أن ما يعمّق المأساة أن الوطن لم يعد هو الحلم، وقد أصبح منفًى آخر، منفًى ليس فيه من سمات الوطن غير ماضيه الذي تحمله معك منفرداً، والذي لم يبقَ منه سوى آثارٍ، من الصعب أن تتبيَّنها، ووجوهٍ حائلة ما زالت تحتفظ بتلك النضارة التي تلوح أطيافاً في مخيِّلتك.إنه الفقدان حقّاً. ومع ذلك، يا للإصرار، ويا للمتعة الغريبة التي يشعرها المنفيّ وهو يعود إلى آثاره المتخفِّية، بحنين الشاعر الجاهليّ المؤرّق، وإن لم يعد يخاطب آثاره بـ«ياخليليّ»، لأن الخليلَيْن لم يكونا غير نفسه المشطورة إلى أكثر من شخص! أتساءل، أحياناً: ما الذي يشدّني للذهاب إلى آثاري، شهرين كلّ عام، لأعذب نفسي بما هو غائب، وحتى بما هو حاضر من تردٍّ للحياة، عموماً؟ أجل. ثمّة ضوء، ولكن أين هو الضوء في هذه الظلمة التي أخوضها بعينَيْن كليلتَيْن؟

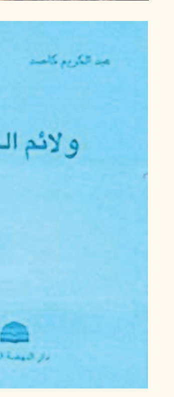
في أشعارك، تبدو النافذة بديلاً عن الحرّيّة..أريد أن أعرف منك: هل ينال العربي المهاجر حرِّيَّته في المنفى، أم هي قيود الحرّيّة توجد في كلّ الأماكن؟

- لم تبقَ لي غير هذه النافذة، وها هو «كورونا» يجيبك نيابةً عني. ما الفرق بين نافذة في الوطن، وأخرى في المنفى؟

في قصائدك تحضر ثنائيات كثيرة، منها الأبيض والأسود، الضوء والظلام، الحضور والغياب..هل لابدَّ من وجود الشيء ونقيضه؟

- الديالكتيك هو جوهر كلّ شيء، مادّيّاً كان أم روحياً.لدى «هيغل» أو «ماركس»، لا فرق في ذلك، على الرغم من الهوّة التي تفصل بينهما. وحين يكون للبعض مأساة، ربِّما تكون ملهاة لدى البعض الآخر.أتذكر كم كان مرهقاً منطق «هيغل» الذي درّسَنا إيّاه في قسم الفلسفة، في جامعة دمشق، الراحل الأستاذ أنطون مقدسي، حتى لدى الطلبة الأذكياء، بتناقضاته وتركيباته!، ولكنه كان لدي شاعر عظيم مثل «بريشت»، ملهاة باعثة على الضحك.إنه الكرنفال حقّاً، ولكنه الكرنفال، الذي نسي «باختين»، وربَّما «بريشت»، أن يذكرَ أن خاتمته لا تنتهي بالفرح دائماً، بل بالعذابات، أيضاً، ففيه تختلط المأساة بالملهاة مثلما تختلط الكرنفالات،







تسان شيوي▲

في ماضي البلدان الأوروبية، لتنتهي بالشجارات والاعتداءات على كلّ أولئك الذين يعيشون في هامش المجتمع، كما تذكر ذلك مصادر عديدة في الردّ على «باختين». يمكنك البدء معي بثنائيّة الوطن والمنفى، مروراً بثنائيّات الحياة التي لا حصر لها، وقد تنتهي (أو لا تنتهي) بثنائيّات أخرى ساكنة في أغوار النفس واللاوعي، لأختفي عنك، فلا تراني أبداً.أمّا الديالكتيك في أوطاننا، فهو مأساة صرف، حتى وإن تخلَّلتها الملهاة.

في ديوانك «رقعة شطرنج»، تحتفي بالنوافذ..لِمَ هذا الاحتفاء؟

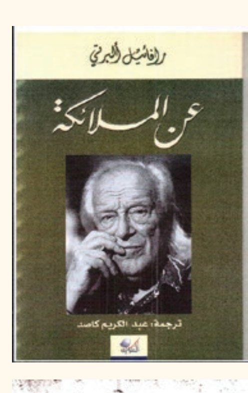
- لعلَّ إجابتي، يلخِّصها هذا البيت الوارد في خاتمة قصيدتي «نوافذ»، الذي ينفي هذا الاحتفاء:

«أنا عبدالكريم كاصد
أتبرَّأ من نافذتي».

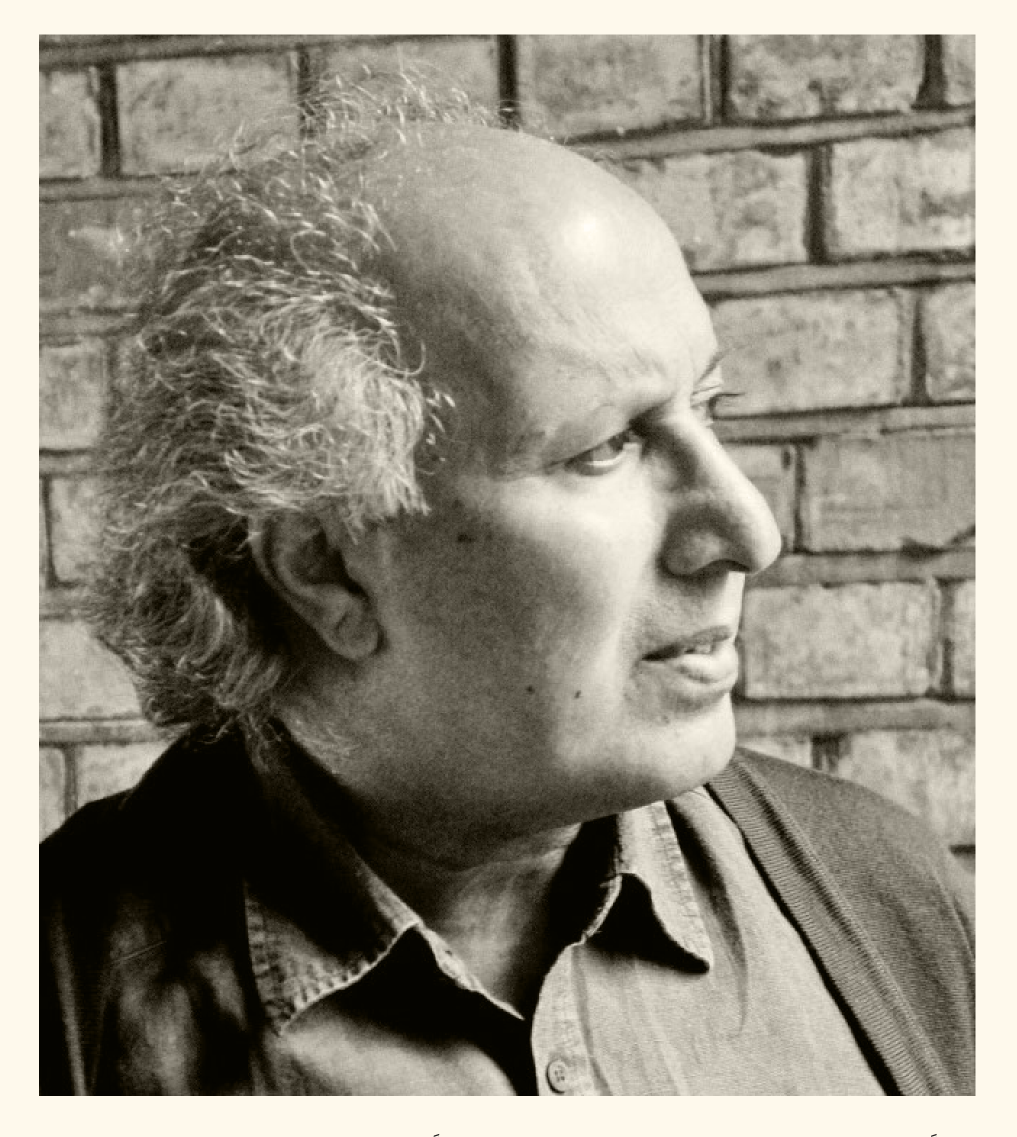
عبد الكريم كاصد ليس شاعراً، فحسب، بل هو مترجم أيضاً.. حدِّثني عن هذه الثنائية، وعن دافع الترجمة.

- هذه الثنائية هي جزء في صميم ثنائيّات حياتنا التي تحدَّثنا عنها، فأنا أعيش هذا العالم المترامي الأطراف، أتحسَّس أشياءه وتفاصيله وأفراده، أعراسه ومآتمه، وأتأثَّر بها، وأتمثَّلها صوراً وأخيلةً ليست مفارقة، بل هي جزء من واقع حيّ في هذا العالم المسمّى شعراً.وفي هذا العالم، مثل أيّ عالم آخر، هناك الحقيقيون وهناك الزائفون، وهناك الممثِّلون والمتفرِّجون، ومن تنتسب إليهم وينتسبون إليك، في عزلتك وفي اجتماعك، بلا طقوس أو مواثيق.إنها الرابطة السرِّية المعلنة، لا عبر الاحتفالات المبهرجة، بل عبر ما هو حميميّ من علاقة تعلن عن نفسها، بصورة أخرى؛ تتشكَّل بها روح النصّ الأصلي الذي هو نصُّك ونصّ الشاعر الآخر الذي تترجم له، وتقدِّمه عليك، معلناً عنه، مثلما تعلن عمَّن تحبّه وتؤثره، وتقدّمه، قبلك، للقارئ.هناك من يمحو أيّ أثر للمؤلِّف ليعلن، في لافتة كبيرة، عن نفسه، وهو، في فعله هذا، يمحو نفسه والمؤلِّف والنص معاً.الترجمة لا تحتمل «الفهلوة»، مثلها مثل أيّ عمل إبداعيّ آخر، بل تهوى التواضع.لا أقوم بالترجمة عن تصميم، بل عن محبّة ووَجْد، فإن كان ثمّة تصميم فهو لاحق؛ لذلك كثيراً ما أقوم بالترجمة على الكتاب الذي اقرأه، لينتظم، بعد ذلك، في ما يسمّى (كتاباً مترجماً)، هو ليس بمترجم لأنه كتابي أيضاً. ما أكثر الترجمات البليدة في الشعر، حتى عند أمهر المترجمين!

الغربة جعلتك تشعر كما لو أنك وحيدٌ في الصحراء..أخبرني: أيُّهما أفضل: أن تكون وحيداً تتمتَّع بحرِّيتك في مكان بعيد، أم أن تضحّي بحرِّيَّتك لتظلّ في وطنك؟







- الحرّيّة لن يُضحّى بها، أبداً. والعبد لن يكون جديراً بالوطن. كذلك إن المكان البعيد لن يهبك، بالضرورة، الحرّيّة.الحرّيّة لا تعني العزلة التي قد تكون اضطراراً، له دوافعه العديدة، وهي، أي الحرّيّة، قد تكون مع المجموع في منعطفات تاريخية معيَّنة؛ وهذا شكل مَنْ أشكال مفارقات الواقع.ثمّة من يتحدَّث عن المجموع، ويعني نفسه، مثلما هناك من يتحدَّث عن نفسه، ويعني المجموع، وهذا ما كان يردّده «ما ياكوفسكي» الشاعر الروسي، في دفاعه عن شعره، بل إن هناك من يتشدَّق في حديثه عن الأنا المتفردة المتعالية، وهي صورة باهتة للمجموع الشائع. الشعر الحقيقي النابع من تجربة حيّة هو شعر الفرد والمجموع معاً، حتى لو لم يكن لهذا المجموع علاقة بهذا الشعر، كما يطرح «إليوت» ذلك في مقال له، عن شاعر الأمّة.

تقول في إحدى قصائدك: «أنا الطائر في الهواء، أبداً / ولا مستقرّ هناك».. تُرى، متى يجد الشاعر مستقرّه؟ وأين يجده؟

- لا أعتقد أنّ ثمّة مستقرّاً للشاعر وسط هذا العالم المضطرب، بل إن الشاعر لن يستقرّ حتى لوعاش في أعظم أنظمة العالم كمالاً.سيظلّ الرافض، أبداً، إنْ كان شاعراً حقيقياً؛ لأنّ للبشر تاريخاً من الهمجية، لا يدعو للاطمئنان، حتى في أفضل الأنظمة وأكثرها رقيّاً، وهذا ما لم نرَه أو نعثر عليه، حتى في بطون الكتب.ما أكثر المثاليّين والثوريّين ومعتنقي السرديّات الكبرى، الذين التقينا بهم لنكتشف أنهم من أسوأ البشر. ولعلّني أجد نفسي، هنا، أقرب إلى منطق «هيجل» مني إلى ماركس، لأن النقائض فيه لا تنتهي أبداً، فهي تتعانق في أبسط الأشياء وأعقدها: حتى في أرقى النظم التي ستتوصَّل إليها البشرية، لن نعدم وجود اللا نظام، أي أن النظام واللا نظام سيتلازمان أبداً.وما دام الأمر كذلك، فإنّ قَدَر الشاعر هو الرفض والكشف عن اللا نظام المتمثّل في الكثير من بشاعات الواقع التي نراها تتراكم، يوماً بعد آخر.

منذ سنوات، أصدرت كتابك «غبار الترجمة»، تتحدَّث فيه عن قضايا وإشكاليات الترجمة..في رأيك، هل سيتمّ الوصول إلى اتِّفاق ما حول كلّ ما أُختُلف فيه، وحوله، من هذه القضايا؟

- ولماذا الاتِّفاق والبشر مختلفون، ثقافة وذوقاً؟ وكيف يكون الاتِّفاق إن كان الحدس عنصراً أساسيّاً في الترجمة، كما يشير إلى ذلك بعض الباحثين مثل «إمبرتو إيكو» في أحد كتبه. وحتى لو كان هناك اتّفاق، فهو قد يكون في ما هو عامّ من مصطلحات وتعابير، وليس في ما هو جوهريّ في العمل الأدبيّ.وحين أتكلَّم على الشعر يصبح الاتِّفاق محالاً. الترجمة ليست نقلاً، فحسب، بل هي إبداع له من الخصائص، مثلما للعمل الفنّي، في الأصل.أليست الترجمة قراءة؟ إذن، لا بدّ من فسحة للإضافة والإبداع، بديلاً مكافئاً للحَرْفية، وليس الحِرَفية، والفقد.

دعني أسألك: «من أين يأتي غبار الترجمة»؟

- لغبار الترجمة أسبابه العديدة: ثقافة المترجم، ظرفه الخاصّ، زمنه

الخاص، التطوُّر الحضاريّ الذي يعيشه، ذائقته، حدسه، تجربته الطويلة أو المستجدّة، ثم روحه قبل كلّ شيء.ثمّة ترجمات تكاد تكون أمينة في مظهرها، ولكنها تولد ميِّتة، محنَّطة، لا رواء لها، حتى وإن حافظت على المعنى.

وماذا عن خيانات الترجمة؟

- لست مع هذا التعبير، الذي أراه لا يعكس حقيقة الترجمة.ثمّة ترجمات تضاهي الأصل، وقد تمنح الأصل روحاً، هي ليست بأقلّ حيويَّة من روح الأصل، إن لم تكن تفوقها.إذا كان ثمّة ديالكتيك، حقّاً، في كلّ شيء، فهو يتجسَّد في الترجمة؛ لما تحتويه من تناقضات شتّى: خسارة وربح، إضافة وفقدان، حدس وتمثّل لما هو مباشر حَيّ، إلى غير ذلك من تناقضات أخرى، يدركها جيّداً مَنْ خبروا الترجمة ومتاعبها. وحين تكون ثمّة خيانة فهي ليست خيانة، للأصل وحده، بل هي خيانة للغة الهدف، لأن النصّ الذي أترجمه -كما قلت في إجابة سابقة- هو نصّي أيضاً، وحين يكون غير مفهوم أو بلا معنى، كما يحدث في الكثير من الترجمات، فهو خيانة للغتي أنا، أيضاً. إنه لا يسيء إلى النصّ الأصلي الذي يمكن أن يقوم بترجمته آخرون، بقدر ما هو يسيء إلى النصّ مترجَماً، ولي أنا بصفتي مترجماً، وكاتباً.هنا، تفقد الترجمة هويَّتها لتحلّ محلَّها هويّة المترجم التي هي: اللا فهم.بعبارة أخرى أكثر وضوحاً: إننا لسنا هنا، إزاء ترجمة، بل إزاء اقتراف خطأ، لا علاقة له بأصل ولا نسخ؛ لأنه بلا نسق ولا تفاعل مع أجزاء النصّ الأخرى.وحين تكون الترجمة بلا معنى فلا تنطبق عليها حتى لفظة خيانة أو أمانة، أبداً؛ لأن الخيانة مدْرَكَةٌ، وهي هنا غير مدْركةٍ للخطأ، وينتفي فيها، أيضاً، الحديث عن التأويل، لأن التأويل لا ينبثق إلّا من الفهم، ومن غنى النصّ.

عاش عبد الكريم كاصد في العراق، لسنوات، ويقيم، منذ سنوات طويلة، في أوروبا..لو سألتك عن الفرق بين الإنسان العربي والإنسان الأوروبي، فماذا تقول؟

- لم يعد العرب بعيدين عن الغرب في هجراتهم الكبيرة، في أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن، مثلما لم تعد سلطات الغرب بعيدة عن أغلب سلطات العرب، في خططها وصراعاتها وعودتها،من جديد، بهيئة محتلّ، عبر جيوشها وأساطيلها وقواعدها.ثمّة شعوبٌ هاربة من سلطاتها إلى الغرب، وثمّة سلطات غربية متحالفة مع هذه السلطات التي كانت سبباً في هذه الهجرات الكبيرة، أو متحاربة معها؛ وهي، في كلتا الحالتين، الطرف الأقوى الذي يسهم في تقرير مصير المنطقة المختلفة بتراثها، كليّاً، عن التراث الغربيّ، وهذا ما يتجلّى، خاصّة، في مجتمعنا العربيّ الذي ما زال محافظاً في تقاليده وممارساته وشعائره التي لا تتعارض مع تراث الغرب وحده؛ بل مع العديد من تقاليد السلطات العربيّة وممارساتها وإعلامها الذي هو نسخة أخرى، مشوَّهة، في الكثير من الأحيان، من الإعلام الغربيّ ذي التأثير الساحق في العالم؛ لما يملكه من كفاءات عالية في تزييف الوقائع والأحداث.هذه التناقضات والتناظرات تجعل العلاقات بين الغرب والعرب الذين يخوضون حروباً في أكثر من منطقة، بالغة التعقيد والتداخل، لا سيّما أنّ للغرب دوره المباشر فيها، ويجعل الافتراق هو العامل الحاسم في العلاقة بين الاثنين. ولعلّ هذا الافتراق سيكون عاملاً آخر، في المستقبل، في توجُّه العرب باتّجاه ما يسمّى بلدان الشرق.

حدثني، أيضاً، عن الاختلاف في التعاطي مع أهمِّيّة الثّقافة والإبداع والفنّ، بيننا، بصفتنا عرباً، وبينهم، بصفتهم غرباً؟

- حين نتحدَّث عن الثّقافة، يصبح الافتراق أشدّ وضوحاً.شتّان ما بين مجتمعات مستقرّة تشهد ثقافتها تطوُّراً، هو -على نقيض ما لدينا- وليد تناقضاتها ذاتها؛ ثقافة تحكمها ثوابتها وأصولها وتسعى مؤسّساتُها للحفاظ على استقلاليَّتها، رغم من كلّ محاولات السلطات في اختراقها، عبر شرائع هذه المؤسّسات نفسها، بينما نشهد أنّ مجتمعاتنا معرضةٌ للتهديد، لا بثقافتها، فحسب، بل بوجودها أيضاً، أو للارتداد إلى مرحلة سابقة قد تمتدّ إلى ألف سنة في التاريخ أو أكثر، عبر العودة إلى شرائع هي متخلِّفة، أصلاً، حتى بالقياس إلى زمنها، وهذا ما شهدناه في أكثر من بلد عربيّ اُحتلَّت نصف أراضيه أو ما يزيد على النصف، من قِبَل ميليشيات وتنظيمات أصولية متطرِّفة، ليس الغرب بعيداً عن نشأتها وتسليحها وبعثها من جديد، في أماكن أخرى، إن اُستنفدت فاعليَّتها في المكان التي نشأت أو أُنشئت فيه. هنا، نجد أن الافتراق لا الاختلاف هو ما يهيمن في علاقتنا بالغرب، وما يعمِّق الهوَّة بين الثقافتَين.لكن علينا ألّا نذهب بعيداً في تقييمنا لثقافة الغرب فهي، من جهة أخرى، تعاني، أيضاً، من تشويهات وتناقضات، هي صورة أخرى للأنظمة السائدة هناك، والصراع الدائر بينها وما تحتويه من إثنيات وقوميّات وطوائف، هي -بدورها- تعاني من تناقضاتها وصراعاتها المستمرّة في تلك البلدان. التقيت مرة، عند بداية إقامتي في لندن، بقسّ، وتحدَّثت معه، باعتباره إنجليزياً، فأنكر ذلك وصحَّح لي أنه (ويلزيّ)، وله لغته الويلزيّة، ودعاني لأرى فيلماً ويلزيّاً مترجماً إلى الإنجليزية، لا يتحدث شخوصه إلّا باللّغة الويلزية.الغريب أن الفيلم يحمل في عنوانه اسم «لينين»، ويتحدَّث عن وفد من الحزب الشيوعيّ يضمّ رفاقاً من أعمار مختلفة، يزور «موسكو» في زمن البريسترويكا، ثم يصف لنا ردود أفعالهم المتنوِّعة، وانسحاب بعضهم ساخطين على التجربة، بينما فضّل البعض منهم البقاء هناك، ولاسيّما الشبان منهم؛ ولكن ردّ الفعل الوحيد الجامع بينهم هو احتجاجهم حين يظنّهم الروس إنجليزاً.كان القسّ فخوراً بالفيلم، ولم يضرّه أنه عن شيوعيّين، أو أن عنوانه يحتوي اسم «لينين»، ولعلّ من المصادفات الغريبة أن من بين كتبي المترجمة عن الإنجليزية، كتاباً لشاعر ويلزيّ هو قسٌّ، أيضاً، كان مرشحاً لجائزة «نوبل»، وحاز جوائز عديدة، يمقت الإنجليز مقتاً شديداً، ولا يجد حرجاً في التصريح عن مقته هذا، في مقابلاته في أهمّ المجلّات والصحف البريطانية مثل «الغارديان».حاز جوائز عديدة كما تقلَّد أوسمة، بعضها بحضور ملكة بريطانيا، لكنه -مع ذلك- يعبِّر عن ندمه لأنه لا يستطيع كتابة الشعر باللّغة الويلزية، لكنه كتب سيرته باللّغة الويلزية التي تعلَّمها أواخر حياته، لأن كتابة النثر -كما يرى- أقلّ صعوبةً.وفي الديوان الذي ترجمته ثمّة قصائد في هجاء الإنجليز، باعتبارهم محتلِّين عاثوا فساداً في بلاده الجميلة.الشاعر هو: «آر. إس. توماس»، والمختارات التي صدرت هي بعنوان: «ربّة الشعر هي الكمبيوتر» ويمكن إيراد الكثير من المشاهد الحياتية من واقع الحياة اليومية بالنسبة إلى الإيرلنديين والإسكتلنديين وإلى آخرين أيضاً. وليس أدلّ على ما أقول من النُّصُب التي لا تزال تزين الساحات، في العديد من المدن، لقادة عنصريين وطغاة وقراصنة، تشير إلى ثقافة هي السائدة وسط ثقافات أخرى، هي ليست في موضع تجاور أو تحاور، إن لم تكن متناحرة، أصلاً، أو مهيّأة للتناحر مستقبلاً.الصراع القائم، الآن، في فرنسا أو في الولايات المتحدة، دليل آخر على هيمنة هذه الثّقافة حتى وقتنا الحاضر، وما رافقها من صراع، هو امتداد -بشكل ما- لحروب أهليّة سابقة.ولعلّ ما رأيته في إنجلترا، وفي لندن، بالذات، من أحداث وتظاهرات، وتعامل شرس مع المتظاهرين، هو وراء كتابتي قصيدتي القصيرة «ما يحدث في المنفى أيضاً»، المنشورة في مجموعتي الأخيرة «من يعرف الأرض؟ من يعرف السماء؟». ما أردت قوله إن الاختلاف ليس مقتصراً على ما بيننا وبينهم من فروقات جمّه، فحسب، بل هو في صميم ثقافتهم التي تعيش، الآن، أزمتها الحقيقية، لأن التناقضات لم يعد معزولاً بعضها عن بعض، في أيّ بقعةٍ في العالم. وقد ينطبق هذا، إلى حدّ ما، على ثقافتنا التي أضحت أو ستضحي ثقافات مختلفة؛ بسبب التناقضات الحادّة في المواقف والصراعات التي رافقت هذه المواقف، إن لم نقل الحروب والكوارث المتتالية التي ألمّت ببلداننا. ■ **حوار: عاطف محمد عبد المجيد**

خالد خليفة:

كُتّاب وكاتبات يعتبرون الوصول إلى الشهرة قضيّة حياة أو موت

خالد خليفة: كاتب سيناريو، وروائي سوري، من مواليد مدينة حلب، سنة 1964، تُرجمت أعماله إلى الكثير من اللغات. في رصيده- حتى الآن- ستّ روايات، هي: «حارس الخديعة» (1993)، و«دفاتر القرباط» (2000)، و«مديح الكراهية» (2006) التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» العربيّة، و«لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» (2013) التي وصلت، أيضاً، إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر»، وحازت جائزة نجيب محفوظ لعام 2013، و«الموت عمل شاقّ» (2016)، و«لم يُصَلِّ عليهم أحد» (2019) التي أدرجت على القائمة الطويلة لجائزة «بوكر». للكاتب، أيضاً، عدد من المسلسلات التلفزيونيّة، منها «سيرة آل الجلالي» (1999)، ومسلسل «هدوء نسبي» (2009). أجري هذا الحوار بالتزامن مع صدور أعماله الروائية الكاملة:

فازت، مؤخَّراً، الترجمة الإيطالية لروايتك «الموت عمل شاقّ» بجائزة PremioLattesTraduzione الإيطالية المرموقة، التي تمنحها Fondazione Bottari Lattes، ماذا تعني لك هذه الجائزة؟

- الحقيقة أني كنت سعيداً جدّاً لفوز مترجمة كتبي «ماريا أفينو» بهذه الجائزة المرموقة، عن ترجمتها لكتابي «الموت عمل شاقّ» الذي لم يتوقّف، منذ بدء صدوره باللغات الأجنبية، خاصّةً الإنجليزية، عن الحضور في قوائم كثيرة، والفوز والمنافسة على كبرى جوائز العالم كما حصل لدى وصوله إلى نهائي جائزة الكتاب الوطني في الولايات المتَّحدة. هذه جائزة مهمّة وتستحقّها «ماريا».

هل من كتب أخرى لك مترجمة إلى لغات عالمية حيّة، وحصلت على جوائز؟ حبّذا لو تحدِّثنا عن حيثيات هذ الاحتفاء الغربي بالأدب السوري، من خلال تجربتك والاحتفاء بكتبك؟

- تقريباً، أغلب كتبي مترجمة إلى الكثير من اللغات. كما تعلم، إن رواياتي: «مديح الكراهية» و«لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، و«الموت عمل شاقّ» تُرجمت إلى عدد كبير من اللغات. والآن، أنتظر ترجمة «لم يُصَلِّ عليهم أحد» بأربع لغات. هناك حركة دائمة، وتبنٍّ لكتبي من قِبَل دور نشر أجنبية، ومن قِبَل المترجمين. وهذا ليس احتفاء بشخصي وكتبي، إنما هو اعتراف باللّغة العربيّة وبأدب جيلي. هناك، اليوم، رغبة كبيرة جدّاً بترجمة الأدب العربي، وبدأنا نحضر وننافس على كبرى جوائز العالم. هذا جيّد، لكنه ليس كافياً لاختراق الأسواق العالمية، والبقاء فيها.

صدرت أعمالك الروائيّة الكاملة في طبعة جديدة، عن (دار نوفل) في بيروت. من أين أتت الفكرة؟

- لا توجد أيّة فكرة، انتهت عقودي مع (دار الآداب)، ويجب أن تكون كتبي في السوق، فجرى الاتِّفاق مع (دار هاتشيت أنطون) للنشر، والأمور تجري بسلاسة كما ترى. أحبّ أن أرى كلّ كتبي قادرة على المقاومة، وفي طبعات جديدة.

أغلب مؤلَّفاتك تصدر في طبعتين؛ واحدة في بيروت، وأخرى في القاهرة. ما السبب في ذلك؟

- الموضوع، ببساطة، له علاقة بالتسويق، الكتاب اللبناني



خالد خليفة ▲

غالي الثمن، ويجب أن توجد كتب أي كاتب في مصر التي مازالت تعتبر الأمّ الكبرى للقراءة والكتابة. وبالنسبة إليَّ، شغفي بالقاهرة وعلاقتي بها جعلاني مصمِّماً على رؤية كتبي في واجهات المكتبات المصرية، يتداولها القرّاء أي بالأسعار المصريّة التي أصبحت، اليوم غالية -أيضاً- نتيجة التضخُّم.

كيف تنظر إلى واقع القراءة في العالم العربي؟، وهل غدت الرواية -حقّاً- ديوان العرب، والأكثر مبيعاً وقراءة، في ظلّ انحسار الاهتمام بالشِعر وبقية الفنون الكتابية الأخرى؟

- واقع القراءة لم يتغيَّر، لأن سياسات التعليم لم تتغيَّر منذ خمسين سنة. هناك مبادرات فردية هنا وهناك، لا تكفي ليصبح الكتاب جزءاً من حياة البشر، لن ينعم العرب بالحياة الحقيقية دون الوصول إلى الديموقراطية والحرّيّة، ومازالت الرواية تحتلّ مكانة أهمّ في جدول اهتمامات القرّاء، والموضوع له علاقة بانتشار الرواية عالمياً، لا عربياً فقط.

المُلاحظ، في رواياتك، أنك لا تركّز على شخصيّة معيّنة، بقدر اهتمامك بكلّ الشخصيّات. هل يمكننا القول إن البطل، لديك، هم جميع الشخصيّات؟

- دوماً، هناك سؤال تقني لديّ، بداية كتابة أيّة رواية: كيف سأكتب الرواية؟، وعبر أيّة شخصيات؟. وصيرورة الشخصية، عموماً، تخضع لتطوُّرات معقَّدة في أثناء الكتابة، ولا أعرف إلى أين ستنتهي. لذلك، دوماً هناك شغف حقيقي للعمل على عدّة شخصيات، لا على شخصية واحدة، إنها لعبة أحبُّها، وتقنية تتيح لي تجريب أشكال كثيرة لبناء الشخصيات ومراقبة تطوُّر علاقاتها بينها وبين ذاتها، وبينها وبين الشخصيات الأخرى.

ثيمة الموت، تكاد لا تفارق رواياتك؛ وكأنها صفة باتت تلازمك. ولعلّ رواية «الموت عمل شاقّ» خير مثال على ذلك. ما الرابط الخفي الذي يجمعك بالموت؟

- دوماً، أفكّر: لماذا أصبح الموت تيمة رئيسية في كلّ كتبي؟ حقيقةً، لا إجابة لديّ، لكن هناك جاذبية في الكتابة عن الموت والحبّ، وأنا متورّط في التفكير والعيش والكتابة عن هذه المتلازمة.

في رواياتك، تعود إلى حقبات زمنية مختلفة، كالثمانينات «مديح الكراهية»، والسبعينات «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، والقرن التاسع عشر وبداية العشرين «لم يُصَلِّ عليهم أحد». هذا الشغف بالبحث التاريخي لديك، كيف تتحدّث عنه؟

- فقط، في «لم يُصَلِّ عليهم أحد» عدت إلى التاريخ، وكان يجب أن أجيب عن عدّة أسئلة بدأت التفكير فيها منذ عام 2006، حين بدأت أفكّر في كتابة هذه الرواية، وعام 2008، حين بدأت بكتابة الملاحظات، كانت النتيجة التي أعرفها، مسبقاً، هي أن التاريخ لم يتوقَّف عن إعادة إنتاج نفسه. «مديح الكراهية»، و«لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» من الأعمال المعاصرة، مازلنا نرى شخوصهما بيننا، لذلك لا أعتبرهما من روايات عن التاريخ، ولي عودة إلى التاريخ لكن ليس الآن، قد يكون بعد سنتين أو ثلاث. لديّ، أيضاً، حكاية كبيرة أعمل عليها منذ سنوات. نعم، هناك جاذبية كبيرة في أسئلة التاريخ.

تبدو مُقلّاً في الكتابة، إلى حدّ ما، بعيداً عن الغزارة التي نعهدها من كُتّاب متفرّغين للكتابة، إذْ ثمّة فترة زمنية لا بأس بها بين إصدار رواية وأخرى؟



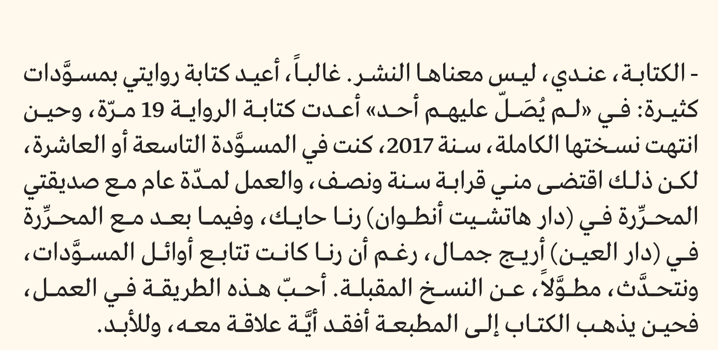












- الكتابة، عندي، ليس معناها النشر. غالباً، أعيد كتابة رواياتي بمسوّدات كثيرة: في «لم يُصَلّ عليهم أحد» أعدت كتابة الرواية 19 مرّة، وحين انتهت نسختها الكاملة، سنة 2017، كنت في المسوَّدة التاسعة أو العاشرة، لكن ذلك اقتضى مني قرابة سنة ونصف، والعمل لمدّة عام مع صديقتي المحرِّرة في (دار هاتشيت أنطوان) رنا حايك، وفيما بعد مع المحرِّرة في (دار العين) أريج جمال، رغم أن رنا كانت تتابع أوائل المسوَّدات، ونتحدَّث، مطوَّلاً، عن النسخ المقبلة. أحبّ هذه الطريقة في العمل، فحين يذهب الكتاب إلى المطبعة أفقد أيّة علاقة معه، وللأبد.

نلت، في مسيرتك الممتدة لأكثر من ثلاثة عقود، جوائز عدّة، أبرزها جائزة نجيب محفوظ. كذلك ترجمت أعمالك إلى العديد من اللغات. ترى، كيف تنظر إلى تجربتك، وهل نلت الحفاوة المرجوّة؟

- الشيء المؤكَّد أن أعمالي استطاعت أن تدافع عن نفسها، ولم تستعمل وسائل الغشّ والنفاق والكذب والحسد، و(طقّ البراغي)، والاتّكاء على شهرة كُتّاب آخرين للترويج، ولم تدخل في فلك العلاقات الاجتماعية، فكما ترى هناك أساليب جديدة للترويج، خاصّةً بالنسبة إلى كُتّاب وكاتبات يعتبرون الوصول إلى الشهرة قضيّة حياة أو موت، وهنّ مستعدّات لفعل أيّ شيء من أجل الوصول إلى الجوائز والشهرة التي أعتقد بأنها أسوأ ما يمكن أن يحدث لكاتب أو كاتبة. ليس لديَّ مظلومية، فكتبي تدافع عن نفسها، وتكسب قرّاء جدداً، كلّ يوم، ولغات أجنبية بشكل دائم، وتغري بعض الحاسدين والحاسدات ليتمسّحوا بها من أجل أن يصيبهم نتف من شهرة.

برأيك، إلى أيّ مدى استطاعت الرواية السورية أن توثّق الألم السوري الراهن؟

- حاولت، وتحاول، وستبقى تحاول. قضيّة الكتابة عن الألم السوري الراهن لن تتوقَّف؛ لذلك هي ليست حكاية واحدة سنكتبها وننتهي منها، سيبقى السوريون، والعالم معهم، يكتبون وينتجون أفلاماً لأكثر من خمسمئة سنة عمّا حدث خلال السنوات العشر الماضية؛ لذلك، إن العمل مستمرّ.

إلى جانب أعمالك الروائية، كتبت عدداً من المسلسلات التلفزيونيّة المهمّة، إلى أي مدى يستفيد الروائي من كتابة السيناريو؟

- الروائي يجب أن يستفيد من كلّ شيء. أفادتني الدراما كثيراً، خاصّة في الموضوع المالي، والتقني. أعتبر ما كتبته للدراما كان تجربة أولى للَّعب وكيفية البناء والتعاطي مع عدد كبير من الشخصيات.

هل هي الرغبة في التنوُّع والانتقال من مجال إبداعي إلى آخر، أم ماذا؟

- الموضوع كان في غاية البساطة. حاجتي للمال هي التي أوصلتني إلى الدراما التي فتحت لي ذراعيها، وجعلتني لاعباً أساسياً في أثناء سنوات الإنتاج، وأقصد: من عام 2000 حتى 2010.

في السنوات الأخيرة من المأساة السورية، أصبح قسم كبير من السوريين خارج بلدهم، حيثُ ظهر ما يسمّى (ظاهرة الأدب السوري في المهجر). هل من الممكن أن يؤدّي ذلك إلى تشكيل ثقافتين سوريَّتين؛ واحدة في الداخل، وواحدة في المهجر؟

- سيكون لدينا كُتّاب مهاجرون لا أدب سوري في المهجر، ولن يختلف ما سيكتبه هؤلاء الكُتّاب عن أدب الداخل، ما داموا يكتبون باللّغة العربيّة عن مواضيع الحياة السورية.

لمن يقرأ خالد خليفة؟ وهل من مشاريع جديدة لديك؟

- أعيد قراءة الكلاسيكيات، وأقرأ كلّ كتاب أستطيع تجاوز ربعه الأوّل. نعم، هناك مشاريع أعمل عليها. أنا لا أتوقَّف عن العمل.

■ **حوار: عماد الدين موسى**

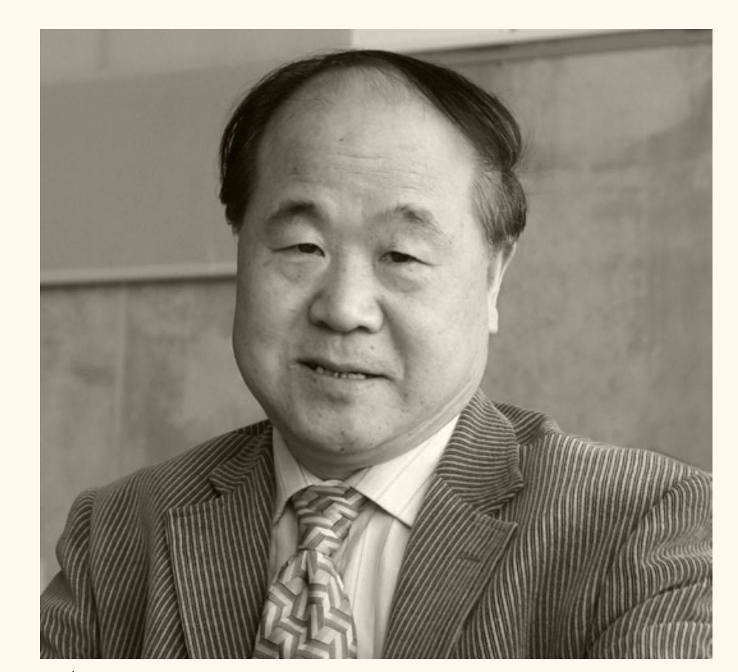
الذكرى الـ 123 لميلاد «وليام فوكنر»

مويان: «العمّ فوكنر، كيف حالك؟»

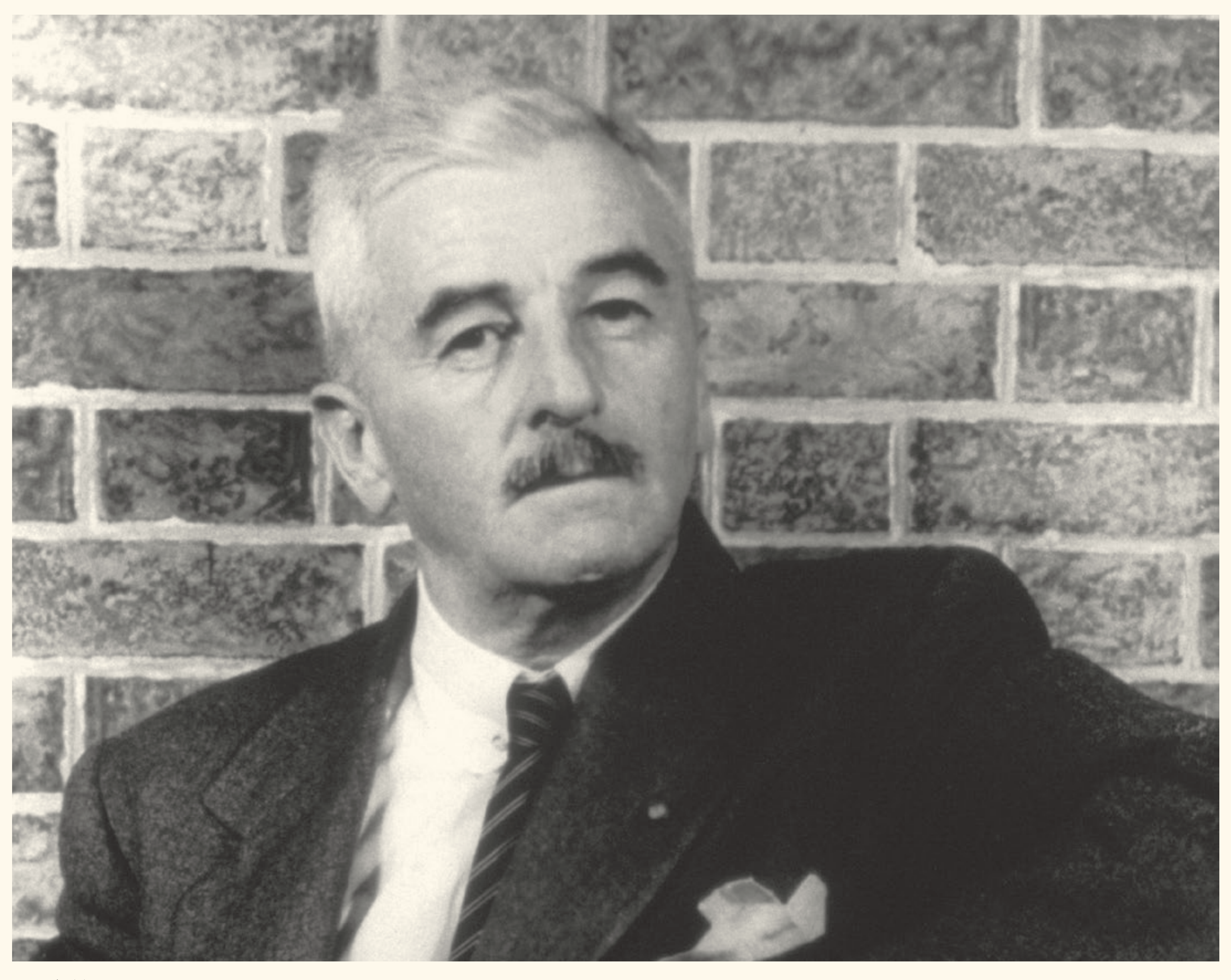
يصادف، اليوم، الذكرى الـ 123 لميلاد الكاتب الأميركي «ويليام فوكنر» (25-9-1897/ 6-7-1962). ويعتبر «فوكنر» الشخصية التمثيلية لتيّار أدب الوعي في الولايات المتَّحدة، فقد حاز على جائزة «نوبل» في الآداب عام 1949، وتمثِّل رائعته «الصخب والعنف» أشهر أعماله.
ذكر «مويان» «فوكنر» عدَّة مرّات، في خطاباته ومقالاته، ويمكن القول إن «فوكنر» كان معلِّماً مهمّاً، للغاية، في مسيرة «مويان» الإبداعية، يتذكَّر «مويان»، بوضوح، لقاءهما الأوَّل، قائلاً: «كان عصر يوم، تتساقط فيه نُتف الثلج بغزارة في كانون الأوَّل/ ديسمبر، من عام 1984، حيث استعرت من زميل لي كتاب «الصخب والعنف» لـ«فوكنر». وفي مارس، عام 2000، أَلقى «مويان» كلمة في جامعة «كاليفورنيا» بعنوان «أيُّها العمّ «فوكنر»، كيف حالك؟». وفي تلك الأثناء، لم يكن المعلِّم «مويان» حتماً، يتوقَّع أنه سيحصل على جائزة «نوبل» في الآداب، بعدها باثنَيْ عشر عاماً.

أيُّها العمّ «فوكنر»، كيف حالك؟
خطاب أُلِقي في جامعة« كاليفورنيا»، في «بيركلي»

مويان


مويان ▲

عندما كنت ألقي خطاباً في جامعة «ستانفورد»، قبل بضعة أيّام، قلت إن قراءة كاتب لأعمال كاتب آخر، هي في الواقع بمنزلة محادثة، حتى أنها قد ترتقي إلى عاطفة حبّ، فلو نجحت المحادثة لغدا من المرجح أن يصبحا رفيقَيْن، مدى الحياة، ولو كانت محادثة مزعجة، فسيمضي كلٌّ منهما في دربه الخاصّ.
واليوم، سأتحدَّث، على وجه التحديد، عن محادثاتي مع الكُتّاب من جميع أنحاء العالم، حيث يمكن الحديث، أيضاً، عن مسيرة الحبّ التي جمعتني بهم. في رأيي، الكاتب الجيّد خالد أبداً، وسيتحوَّل جسده، بالطبع، إلى تراب كما الأشخاص العاديِّين، تماماً، إن عاجلاً أم آجلاً، بينما تبقى روحه خالدة، ما انتشرت أعماله.
من الواضح أنه من غير المناسب قول مثل هذه الكلمات في مجتمع اليوم، الغارق في البذخ والترف، ذلك أن ثمّة الكثير من المغريات التي تطغى على القراءة، بينما تدفعني رغبتي في طمأنة ذاتي، وحثِّها على مواصلة مسيرة الإبداع، حتماً، لقول ذلك.
بدأت مسيرتي في القراءة قبل عدّة عقود، عندما كنت طفلاً مشاكساً أرعى الأغنام والماشية في الأراضي العشبية، في مسقط رأسي. وفي موضعنا النائي المتخلِّف، آنذاك، كانت الكتب من الكماليّات شديدة الندرة. كنت على دراية تامّة بكلّ أسرة لديها أيّ نوع من الكتب، في محيط يضمّ عشرات القرى، في بلدة «شمال شرق قاومي».



ويليام فوكنر ▲

ومن أجل الحصول على الحقّ في قراءة هذه الكتب، غالباً ما كنت أعمل لدى هؤلاء الأشخاص ممَّن لديهم الكتب. وفي منزل حجّار من جيراننا، بدت مجموعة «تنصيب الآلهة» المصوّرة، كأنها تحكي تاريخ الصين قبل ثلاثة آلاف عام، لكنها كانت تحكي -في الواقع- قصصَ العديد من الأشخاص الخارقين. على سبيل المثال، القول بأن عينَيْ شخصٍ قد اقتلعتا بفعل آخر، فنَمَت في محجرَيْ عينيه يدان، وقد تبرعمت بهاتَيْن اليدَيْن عينان، يمكن لهاتَيْن العينين رؤية الأشياء على بعد ثلاثة أقدام تحت سطح الأرض؛ ثمّة آخر، يمكنه عزل رأسه عن رقبته ليغنّي في الهواء، حدث أن تحوَّل عدوُّه إلى نسر، فأعاد وضع رأسه على رقبته، بشكل معكوس، ونتيجة ذلك أنَّ ركْضَ هذا الرجل، إلى الأمام، كان، في الواقع، تحرُّكاً للخلف، وركضه إلى الخلف كان يدفع به، في الواقع إلى الأمام.

مثل هذه الكتب لها جاذبية لا تُقاوم، لأطفال مثلي، منغمسين في الخيال طوال اليوم. ومن أجل قراءة هذه المجموعة، كنت أطحن له الدقيق بدفع الرحى، في منزله، طوال فترة الصباح، لأتمكّن من قراءتها لمدَّة ساعتَيْن، على أن أقرأها في ممرّ الطاحونة، بمنزله.

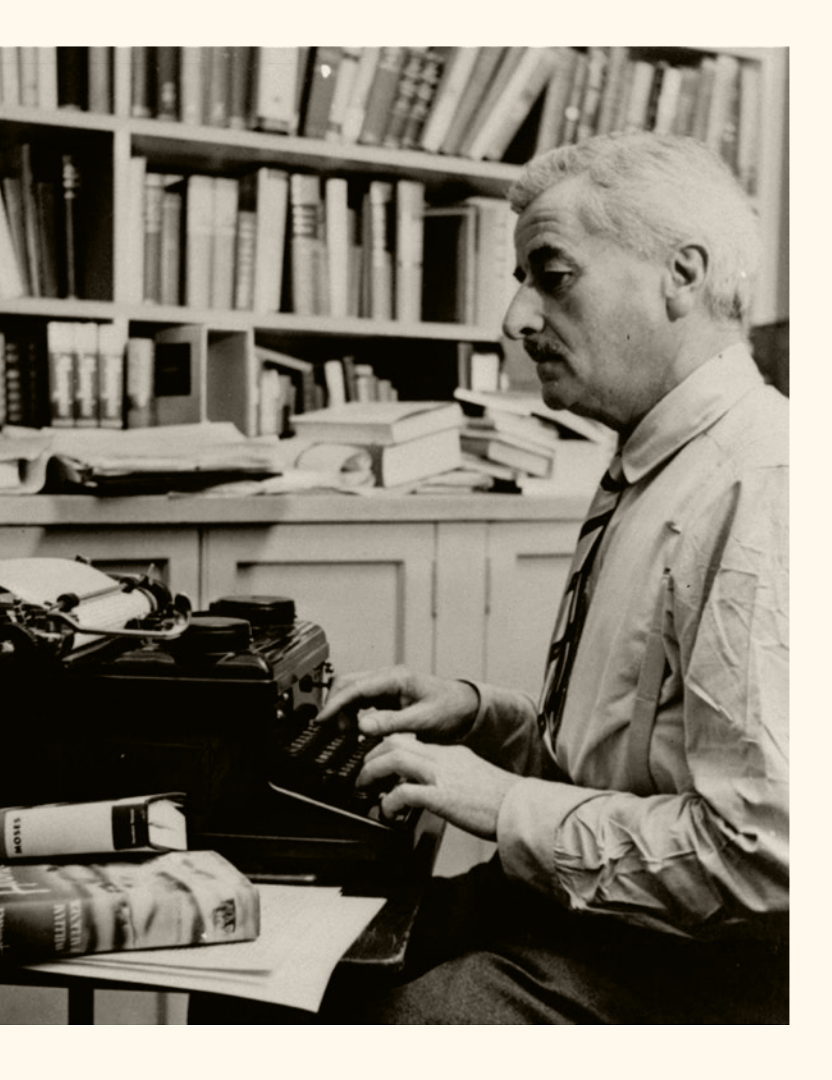
وعند القراءة، كانت بنت الحجّار تقف خلفي لتراقبني، وبانقضاء الوقت، تأخذها على الفور. ولو كانت لديَّ الرغبة في مواصلة القراءة، فعليَّ الاستمرار في دفع الرحى. لم يكن هناك ساعات في ذلك المكان، آنذاك، فكانت مدّة الساعتَيْن تعتمد على مزاج ابنة الحجّار، فإذا كانت حالتها المزاجية جيِّدة، مَرَّ الوقت متباطئاً، بينما لو كانت في مزاج سيِّئ، فسيمرّ خاطفاً.

ومن أجل إبقاء هذه الفتاة الصغيرة في مزاج سعيد، كان عليّ أن أرتقي شجرة المشمش لدى الجيران، لأسرق ثمارها وأطعمها إيّاها. إن منح شبح جشع مثلي الآخرين مشمشاً مسروقاً، لهو أشبه ما يكون بدفع قطّة جشعة لبصق السمك من فمها، لكنني ظللت أعطي المشمش، الذي أناله بشقّ النفس، للفتاة، وبالطبع، كان جمال ابنة الحجّار الفاتن سبباً مهمّاً، كذلك.

باختصار، لقد دفعت ثمناً باهظاً، في طفولتي، لقراءة كلّ الكتب في عشرات القرى من حولنا. كانت ذاكرتي جيّدة جدّاً آنذاك، إذ لم تكن سرعة القراءة مذهلة، فحسب، بل كنت موهوباً بذاكرة استثنائية. أمّا بالنسبة إلى فكرة التواصل بين المؤلِّف والقارئ، فلم تكن قد تبرعمت آنذاك. في ذلك الوقت، كان الأمر متعلّقاً بشكل محض بقراءة القصّة، فحسب، فقد كنت غارقاً في ثناياها، وغالباً ما أبكي، بحرقة، لمعاناة شخصيات القصّة، بل أقع، في كثير من الأحيان، في حبّ أولئك النسوة الجميلات اللاتي يضمهن نسيجها.

وبعد الانتهاء من قراءة عشرات الكتب في القرى المجاورة، لم أقرأ كتباً، تقريباً، لعدّة عقود. فقد اعتقدت أن تلك العشرات من الكتب هي

كلّ ما في العالم من كتب، وإنجاز قراءتها يعادل الانتهاء من قراءة كتب العالم كافّةً. وخلال هذه الفترة، كنت أعمل في الريف، فكان تواصلي مع الأغنام والماشية أكثر كثيراً من تواصلي مع الناس، حتى كدت أنسى تلك الكلمات التي تعلَّمتها في المدرسة. بيد أن قلبي كان مفعماً بالخيال، وتمنَّيت أن أكون كاتباً، أحيا حياة ملؤها السعادة.
عندما كنت في الخامسة عشرة من عمري، كبرت ابنة الحجّار، فصارت فتاة بالغة، فائقة الجمال، تعقد جديلة كبيرة تتدلّى حتى ردفها، ولها عينان برموش كثيفة، تنبعث منهما نظراتها الناعسة المبهمة. كنت مفتوناً بها، للغاية، وكنت غالباً ما أشتري لها الحلوى، بنقودي الزهيدة التي أجنيها من عملي الدؤوب. كانت حديقتا بيتَيْنا متجاورتَيْن، فكنّا نذهب، عند الغسق، إلى النهر، لجلب الماء وسقي الخضروات. وعندما كنت أراها تحمل دلو الماء، وقد أطلقت لجديلتها العنان لتتراقص خلفها، وتهفو في سبيلها من أعلى ضفّة النهر، تجيش في صدري شتّى الأحاسيس، ويخالجني شعور بأنها أجمل مخلوق على وجه الأرض. كنت أسير خلفها، فأطأ بقدميَّ العاريتَيْن ما تخلِّفه خطواتها من آثار على شاطئ النهر، فيبدو وكأن تيّاراً يسري، عابراً بدني من أخمص قدميَّ وحتى أعلى رأسي، فيفيض قلبي بالسعادة. استجمعت شجاعتي، ذات غسق، وقلت لها إنني أحبها، وأتمنّى أن تصير زوجة لي. اعترتها الدهشة، ثم انفجرت بالضحك. قالت: «أنت، ببساطة، ضفدع يشتهي لحم بجعة!» شعرت بجرح كبير قد أصاب كرامتي، غير أن افتتاني بها لم يتبدَّل؛ لذا طلبت من زوجة أخي الذهاب إلى منزلها، وعرض الزواج عليها. حملت زوجة أخي رسالة لي؛ فحواها أنها ستتزوَّجني، طالما أمكنني كتابة عمل مثل «تنصيب الآلهة». ذهبت إلى منزلها لأعبِّر لها عن تطلُّعاتي السامية، وأهدافي العظيمة، فلم تخرج لرؤيتي، بل هرع إليَّ كلبهم المتوحّش الضخم مندفعاً كالنمر.
قلت، قبل بضعة أيّام، في محاضرتي في «ستانفورد»، إنني تحمَّست للكتابة؛ رغبةً في عيش حياة سعيدة، أتناول فيها (الجياوتسي) ثلاث مرّات في اليوم، وفي حقيقة الأمر، وباستثناء (الجياوتسي)، لقد ألهمتني تلك الفتاة في منزل الحجَّار، بعينيها الناعستَيْن. لم أتمكَّن، حتى اليوم، من كتابة مثل هذا الكتاب المشابه لـ «تنصيب الآلهة». وبالفعل تزوَّجت ابنة الحجّار من ابن الحدّاد، وغدت أمّاً لثلاثة أطفال.
كانت معظم قراءاتي عندما كنت أدرس في قسم الآداب بالجامعة، وقد كتبت، آنذاك، الكثير من القصص الرديئة، للغاية. شُدهت عند دخولي الأوَّل إلى مكتبة الجامعة، لم أتوقَّع، حتى في أحلامي، أن العالم -بالفعل- زاخر بالكُتّاب، وملآن بكتبهم. لكنني كنت قد تجاوزت سنّ القراءة في ذلك الوقت، حيث وجدت أنني ما عدت قادراً -بالفعل- على الصبر لقراءة كتاب من أوَّله حتى آخره، وقد انتابني شعور بأن أيّاً من القصص التي تضمُّها هذه الكتب لم تتجاوز مخيِّلتي. فقد كنت أرى المؤلِّف بتصفُّح ما يربو عشر صفحات من الكتاب.
اعترف أن الكثير من الكُتّاب رائعين جدّاً، لكن ليس ثمّة الكثير من اللّغات المشتركة تجمعنا معاً، و-من ثَمّ- لا تحمل كتبهم لي الكثير من الفائدة، فقراءة كتبهم أشبه ما يكون بتعاملي مع ضيف بشكل مهذَّب وراقٍ، كان ذلك هو الحال حتى وصلت بقراءاتي إلى «فوكنر». أتذكَّر، بوضوح، أنه كان عصر يوم، تتساقط فيه نُتف الثلج بغزارة في كانون الأول/ ديسمبر، من عام 1984، حيث استعرت من زميل لي كتاب «الصخب والعنف» لـ«فوكنر»، وأمعنت النظر في صفحة الغلاف، فكان ثمّة رجلٌ عجوزٌ يرتدي زيّاً غربيّ الطراز، يُحكِم عليه برابطة عنق، ويقبض بفمه على غليون، لم تَرُقْ لي الصورة. ثم بدأت في قراءة تلك المقدِّمة المطوَّلة التي خطَّها مترجم مشهور في الصين. كنت أقرأ فيغمرني الفرح، وتفهَّمت، بشدّة الكثير من سلوكات هذا العجوز الأميركي غير المواكبة للعصر، كما شعرت بالودّ الشديد حيالها، منها -على سبيل المثال- أنه كان لا يقرأ الكتب بجدِّيّة، منذ



أن كان طفلاً، وكذلك أنه كان محبّاً للتفوُّه بالترّهات، كما كان يحبّ الكذب، حيث لم يخُض الحرب، بينما ادّعى أنه كان يقود الطائرة ويشتبك مع العدو في السماء، وقد أصيب، جرّاء ذلك، بشظيَّة كبيرة جدّاً في رأسه، وأن هذه الشظيّة، التي اقتحمت دماغه، قد تمخَّض عنها أسلوبه اللّغوي المبهم والمتحذلق.
كان مخموراً حينما ذهب لتسلُّم جائزة «نوبل»، حتى أنه ألقى بالميدالية الذهبية في سلّة المهملات؛ ولمّا دعاه الرئيس «كيندي» إلى مأدبة عشاء في البيت الأبيض، قال إن تناول وجبة لا يستحقّ الهرولة إلى البيت الأبيض. لم يكن يعتبر نفسه، في الأساس، كاتباً، بل اعتبر نفسه مزارعاً، بينما فتنتني «مقاطعة يوكناباتوفا» وليدة مخيِّلته. داخلني شعور بأن «فوكنر» يشبه المزارعين القدامى في مسقط رأسي، فقد علَّمني، بنبرة نافذة الصبر، كيف ألجم المِهار بالرسن.
ثم بدأت في قراءة كتبه. اعتقد كثير من الناس أن كتبه غامضة، يصعب فهمها، بينما قرأتها بسهولة بالغة. أشعر أن كُتبه دافئة لطيفة مثل أحاديث أولئك المزارعين القدامى غريبي الأطوار في مسقط رأسي، فلا يهمّني القصص التي يروونها لي، لأن قدرتي على تأليف القصص ليست دون قدرته، لكنّ ما أعجبني هو تلك النبرة، وتلك الطريقة التي يسرد بها القصص.
كان يتصرَّف كما لم يكن، في الساحة، غيره، فيتحدَّث عن ذاته، فحسب، تماماً، مثلما كنت أفعل عندما أرعى الماشية في مراعي مسقط رأسي، حيث أتحدَّث إلى الماشية وطيور السماء، فحسب. قبل ذلك، كنت، دائماً، أكتب الرواية وفقاً للأسلوب المتَّبع في مناهجنا لتعليم الرواية، والتي كانت، حقّاً، عملاً شاقّاً. شعرت بافتقاري لما

أودّ كتابته، وفقاً لمناهجنا التعليمية، وإذا انتابني هذا الشعور، فإنه ينبغي عليَّ مواصلة خوض غمار الحياة والتعمُّق فيها.
بعد قراءة «فوكنر»، شعرت كأنني قد استيقظت من حلم، ليتَّضح أمامي أن الروايات يمكن أن تتناول الترَّهات هكذا، وأن الأشياء التافهة التي تحدث في الريف، يمكن أن تنسج خيوط رواية بشكل رائع، فالكاتب لا يمكنه أن يختلق الشخصيّات، ويبتكر القصص، فحسب، بل يمكنه، أيضاً، أن يختلق الجغرافيا.
لذا، ألقيت كُتبه جانباً، والتقطت قلماً لكتابة روايتي الخاصّة. وقد كتبت، بجرأة، على الورقة: «بلدة شمال شرق (قاومي)»، مستوحياً إيّاها من اختلاقه الجغرافي «مقاطعة يوكناباتوفا». إن مقاطعة «يوكناباتوفا» خاصّته هي اختلاق خياليّ محضّ، بينما بلدة «شمال شرق قاومي»، خاصّتي، هي مكان حقيقيّ. لقد اتَّخذت قراراً بالكتابة عن مسقط رأسي، تلك الرقعة من الأرض التي تشبه، في حجمها، حجم طابع بريد.
كان ذلك، ببساطة، أشبه ما يكون بفتح هوس الذاكرة المتدفِّقة، حيث أنعش حياة الطفولة كاملة، فتذكَّرت ما قلته في تلك السنوات الخوالي، وأنا مستلقٍ على العشب، قبالة الأبقار، والسحائب، والأشجار وطيور السماء، ثم كتبته في رواياتي، كما هو تماماً. ومنذ ذلك الحين، تبدَّد قلقي بشأن عدم العثور على ما أودّ كتابته، وانحصر حول عدم قدرتي على الكتابة. غالباً ما يحدث ذلك، فعندما أكتب رواية، تصرخ في عقلي الكثير من الأفكار الجديدة، كما لو كانت كلباً ينبح خلفي.
وفي وقت لاحق، تعرَّفت إلى أستاذ جامعي أميركي في ندوة «فوكنر» الدولية التي عُقدت في جامعة «بكين»، وكان يدرِّس في جامعة قريبة من مسقط رأس «فوكنر». وقد دعاني هو ورئيس الجامعة لزيارتهما، لكنني لم أذهب، فأرسل إليَّ ألبوم صور لـ«فوكنر»، يحتوي الكثير من الصور الثمينة، من بينها صورة لـ«فوكنر» وهو يقف أمام إسطبل للخيل، مرتدياً ملابس مهترئة، وحذاءً طويل الساق، بالياً. أعادتني صورته هذه، على الفور، إلى بلدة «شمال شرق قاومي»، فذكَّرني بجدّي، وبأبي، وبالكثير من القرويّين القدامى.
في ذلك الحين، تفكَّكت صورة «فوكنر» بعقلي، باعتباره كاتباً عظيماً تماماً، لأشعر بتلاشي المسافة بيني وبينه. وقد انتابني شعور بأننا قلبان متناغمان، وصديقان حميمان من جيلَيْن مختلفَيْن، لا تنطوي علاقتنا على أسرار. فقد تحدَّثنا معاً عن الطقس، والمحاصيل الزراعية، والماشية، كما دخَّنّا التبغ سويّاً، واحتسينا الخمر، وسمعته يوبِّخ النقّاد الأميركيين أمامي، ويسخر من «همنغواي».
كما سمح لي بتلمُّس تلك الندبة برأسه، وقال إنها نتيجة عضّة فرس أبقع، لكن بالنسبة إلى هؤلاء الحمقى، لابدَّ من القول إنها كانت جرّاء انفجار طائرة ألمانية. ثم انفجر بالضحك منتشياً، وقد علت وجهه ابتسامة مشاكسة وممازحة. أخبرني أن الكاتب يجب أن يكذب بجرأة، ودونما خجل، ليس لإبداع الروايات، فحسب، بل لابتكار تجارب شخصية، أيضاً.
علَّمني، أيضاً، أن الكاتب يجب أن يتجنَّب المدينة المزدهرة، ويستقرَّ في مسقط رأسه، تماماً، مثلما يجب أن تتجذَّر الشجرة في الأرض. وأنا أرغب، حقّاً، في السير على هداه. لكن، في مسقط رأسي، غالباً ما ينقطع التيّار الكهربي، كما يفتقر إلى وسائل التدفئة في الشتاء، علاوةً على مرارة المياه، وطعمها القابض، وأنا أخشى المصاعب؛ لذا، لم أعُد إليها حتى اليوم.
ينبغي أن أعترف، بصراحة، أنني لم أنتهِ من قراءة رواية «فوكنر» «الصخب والعنف» حتى الآن، لكنني أضع ألبوم صوره، الذي أهداني إيّاه ذلك الأستاذ الجامعي الأميركي، على مكتبي، حيث أتحدَّث إليه، حينما أفقد الثقة بنفسي.
أعترف أنه معلِّمي، لكنني قلت له، ذات مرّة، دون خجل: «مرحباً، أيُّها العجوز، ثمّة موضع قد تجاوزتك فيه!»، فرأيت ابتسامة ملؤها السخرية، قد فاض بها وجهه، وعقَّب قائلاً: «قل لي: ما المواضع التي تفوَّقت عليَّ فيها؟».
قلت: «مقاطعة يوكناباتوفا، خاصَّتك، هي مقاطعة من البداية وحتى النهاية، بينما بلدة «شمال شرق قاومي»، خاصَّتي، قد حوَّلتها إلى مدينة حديثة، للغاية، في غضون أقلّ من عشر سنوات. ففي عملي «الصدور المرتفعة والأرداف العريضة» جعلت بلدة «شمال شرق قاومي» تشيِّد العديد من المباني الشاهقة، وتضيف المرافق الترفيهية الحديثة. بالإضافة إلى ذلك، أنا أكثر شجاعة منك، فما كتبته أنت كان قاصراً على حدود ذلك المكان، بينما تجرَّأت أنا على نقل أشياء من جميع أنحاء العالم، وتغيير وجهها، وضمّها إلى بلدة «شمال شرق قاومي»، وكأن هذه الأشياء قد حدثت فيها، بالفعل.
لا توجد جبال في بلدة «شمال شرق قاومي» الحقيقية، لكنني حرَّكت جبلاً إليها، بالقوّة، كما أنها لا تضمّ أرضها صحراء، فخلقت لها، بالقوّة، صحراء، ولا يوجد فيها المستنقعات، فجلبت إليها مستنقعاً، علاوةً على الغابات، والبحيرات، والأسود والنمور... وكلّ تلك الأشياء صنعتها من أجلها. وفي السنوات الأخيرة، توالى ذهاب بعض الطلّاب الأجانب والمترجمين إلى بلدة «شمال شرق قاومي»، لرؤية الأشياء التي وصفتها في رواياتي، وعندما وصلوا إلى هناك، أصيبوا جميعاً بخيبة أمل، فما من شيء هنالك، إلّا سهل مقفر، وعلى السهل بعض القرى عديمة الملامح».
قاطعني «فوكنر»، وقال ببرود: «اللصوص الصاعدون، غالباً ما يكونون أكثر جرأةً من اللصوص القدامى!».
تُعَدّ بلدة «شمال شرق قاومي» جمهورية أدبيّة من اختراعي، فهي مملكة، أنا مَلِكها. وكلَّما أُمسك بالقلم، وأكتب قصّة بلدتي «شمال شرق قاومي»، أتذوَّق سعادة الإمساك بتلابيب السلطة؛ فعلى هذه الأرض، يمكنني تحريك الجبال، وملء البحور، وتسيير الرياح، واستدعاء المطر، أُميت من أودّ موته، وأُحيي من أشاء له الحياة. بطبيعة الحال، ثمّة بعض اللصوص الجريئين، أوجدتهم لمعارضتي، بينما يجب عليَّ أن أستسلم لهم.
وبعد ظهور سلسلة رواياتي، التي تدور أحداثها في بلدة شمال «شرق قاومي»، احتجَّ ضدِّي بعض السكّان المحلِّيين، ووصفوني بالخائن لبلدتي؛ وهو ما دعاني لكتابة عدّة مقالات لشرح الأمر. قلت لهم: بلدة «شمال شرق قاومي» هي مفهوم أدبي، وليست مفهوماً جغرافياً، وهي مفهوم منفتح وغير منغلق، يعتمد على تجربة طفولتي لبناء صرح أدبي خيالي؛ عملت جاهداً لتكون صورة مصغَّرة للصين، واجتهدت لصياغة الفرح والألم هناك، بما يتماشى مع الفرح والألم للبشرية جمعاء، واجتهدت لتؤثِّر القصص التي أنسج أحداثها في بلدة «شمال شرق قاومي»، في القرّاء من جميع البلدان، وسيكون هذا هدفي مدى الحياة.
والآن، وطئت قدماي، أخيراً، أرض معلِّمي، العمّ «فوكنر»، وأتمنّى أن ألمح طيفه في الشارع الصاخب، فأنا أعرف ملابسه المهترئة تلك، وغليونه الكبير ذاك، كما أعرف، جيّداً، رائحة روث الحصان المختلطة برائحة التبغ، التي تفوح منه، وأنا على دراية بخطواته المترنِّحة على إثر سكره.
فلو وجدته، سأصرخ خلفه قائلاً: «أيُّها العمّ «فوكنر»، هأنذا!»

■ **ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

تَمَّ تضمين هذا المقال كتاب «راوي القصص» بـ (المجموعة الكاملة لخطابات مويان) المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/3KjMaF6Tc7M6CH-Bv65f8w

هاروكي موراكامي

«الكتابة والموسيقى شيء واحد»

نادراً ما يتحدّث الكاتب الياباني «هاروكي موراكامي» في وسائل الإعلام؛ لذلك مثّلت المقابلة التي أجراها، هذا الصيف مع «ماينيتشي شيمبون» حدثاً، بالفعل. «موراكامي»، الذي يتشارك حبّه للموسيقى مع المستمعين، في برنامج إذاعي على إذاعة «طوكيو إف إم»، منذ عام 2018، يؤمن بأهمّيّة موسيقى (البوب) والدور الذي يمكن أن تقوم به في أوقات الأزمات الصحّيّة.

برنامجك، «راديو موراكامي»، الذي بدأ في أغسطس، 2018، بلغ حلقته الخامسة عشرة. يتمّ التسجيل، عادةً، في استوديوهات «طوكيو إف إم»، في مقاطعة «شيودا» (في قلب العاصمة اليابانية). شاهدنا الحلقة 16، وكنت في انسجام تامّ مع الفريق. شاهدناكم تهتزّون على إيقاع الموسيقى، وتردّدون بعض المقاطع.

- لا يزال الفريق كما هو، ونحن نتعايش، بشكل جيّد. في المنوَّعتَيْن السابقتَيْن، عملنا عن بُعد؛ بسبب قيود الخروج التي فرضها (فيروس كورونا). سجّلت الحصّة وحدي في المنزل. هذه المرّة، عدنا إلى التنسيق المعتاد.

عندما كنت طالباً، غالباً ما كنت تتابع برنامج موسيقى «راديو كانساي»، حيث يستمع المتابعون إلى أغانٍ من اختيارهم. رأينا ذلك، أيضاً، في مشهد رئيسي في روايتك الأولى «استمع إلى أغنية الريح».

- لقد نشأت مع الراديو، نوعاً ما. كما شاهدت التلفزيون، بالطبع، لكنني أحببت الموسيقى، وكان الراديو أكثر خصوصيّةً بالنسبة إليّ. في البداية، كان لديَّ جهاز راديو صغير، في السنة الأخيرة لي من المدرسة الابتدائية. كان ذلك حوالي عام 1959، أي قبل ستّين عاماً. كنت أستمع، بالفعل، إلى موسيقى (البوب). لا شيء سوى الموسيقى الغربية، منذ البداية. ولأنه كان راديو AM، لم يكن الصوت جيّداً جدّاً. لكن في ذلك الوقت، كانت السّجلات باهظة الثمن، لا نستطيع أن نشتريها كلّها، أليس كذلك؟ كانت الطريقة الوحيدة هي الاستماع إلى الراديو؛ لذلك كنت أستمع بكلّ انتباه.

الأسطوانة الأولى، في سنّ الثانية عشرة، كانت White Christmas، للمغنّي «بينغ كروسبي»، كما كشفت في برنامجك.

- هذا التسجيل، حصل عليه والدي كهديّة، عندما اشترى نظام «هاي فاي». أوَّل ما اشتريته لنفسي كان «Gene Pitney». عندما كنت في المدرسة الإعدادية، في الصف الرابع، وهذه هي القطعة الأولى في مجموعتي القياسية. حتى الخامسة عشرة من عمري، كنت أستمع إلى موسيقى (البوب)، فقط، ثم موسيقى (الجاز) التي أحببتها، وفي الوقت نفسه كنت أسمع الموسيقى الكلاسيكية، أيضاً.

عرضوا عليك وظيفة «DJ»، باقتراح من ناشرك.

- لو كان ذلك للتلفزيون، فلم أكن لأقبل، لكن، بالنسبة إلى الراديو، قلت لنفسي: لم لا؟ لديَّ جبل من التسجيلات والأقراص المدمجة، والتي أستمع إليها -عادةً- بمفردي. الاستماع إلى الموسيقى بمفردك، في المنزل، ليس مسليّاً كثيراً. كنت أرغب في الدردشة، ومشاركتها مع شخص ما، يمكنك تجربة ذلك على الراديو، أليس كذلك؟ لذلك، بما أنها تسمح لي بتشغيل الموسيقى التي أحبُّها، والتطرُّق للموضوعات التي أحبُّها، فقد قبلت.

هذا تصوُّر واضح جدّاً للمنوّعة، وجدير بالذكر أنه لمدّة سبع سنوات، بدءاً من عام 1974، كنت تدير مقهى (جاز)، وأنت لا تزال طالباً في جامعة «واسيدا».

- منذ البداية، كنت أختار التسجيلات بنفسي، وأعدّ قائمة في المواضيع التي أريد الخوض فيها، وأقرّر الموضوع والشكل. التسجيلات والأقراص المدمجة كلّها من مجموعتي، أعرض كلّ ما أريد أن أعرضه. من المثير للدهشة أنه لا يوجد العديد من هذه البرامج على الراديو، في الوقت الحالي.

في الواقع، أودّ تقديم عرض واحد في الشهر «الإيقاع غير منتظم، نصف شهريّ، إلى حَدّ ما». لديَّ مواضيع جاهزة لمدّة عام أو عامين، وسيكون ذلك ممكناً. الإذاعة تجربة جديدة ومثيرة. الآن، كلّ شيء يدور حول الإنترنت، وكلّ الحديث عن (زووم) و(سكايب)، لكن لا يمكنني فعل ذلك. ما يهمّني هو التواصل من خلال الموسيقى والصوت، نوع من كتابة المقالات المنطوقة، إن صحَّ التعبير.

بالإضافة إلى الخيارات الأصلية التي تتجاهل الأنواع الموسيقية، من موسيقى (البوب)، إلى موسيقى (الجاز)، إلى الكلاسيكية، تتناول مجموعة متنوّعة من المواضيع المتعلّقة بالأغاني والفنانين، بطابع فكاهي. في يونيو 2019، قمت، أيضاً، بتقديم منوّعة بعنوان «Murakami Jam»، تركّز فيها عن الإجابة عن أسئلة المستمعين.

- يجب أن يعرف الناس أنهم يتابعون مَنْ يُسمِعهم موسيقى من اختياره؛ لذلك من الضروري منحهم الثقة، في رأيي. غالباً ما تكون ردود الفعل من المستمعين، إيجابية. بالمقارنة مع التلفزيون، يصل الراديو إلى عدد أقلّ من الناس، لكنك تشعر بالقرب أكثر.

أصبحت كاتباً في الثلاثين. فتحت حانتي الخاصّة، قبل أن أخصّص وقتي،



مو يان▲

بالكامل، للكتابة، بعد عامين. في تلك المرحلة، عاهدت على نفسي أن أكتفي بالكتابة؛ لهذا السبب لم أظهر في وسائل الإعلام، ولم أتباهَ كثيراً، ولم ألقِ محاضرات. لقد قطعت علاقتي بالأنشطة الجانبية، ولم أكتب إلّا في سنّ الأربعين، حتى بلغت السبعين، تقريباً. الآن، بعد أن تجاوزت هذا العمر، قلت لنفسي: يمكنني التخلّي عن الكتابة. ربّما يمكنني خوض تجارب مختلفة؛ لنقل إنني انفتحت أكثر من قبل، بقليل.

في مواجهة وباء الفيروس التاجي، عبّرت، في بداية برنامج أبريل، عن انشغالك، من بين أمور أخرى، بالتجّار الذين أُجبروا على الإغلاق مؤقّتاً. وفي شهر مايو، قدّمت عرضاً لساعتَيْن بعنوان «حجر منزلي مميّز» خصّصته للأغاني الدافئة والمهدِّئة.

- أعتقد أن الموسيقى تمنحنا الكثير من القوّة. أنا لست خبيراً في موضوع «فيروس كورونا»، لكن حصّتي استمرَّت ساعتَيْن، وبرمجتها المتنوّعة استقطبت الكثير من التعليقات من أشخاص شعروا بهدوء أكثر، ومنحتهم الروح المعنوية أو الشجاعة. أنا، أيضاً، عندما كنت أتحدَّث، وأعزف الموسيقى، شعرت بتحسُّن. بالطبع، هذا إحساس نفسيّ، لا شيء تغيّر، في الواقع، لكنّ للموسيقى الجيّدة تأثيراً مهمّاً. أصدّق ذلك. أنا لا أثق، حقّاً، في التصريحات الكبيرة. قد تُحرّك بعض الناس، لكن تأثيرها، بالنسبة إليَّ، ليس دائماً أو عميقاً؛ لأنها مجرَّد كلمات، ومنطق. من ناحية أخرى، الموسيقى تتجاوز المنطق، وتحمل تأثيراً قويّاً من التعاطف. الشيء نفسه مع الروايات. يمكنك محاولة شرح شيء ما بالمنطق، لكنه لا يمس القلب. من ناحية أخرى، لسرد القصص تأثير يتّخذ مسارات غير مباشرة وربَّما تكون أبطأ، لكنها تلهم التعاطف. لذا، فإن تأليف الموسيقى أو كتابة الرواية شيء واحد في رأيي.

في هذه المنوّعة الخاصّة، عبّرت عن قلقك من انطواء الناس وانغلاقهم في بلدانهم ومناطقهم.

- اليوم، أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي التي يتمّ، من خلالها، مهاجمة تصريحات عدد من الشخصيات، مثل تغريدات «دونالد ترامب»، من أهمّ أشكال التعبير. مع ذلك، لا أعتقد أنه يمكنك التعبير عن أفكارك بكلمات قليلة جدّاً؛ لهذا السبب أريد إرسال رسالة مختلفة، وبشكل مختلف.

عبّرت، في آخر منوَّعة، عن امتعاضك من أولئك الذين يستشهدون بـ«أدولف هتلر»، ويستغلّون العاطفة لا العقل.

- أريد، إلى حَدٍّ ما، أن أنقل رسالتي. لا يتعلّق الأمر بالإكراه أو الفرض، لكنني أعتقد أنني أفعل الشيء الصحيح لأقول ما أعتقد. لقد عشت الثورة الطلابية في الستِّينيات والسبعينيات من القرن الماضي، عندما انتشرت الشعارات والعبارات المقطوعة من سياقها. لا أحبّ الجمل القويّة بدون سياق، بل أكره ذلك.. إنها تخيفني. في النهاية، بمجرَّد انتهاء تلك الفترة، تختفي الكلمات والعبارات.
لا أحد يتحمَّل المسؤولية عن ذلك. لقد عشت التجربة؛ وهذا يجعلني أدقُّ ناقوس الخطر بشأن هذا النوع من الصيغ، سواء أكان يميناً أم يساراً. في حالة الأزمات، بشكل خاصّ، يمكن أن ينجذب الناس في اتّجاهات مقلقة، نذكر، على سبيل المثال، مذبحة الكوريِّين بعد زلزال «كانتو» العظيم (قُتِل عدّة مئات من الكوريِّين المقيمين في اليابان، في عام 1923، بسبب إشاعة تقول إنهم سيستفيدون من زلزال عنيف هزّ سهل «كانتو»؛ لبثّ الفوضى والاستفادة من الثروة). تهدئة هذه الديناميّات، هو دور وسائل الإعلام، في رأيي.

ما الدور الذي يلعبه الأدب والموسيقى، في أوقات الحرب أو الكوارث الطبيعية أو الأوبئة؟

- لها دور محدَّد. لكن الموسيقى، مثل الأدب، لا يمكن أن يكون لها تأثير مباشر. أعتقد أن هناك معنًى في الروايات المكتوبة، أو الموسيقى التي يتمّ تأليفها في مثل هذه السياقات، أبعد من تأثيرها أو ترابطها، ما يهمني هو أن أرى الأعمال التي تظهر في هذه السياقات. من الجيّد، أيضاً، أن تكون قادراً على إبداء رأيك في الراديو..

■ حوار: ماينيتشي شيمبون □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:

(Courrier international-P: 10-16، 2020 ،سبتمبر)

محاولة لاكتشاف قوانين الأدب

أسهم عمل «موريتي» في تحويل «النقد الحاسوبي» والعلوم الإنسانية الرقمية، بشكلٍ عامّ، إلى حركة فكرية فعلية. فعندما أعلنت جامعة «ستانفورد»، عام 2014، أنه سيكون بوسع الطلاب الجامعيين الَلالتحاق بـ«تخصُّصات مشتركة» تجمع بين علوم الكمبيوتر والأدب الإنجليزي والموسيقى، كان من الصعب ألَّا نراها كعلامة على تأثير «موريتي». ومع ذلك، لم يعدم «موريتي» من وجود منتقدين لمشروعه.

هل ينبغي على النقد الأدبي أن يكون فنّاً أو علماً؟ قد يتولّد قدر هائل من الجدل عند الإجابة عن هذا السؤال. فإذا كنت تود التخصُّص في الأدب الإنجليزي، فما الذي يتوجَّب عليك أن تدرسه: المجموعة المعتمدة من الكُتَّاب الذين سبق أن أثاروا اهتمامك (الفنّ)، أم التاريخ الأدبي والنظرية (العلم)؟ وإذا كنت أستاذاً في الأدب الإنجليزي، فكيف يتعيَّن أن تنصرف جهودك ووقتك؟: هل في إنتاج «قراءات للأعمال الأدبيّة» التي تهتمّ بها (الفنّ)، أم في البحث عن الأنماط التي تشكِّل الأشكال الأدبيّة أو العصور الأدبيّة، بالكامل(العلم)؟ عند مواجهة هذا السؤال، يحاول معظم الناس تجزئة الاختلاف؛ إذا كنتَ تتعامل مع النقد بوصفه فنّاً، فلن يستغرق الأمر منك سوى بعض دروس في النظرية. أمّا إذا كنت تتعامل مع النقد بوصفه علماً، فإنك ستضع ادّعاءات القراءات الفاحصة جانباً. وفي غضون ذلك، لا أحد، تقريباً، يرغب في الإجابة عن السؤال بشكلٍ قاطع؛ فالتناوب بين المزاج الفنّي والعلمي أمر ممتع بالنسبة إلى المرء؛ إنه أشبه بالتبديل بين السباحة في البحر والتشمُّس على الشاطئ.

«فرانكو موريتي»، أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة «ستانفورد»، الذي فاز كتابه «القراءة البعيدة» (2013) بجائزة «رابطة نقّاد الكُتّاب الوطنيّة» في النقد الأدبي، عام 2014، يثير إعجاب النقّاد إلى حدٍّ كبير؛ لأنه يسعى إلى حسم الإجابة عن السؤال، بشكلٍ نهائي. يعتقد «موريتي» أنه يتعيَّن أن يكون النقد الأدبي علماً. ففي عام 2005، نشر كتاباً بعنوان «مخطَّطات وخرائط وأشجار: نماذج مجرَّدة لتاريخ الأدب»، واستخدم التصوُّرات التي تَمَّ إنشاؤها بواسطة الكمبيوتر لرسم خرائط لعدد من الأمور، من بينها ظهور الأنواع الأدبيّة الجديدة. وفي عام 2010، أسَّس مختبر ستانفورد الأدبي، والذي يكرِّس لتحليل الأدب باستخدام البرمجيات. والفكرة الأساسية، في عمل «موريتي»، هي أنك إذا أردت -بالفعل- فهم الأدب، فلن يكون ذلك، فقط، عن طريق قراءة بعض المسرحيات أو الروايات أو القصائد مراراً وتكراراً: («هملت» -«آنا كارنينا»- «الأرض اليباب»)، بل يتعيَّن عليك، بدلاً من ذلك، أن تتعامل مع مئات أو حتى آلاف النصوص دفعةً واحدة. فعند تحويل هذه النصوص إلى بيانات، وتحليل هذه البيانات، يصبح بوسعك أن تكتشف حقائق عن الأدب بشكلٍ عامّ؛ حقائق دقيقة ليست مستخلصة، فقط، من عدد محدود من النّصوص الأدبيّة المعتمدة، بل ممَّا أطلقت عليه الناقدة «مارغريت كوهين» وصف النصوص «الكثيرة، غير المقروءة»، أيضاً. فعلى سبيل المثال، يشارك «موريتي» في مختبر الأدب، في مشروع لرسم خريطة للعلاقات بين الشخصيّات في مئات المسرحيات، من زمن اليونان القديمة حتى القرن التاسع عشر. ويمكن مقارنة هذه الخرائط، التي تبدو كأنها شبكات العنكبوت، لا القوائم الهيكلية التنظيمية؛ فمن الناحية النظرية، يمكن أن تكشف المقارنات شيئاً عن الكيفية التي تغيَّرت بها العلاقات بين الشخصيات، مع مرور الوقت، أو مدى اختلافها من نوع أدبي إلى آخر. يعتقد «موريتي» أن بمقدور هذ النوع من التحليل أن يسلِّط الضوء على ما سمّاه «انتظام المجال الأدبي» وأنماطه ومسارات تباطئه، وبإمكانه أن يظهر لنا الغابة لا الأشجار.

لقد أسهم عمل «موريتي» في تحويل «النقد الحاسوبي» والعلوم الإنسانية الرقمية، بشكلٍ عامّ، إلى حركة فكرية فعليّة؛ فعندما أعلنت جامعة «ستانفورد»، عام 2014، أنه سيكون بوسع الطلّاب الجامعيين اللالتحاق بـ«تخصُّصات مشتركة» تجمع بين علوم الكمبيوتر والأدب الإنجليزي والموسيقى، كان من الصعب ألّا نراها كعلامة على تأثير «موريتي». مع ذلك، لم يعدم «موريتي» وجود منتقدين لمشروعه. ويذهب هؤلاء المنتقدون إلى أن نتائج أبحاثه، حتى الآن، إمّا خاطئة أو مخيِّبة للآمال. (من بين النتائج النموذجية التي توصَّل إليها «موريتي» أن عناوين الروايات، في بريطانيا، في القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، أصبحت أقصر مع تزايد حجم سوق الروايات، وتلك حقيقة لا تثير الاهتمام إلّا بين علامات الاقتباس)، رغم هذا، لم يخفِّف هذا النوع من الاعتراضات من حدّة الحماس الذي قوبل به عمل «موريتي»؛ وهذا لأن منهجه، في حَدّ ذاته، بعيداً عن ظهور المشاريع البحثية الفردية التي يقوم بها «موريتي»، يقدِّم بياناً مفيداً؛ فهو يدفع النقّاد إلى إعادة التفكير فيما يقومون به من أعمال (لا سيَّما النقّاد الذين ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم أشخاصاً واسعي الاطِّلاع). ففي مقالة بعنوان «تخمينات حول الأدب العالمي»، نُشِرت عام 2000، وتمَّ ضمُّها في كتاب «القراءة البعيدة»، يضع «موريتي»



فرانكو موريتي ▲

الأمر على هذا النحو:
«ما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟
أعمل على دراسة السرد الأوروبي الغربي بين عامَيْ 1790 و1930، وأشعر -بالفعل- كأنني أشبَه بالمشعوذ خارج بريطانيا وفرنسا. الأدب العالمي؟ وبالطبع، لقد قرأ الكثير من الناس أكثر وأفضل ممّا قرأته، لكن الحديث يدور، هنا، حول مئات اللغات والآداب؛ ولذلك يبدو من الصعب اعتبار قراءة المزيد من الكتب حلاً مناسباً...أنا أعمل على السرد الأوروبي الغربي، إلخ...». ليس صحيحاً، فأنا أعمل على الجزء المعتمد منه، والذي لا يمثّل سوى واحد في المئة من الروايات المنشورة...هناك ثلاثون ألف رواية بريطانية من القرن التاسع عشر، وربّما أربعون، أو خمسون، أو ستون ألفاً، ولا أحد يعلم -بالفعل- عددها، ولم يسبق لأحد قراءتها، ولن يكون بوسعه فعل ذلك. ثم هناك روايات فرنسية، صينية، أرجنتينية، وأمريكية..»

وإذا نحّينا تحليلات «موريتي» جانباً؛ فإن الأرقام ذاتها تجعلك ترى الأدب بشكل مختلف؛ تراه باعتباره شيئاً واسعاً واجتماعياً وغير شخصيّ، ولعل أفضل طريقة لمقاربته هي تناوله على نحو إحصائي. ففي عام 2005 كان «موريتي» قد حدّد هذه الأرقام، ورسم إنتاج الروايات على مَرِّ تاريخها الحديث. ويمكنك رؤية بعض النتائج في كتابه «مخطَّطات وخرائط وأشجار». وإنه لمن المؤسف ألّا يتمّ تضمين هذه النتائج في كتاب «القراءة البعيدة»؛ وذلك لأنها من بين أفضل الأشياء التي قام بها «موريتي». فالمخطَّطات التي تتبُّع فيها الروايات المنشورة، سنويّاً، ذات سمة شعرية، تقريباً، فتحدّد الطموح والجهد على المحور (ص)، في مقابل اضمحلال الزمن على المحور (س). وهناك رسم بياني استثنائي تحت عنوان «أنواع روائية بريطانية» (1740 - 1900)، يعرض ما يسمّيه «موريتي» «تغيير منتظم للحرس»، باعتبارها أنواعاً كانت، ذات يوم، بالغة الأهمِّيّة ازدهرت، ثم اختفت كـ «رواية التحوّل»، و«رواية الرحلة»، و«رواية الطبقة المخملية».

إن عظمة هذا النطاق الموسَّع تضفي على عمل «موريتي» طاقة جمالية (أظن أن هذا النطاق يلعب دوراً أكبر في جاذبيّته، مقارنةً بأغلب المعجبين بعمل «موريتي» الذين يرغبون في الاعتراف به). والواقع أن مقاربة «موريتي» تتمتَّع، أيضاً، ببعض القوّة الأخلاقية. ومن بين المتع التي يقدِّمها كتابه «القراءة البعيدة» أنه يضمّ العديد من المقالات المنشورة على مدى فترة طويلة من الزمن، وتحويلها إلى نوع من السيرة الفكرية؛ وهذا من شأنه أن يقودنا إلى التأكيد على الجذور الماركسية لـ«موريتي». إن ميول «موريتي» شمولية وطوبائية؛ فهو يريد من النقّاد أن يعترفوا بكلّ الكتب التي لا يدرسونها. إنه معجب بالتطبيق العملي القائم على التشارك في الأعمال العلمية. وإذا ما نظرنا إلى الأمر من قمّة جبل «موريتي» الإحصائية، فإن النقد الأدبي التقليدي، بما يشتمل عليه من تركيز شخصي على الأعمال الفردية، قد يبدو منغلقاً على ذاته، بل قد يبدو عبثياً، ويبدو أن مخطَّطاته هذه تسأل عن المغزى من الاستمرار في تفسير الكتب الفردية، خاصّةً تلك الكتب التي تَمَّ تفسيرها مراراً وتكراراً، يكتب «موريتي» مفسِّراً: «لقد سبق أن قالوا ما كان يجب عليهم قوله». ومن الأفضل التركيز على «قوانين التاريخ الأدبي»؛ أعني التركيز على توضيح هذه القوانين، بدلاً من تأويلها.

كلّ هذا يبدو صارماً ورصيناً ذاتيّاً، لكنه ليس كذلك. إن «القراءة البعيدة» كتابٌ ممتعٌ للقراءة. و«موريتي» كاتب ذكيّ، ويحظى بالقبول، وإذا كانت أفكاره، في بعض الأحيان، تشعرك بأنها ذات مسلك وعر، فهي قلَّما تكون سلسة من فرط الاستخدام. وبطبيعة الحال، لديَّ عدد من الاعتراضات: أنا أشكّ، على سبيل المثال، في فكرة وجود «قوانين التاريخ الأدبي»؛ ذلك أن «موريتي» قد يبدو كأنه مصمّم على الطراز القديم في اكتشاف أنماط وأبنية مخفيّة داخل الثّقافة، وذلك على الرغم ممّا يمثّله من مستقبل تقنيّ. لكن «موريتي» ليس مدَّعياً. إنه صبور ومتمرِّس وذو عقل متفتّح. ومن الواضح أنه يعتزم الاستمرار في جمع البيانات، واستبدال الإجابات بالتكهُّنات حيثما كان ذلك ممكناً. إن تلقّي كتابه لجائزة يعكس، بطريقة ما، الدور الذي لعبه في تأمين مقعد دائم على طاولة البحث لأنموذج جديد بالغ الأهمِّيّة، وهو أمر نادر الحدوث.

مع ذلك، أعتقد -رغم إعجاب العديد من النقّاد بـ«موريتي»- أن قلّة قليلة، نسبيّاً، سوف تحذو حذوه. فالمهارات التقنية قابلة للتعلُّم، ويمكن للمتخصِّصين في اللّغة الإنجليزية أخذ دورات في علوم الكمبيوتر، لكن التضحيات (إن جاز التعبير) كبيرة للغاية من الناحية الفكرية والناحية الفنّيّة. يبدو لي أن «موريتي» بدأ في مهمّة في اتِّجاه واحد. ففي النقد الأدبي المألوف - وهو النوع الذي ينطلق من التمييز بين الفنّ والعلم - هناك أخذ وعطاء بين العامّ والخاصّ، فيمكنك العودة من النظرية إلى النصّ؛ وأنت، بهذا، تضمن العلم أو ترتقي بالفنّ. لكن النقد الأدبي عند «موريتي» لا يسير بتلك الطريقة؛ فالعمومية هي بيت القصيد عنده. قد يكون قادراً على رؤية كلّ الأدب، في نهاية المطاف، لكنه سيراه مثل رائد فضاء يقف على سطح المرّيخ، وينظر إلى الأرض، يراه من بعيد، من دون وسيلة عودة إلى الديار. في عام 2006، استضاف موقع الويب الأدبي «The Valve» ندوة عبر الإنترنت حول كتاب «مخطَّطات وخرائط وأشجار»، شارك فيها «موريتي»، وفي أحد ردوده، تساءل عمّا إذا كانت مقاربته «تلغي متعة قراءة الأدب»، فأجاب: لا. وهذا يعني، فقط، أن ثمّة فرقاً بين المتعة ومعرفة الأدب (أو جزء كبير من المعرفة، على الأقلّ)؛ فالمعرفة ليست هي القراءة.

ربّما، كان من الغريب أن نشعر بالامتنان لعمل الناقد الذي لا نتَّفق معه بانتظام، لكنني أشعر بالامتنان لـ«موريتي». وبصفتنا قرّاء، نجد أنفسنا، الآن، مستفيدين من تقسيم العمل النقدي، وبوسعنا أن نستمرّ في قراءة الطريقة القديمة، وسوف يخبرنا «موريتي» بما يتعلّمه، من بعيد.

■ **جاشوا روثمان** □ **ترجمة: ربيع ردمان**

المصدر:

https://www.newyorker.com/books/page-turner/an-attempt-to-discover-the-laws-of-literature

أنا في انتظارك

هناك من يكذب لكي يتجنَّب الانتظار، وهناك من ينتظر حتى يتجنَّب الكذب؛ لأنه يثق بالوقت، وبقدرته، أكثر مما يثق بالتجربة. هناك من يجلس عندما ينتظر فيأخذ كرسيّاً خشبيّاً من المطبخ، ويبقى وحيداً هناك، بساقه على الساق الأخرى. وهناك من يفضّل الانتظار واقفاً على قدميه، أحياناً، في المطبخ، وحيداً، أو بصحبة الآخرين الذين قد لا يعرفون أنه في حالة انتظار. هناك من ينتظر اتِّصالاً هاتفياً ممَّن يحبّ، فتصير الدقائق قروناً ثقيلة لا يمكن ملؤُها بأيّ شيء إلّا بزمن الانتظار. هناك من ينتظر دوره للحديث، وبسبب ذلك لا يسمع ما يقوله الآخر؛ لأنه ينتظر، فقط، انتهاء صوت المتكلِّم. هناك من يقول إنه لا ينتظر شيئاً، ولكنه، في الحقيقة، ينتظر دوره للكلام كالمنتظِر في طابور من الناس عند المخبز لشراء الحلويات، يوم الأحد، أو المنتظِر في إشارة المرور بلونها الأخضر الذي سيخبره عن نهاية انتظاره. هناك من ينتظر يوميّاً، وعدّة مرّات، وهناك من ينتظر، فقط، نهاية الأسبوع أو إجازته السنوية، وهناك من ينتظر التقاعد...

هناك من يعتقد أن الانتظار هو الحلّ، وهناك من يشعر بأن المشكلة هي الانتظار بذاته. هناك من يحبّ الانتظار وحتى يستمتع به يُخيَّل إليه أن بعده لا مكان للأمل، وهناك من يكره أيّ نوع من الانتظار الممكن، ويبذل جهوده ليمضي بسرعة حتى يقدّم الوقت نفسه، ويجلس -أخيراً- للاسترخاء في أثناء انتظار وصول الآخرين. بلا شكّ، هناك، في هذه اللحظة، تحديداً، مَن ينتظر نتيجة تحليل دم أو صورة أشعّة تخبره أنه مازال أمامه الكثير من الانتظار، و-مِنْ ثَمَّ- يبتسم ابتسامة صامتة، أو يحتفل كما يستحقّ الخبر.

كلُّنا قد رأينا تلك اللوحة معلقةً على الجدار، بجانب باب الغرفة أو فوق بابها مباشرةً كُتِبَ فيها، بحروف واضحة، ما يسمّونه «صالة الانتظار»، نراها في المستشفيات الكبيرة و المستشفيات الصغيرة، وفي العيادات، وفي المستوصفات.

هناك من ينتظر نهاية الحرب، لا ينتظر إلّا مجرَّد نهاية حرب ما، والكثيرون، بعدد المليون، كانوا ينتظرون ذلك، تاريخياً، منذ اندلاعها، ولهدف عظيم هو استرداد حياتهم العاديّة، ومعها الانتظارات البسيطة والمقدَّسة: دورهم للكلام، والطابور عند باب المخبز، والإشارة الضوئية، واتِّصال الحبيب هاتفيّاً. هناك من يثرثر وهو ينتظر، فلا يعرف ما هو السكون إلّا على شكل دائرة فارغة على الكلمات، وهناك من يصمت، أيضاً، لأنّ الحروف والكلمات تجمّدت تحت جلد حلقه، حينما كان ينتظر. هناك من ينتظر الإلهام قبل الفعل، وهناك من يفعل قبل الإلهام حتى لا يحسّ بأنه في حالة انتظار له.

لدينا، كذلك، مَنْ ينتظر المطر اللطيف على أرضه الجافّة حتى يأكل، وعلى مسافة بضعة كيلومترات، وبالتوقيت نفسه، هناك من ينتظر أشعّة الشمس بفارغ الصبر حتى يُدفِّئ عظامه، وروحه المعطّلة. هناك من ينتظرنا في المطار، أو -على الأقل- «ننتظر» ذلك عند الوصول إلى مطار ما بعد رحلة منتظرة. هناك من ينتظر الكهرباء بعد ساعات طويلة تحت الظلام، في شقّة مزدحمة أو في عزلة غرفته، وثمَّة من ينتظر، أيضاً، نهاية الضوء للاختفاء خلال عدّة ساعات في عالم أحلامه التي نريدها كلُّنا أجمل من الواقع. لا أحد ينتظر الكوابيس، أو هذا ما يعتقد به معظمنا حتى الآن. هناك من ينتظر فرصة واحدة، وهناك من لا تُمنَح له أبداً، بل ولن تُعطي له، مهما طال الانتظار. هناك من يلعب بانتظار الآخرين، ويلهو بصبرهم ووقتهم.

هل هناك من ينتظر التسامح في أيَّامنا هذه؟ وهل هناك من ينتظر الاحترام؟ هل يمكن أن ننتظر مفاهيم كبيرة مثل الجمال؟ هل يمكن للجمال أن يكون في صالة الانتظار، في انتظارنا ونحن ننتظر، فقط، أن تبرد القهوة حتى نشرب فنجاناً في الصباح؟

إن الحيوانات تنتظر أيضاً، ولكن ليس لطعامها في البيت أو لفريستها في الغابة، فحسب، بل تنتظر صاحبها، وهناك مَنْ تنتظر في المطبخ، وحيدةً، لا تحتاج إلى مقعد، وهي تنتظر عودة صاحبها الى البيت بعد دوام عمله الطويل.

إننا ننتظر تسعة أشهر، تقريباً، لنرى وجه المولود الجديد، وننتظر، أيضاً، تجاوز عمر معيَّن لنقوم بأشياء لا يسمحون لنا أن نقوم بها قبل

ذلك. ننتظر الرقّة من يد الأم، والحكم من القاضي، وموجز الأخبار الجديدة لنعرف كيف تتطوّر الحرب في تلك البلدان التي تقع في قلوبنا، وتسكنها. إننا ننتظر أن يتذكّرنا، من نحبُّه، في بعض الأحيان، حتى لا نشعر بالوحدة والعزلة الرهيبة. إننا ننتظر قوّة الإرادة، وضربة حظّ، وراتباً شهريّاً، وزهور الربيع، ونُدَف الثلج في الشتاء، من خلف النافذة. هناك من ينتظر افتتاح معارض الكتب أو معرض العطور أو السيّارات، ومن ينتظر الأعياد الدينية، وأخرى كذلك غير دينية. هناك من ينتظر مباراة كرة القدم يوم الأربعاء، ومن ينتظر صناديق الاقتراع، ومن ينتظر طَوال يومه كلمةً جميلة قبل النوم أو بعد الظهر. إننا ننتظر، أيضاً، أن يأتي النوم وقد يتأخَّر، أحياناً، وننتظر يوم الجمعة للقاءات الأصدقاء، وننتظر موعداً مهمّاً ؛ لذلك نُعدّ الأيّام في التقويم حتى نضع علامة (X) فوق الأيّام التي مَضَتْ قبل التأريخ المحدَّد.

هناك، بيننا، من ليس متأكّداً ممّا ينتظره في الحقيقة، لكنه يلاحظ ويدرك أنه ينتظر، وهي حالة نفسية مزعجة ومضايقة، بالطبع.

إننا ننتظر المصعد للصعود إلى مكتب المدير (أو المديرة)، وننتظر، أيضاً، سيَّاراتنا وهي داخل ورشة التصليح، وننتظر علامات الاختبارات ونحن في المدرسة أو في المعهد أوفي الجامعة.

في بعض اللّغات، وبينها اللّغة الإسبانية، نستخدم الفعل «انتظر» بالمعنى «تمنّى» وبناءً على ذلك نقول: «أنتظر القطار وهو يتأخَّر»، و«أنتظر أن تمطر» لأننا نتمنّى ذلك. صحيحٌ أنّ ذلك المعنى، في حالات وأوضاع متعدِّدة في حياتنا اليومية، ليس واضحاً، إذ إنّ للانتظار نوعاً، من التمنِّيات، وقليلاً من النظر أو بالعكس، لكن ممّا لا شكَّ فيه أنّ معظمنا، وقبل عدة أشهر من الانتظار، لم يكن لديه الطعم نفسه واللون نفسه، والوزن نفسه الذي كان لديه العام الماضي. بل أبعد من ذلك، يمكن القول إنه يبدو أننا قد نسينا كيف تعلّمنا الانتظار ونحن صغار، وكيف كان هو يتعايش معنا في الصيف وفي الشتاء. يبدو كذلك أننا نسينا قيمة الانتظار حين كان هناك أمل، وإذا نظرنا قليلاً إلى الوراء نعتقد أننا دخلنا، حاليّاً، في مرحلة انتظار غريبة كما لو أننا بدأنا ننتظر للمرّة الأولى أو لمرّة جديدة. يمكن أن يكون النسيان هو نفسه نوعاً آخر لرفض الانتظار؛ فإذا لم نخطّط للخطوة القادمة، أو نسينا ماذا كانت، فقد نشعر -للحظات- بأننا في الزمن الحاضر أو المستقبل، ولا يكون في اعتقادنا إلّا هذا المفهوم الغامض الذي قالوا عنه لنا، تكراراً، أنه سيكون أفضل.

وبعد أن ندور وندور حول فكرة الانتظار، فلا مشاحة في أنّه مِن المحتمل جدّاً أننا لن نجد عبارة أجمل لآذاننا من: أنا في انتظارك..

■ **نويمي فيرّو**

من أعمال الفنان FRANCIS BACON ▲

ترجمة الشِّعْر

ليست الترجمة نسخة ولا تقنية بل هي مساءلةٌ وتجربةٌ، لا يمكنها أن تُسَجَّلَ- (تُكْتَبَ) إلا في ديمومةِ حياةٍ، ومنها ستكتسب كلّ ملامحها، وكلّ أفعالها، وذلك لا يقتضي، من جانبٍ آخر، أن يكون المترجمُ «شاعراً»، لكن يترتَّبُ عنه، وبشكلٍ مؤكَّدٍ، إن كان هو الآخرُ ينظم الشعر، ألّا يستطيعَ فصْلَ ترجماتِهِ عن أعماله الشَّخصيَّةِ.

الترجمة ممكنة مع قصدية بسيطة. وعلى سبيل المثال، كان «فلاديمير ويْدْلِي» يقول لي، بلهجة دعابة، إنَّ قصيدةَ «بودلير» «لـمْ أنْسَ بِجِوَارِ المدينـة...» هي قصيدةٌ تعيدُ إنتاجَ أصوات «بوشكين»، ولها شفافيَّتها، وهي أفضل «الترجمات». لكن، هل يمكن اختزالُ قصيدةٍ في شفافيَّتها؟ وعن السؤال: هل ثمّة إمكانٌ لترجمةِ قصيدةٍ ما؟، الجواب هو: لا. إذ تُطرَحُ تعارضات عديدة لا يمكن توضيحُها، إذ يجب التخلّي عن أشياء عدَّة. المثال (يتعلَّق الأمر للشاعر بحادثٍ من التجربة الشخصية) هو قصيدة: «Sailing to Bizantium» للشاعر «ييتس»، كمدخل ذاك العنوان «الإبحار نحو بيزنطة». هل يصحّ («أن تبحر نحو بيزنطة»)؟ هذا مستحيلٌ. سيتداخل مع «واطو - Watteau»، فضلاً عن ذلك، فإن كلمة «Sailing» لها دينامية الفعل. ويمكننا، أيضاً، أن نفكِّر في هذه العبارة «À Honfleur! Le plus tôt possible avant de tomber plus bas» وترجمتها: «إلى هونفلور! في أقصى وقتٍ مُبكِّر ممكنٍ قبل السقوط إلى الأسفل» لـ«بودلير»، لكن: (في بيزنطة!) «À Bizance!» سيكون مثيراً للسخرية: الأسطورة تقصي تلك الاختزالات... وأخيراً، «to sail» تعبِّر، بالإضافة إلى ذلك، عن فكرة الرحيل، فكرة البحر الذي يجب عبوره، وهو صعبٌ وهائج مثل الهوى، وفكرة الميناء في البعيد: تجارةٌ وأشغالٌ وأعمالٌ وطبيعةٌ تمَّ التغلبُ عليها، والروحُ، لا شيءَ ممّا يمكن أن تتمّ إعادة إنتاجه من خلال [إبحارنا] «notre appareiller»، وها هو يصير قديماً «faire voile» [استعمال الشراع]، لأجل هذه المسافات. اكتفيت بـ «بيزنطة-الضفة الأخرى - Bizance-l'autre rive» فلربَّما يتمّ إنقاذ توتُّر ما، لكن ليس الطاقة والاجتثاث (المحلوم به، على الأقلّ) والذي يعبِّر عنه الفعل. ومثلما يحدث عادةً، انطلاقاً من لغة «شكسبير» نحو تلك اللّغة التي ما تزال تعاني من استبداد «فرانسوا ماليرب - Malherbe»، يغدو المعيشُ لازمنيّاً، واللاعقلانيُّ يصير مدَركاً بالعقل. الحلّ الآخر: أن يتمّ تفسير العنوان بتلك الجملة لـ«بودلير»، كان يجبُ التجريبُ عبر ترجماتٍ مُعالَجَةٍ يتعايشُ فيها الجمع بين الأفكار التي يستدعيها العمل كلّها في صفحةٍ مماثلة لصفحة «رمية نرد» «Coup de dés»، لكن «ييتس» يتحدَّث ضمن وحدانية اللحظة واستعجالها، وذاك هو ما يجب أن يتمّ الوفاء له، أوَّلاً، وقبل كلّ شيء. تنازل اضطراريّ آخر في تلك القصيدة ذاتها: [«سَمكٌ ولحمٌ ودجاجٌ»] «fish, flesh and fowl»، مع ما يجمعه «ييتس» في ثلاث كلمات من تنوُّع للحياة، (بما في ذلك - على وجه الخصوص -الجناس)، اندفاعه وغايته الظاهرة، لذاته وحده، صعب! لكن الأسوأ، أيضاً، هذه العبارة المسكوكة التي تجعلنا نقْدِرُ على أن نحلم بأن اللّغة المشتركة تحفظ، بذلك، صلاحية اللّغة الآدمية التي يحنّ إليها كثير من الشعراء. «Sailing to Bizantium»، «الإبحار إلى بيزنطة» تقتضي أن تتمّ مساءلة الحكمة الشعبية والأمّة والهُنا، في الآن ذاته الذي يستلزم فيه الأمر التنازل عنها لأجل الروح الخالصة. تناقضٌ عميقٌ عند «ييتس» جدُّ ثابتٍ مثلما هو مُخصِبٌ على امتداد أعماله، لكنه لا يملك إلّا أن يضيع في الفرنسية التي لا تقدِّمُ لتلك الكلماتِ أيَّ إيجازٍ مُمَاثِلٍ: اللّغات لا تمتلك «انتصاراتها» في النقط ذاتها. لقد ترجمتُ «كلّ ما يسْبحُ، ويطيرُ، ويندفعُ» [«tout ce qui nage, vole, s'élance»] ممّا يجعل الاندفاعَ يستمرُّ بمدلولٍ واحدٍ، فقط، لافي الجوهر الفعلي. ومن جهة أخرى، للمرّة الأخيرة، الفعل أقلّ من الاسم: ذاك الـ: «fish» ...إلى غير ذلك، الذي يبدو أنه يكرِّر الفعل الأوَّل والإلهي، للتسمية. هنالك حيث يمتلكُ نصٌّ ما فُرَصَهُ وعُقَدَهُ وكَثافتَه، و(لاشعوره)، الترجمة يجب أن تنتقل إلى سطح ما، وإن كانت تستطيع أن تمتلك عُقَدَهَا الخاصَّةَ في مكانٍ آخرَ.

لا يمكن ترجمة القصيدة.

نِعْمَ الحَدثُ، لأن قصيدةً مَا، هي أقلُّ من الشِّعر. ومن الأفضل لنا أن نستغني عنها، إنها حافز. إن قصيدةً مَا (عددٌ محدود من الكلمات وفق نظامٍ معيَّنٍ فوق الصَّفحة) هي شكل يتمّ فيه إلغاء العلاقة مع الآخر ومع المتناهي: مَا هو حقيقي. والمؤلِّف يستطيع أن يستمتع به، إنه مُطْمئنٌّ ومِنَ المُمتع أن يخلق المرء أشياء تستديم، لكن سرعان ما يظهر الندم من خلال الدخول في تناقض مع مكانٍ وزمن التبادل الحقيقي. نِصْفٌ، ذاك هو القصيدة، فرضية من الذهن وليس نهايةً. نشرُها إثبات، زمنٌ لإمعانِ الفكر يمنحُهُ المَرْءُ لذاتِه، لكنّه لا يعني قبوله، وجعله مطلقاً. والقارئ الأمثل هو على النحو ذاته، ذاك الذي يعشقُ القصيدة. أجل.. مع أنه ليس ممكناً عِشْقُ كائنٍ، فقط، بالأخذ بعينِ الاعتبارِ القِيَمَ التي يُبديها والمعاني التي يحملها؛ فعبادة الأوثان لا تجد متَّسعاً لها في المكتوب، لكن -بالمثل- لا يمكن قبولُ الكراهيةِ المُحطِّمَةِ للأيقونات، بل إن الشفقة شكلٌ من أشكال الوجودِ المتقاسم. لكن، حينئذ، يا لها من كارثة! كلّ ذلك «الثراء» النصّي: التباساتُه، وتنغيماتُه، وتعدُّدُ معانيهِ اللفظيةِ... إلى غير ذلك، يُحْرَمُ من الحقّ في أن يفرض علينا كلماته المتقاطعة.

لكننا -للتعويض عن ذلك- نمتلك ما لا نستطيع الإمساك به والقبض عليه: شعر لغات أخرى.

فلنعرف كيف ننظر، بالفعل، إلى ما يُبَرِّرُ القصيدةَ، ولنعرف كيف نبعثُ الفعل الذي، في الآن نفسه، قد أنتجه، والذي فيه يغرق، منفصلين عن ذلك الشكل الثابت الذي ليس إلا أثراً للقصيدة، القصدُ والحدسُ الأولان

(لِنَقُلْ تَطلُّعٌ وهاجسٌ، شيْءٌ كونيٌّ) يمكنهما، مجدَّداً، أن يُجَرَّبا في لغة أخرى، وبشكلٍ ما يزالُ أكثر أصالةً، مع بروز الصعوبة نفسها فيها: لغة الترجمة تشلُّ مثل اللّغة الأولى، تلك المُساءلة التي هي كلام. إذا كانت صعوبة الشعر تكمن في أن اللّغة نظامٌ، فإن الكلمة الشعرية حضورٌ، لكن فهمَ ذلك هو لقاءٌ مع المُؤلِّفِ الذي نترجمه ونحن نتلقّى، بشكلٍ أفضلَ، الاستبداداتِ التي يعانيها، وحركاتِ فكرِهِ التي تُصارعُ ضدّها، والوفاء الذي نحن مدينون به إليه، لأن الكلمات ستحاول أن تخدعنا، أن ترهننا إلى طريقتها في أن تكون. من مساعدين على الترجمة الجيِّدة التي بدأتْ، يتحوَّلونَ إلى مُدافعين عن القصيدةِ السَّيِّئةِ التي صَارَتْ إليها، سيختزلون التجربة لفائدةِ نصٍّ ما. يجب الارتيابُ، ثم التحقُّق من الحاجة الوجودية لصورنا الجديدة، بعيداً عن تشابُهِها، كلمةً كلمةً (خارجيَّة، إذن)، مع صورِ القصيدة الأصلية. وهذه مهمّة شاقّة، فلْأُغَيِّرْ: هل يساعدنا ذلك المؤلِّفُ الذي نحن بصدد ترجمته حينما يكون اسمه «ييتس»، أو حينما يكون اسمه «جون دان»، أو «شكسبير»؟ وبدل أن نكون كالسابق، أمام كتلة النصّ، نحن -مجدَّداً- في الأصل، هنالك حيث يفيضُ كلّ ما هو ممكنٌ. ونحن على استعدادٍ لعبورٍ ثانٍ، ولدينا الحقُّ في أنْ نكونَ فيه نحنُ أنفسنا. حَدَثٌ، في الأخير! كُنَّا نُفلِتُ من بحيراتِ النَّصِّ، وكنّا نقوم بإصلاحٍ مُرَمِّقٍ «bricolage»، كما يُقال في وقتنا الرَّاهِن، والآن نبتعثُ محدوديةَ الآخر، وفي الآن نفسه نستمع إلى ما كان هو قادراً على تعلُّمِهِ، حيث يجبُ على المرءِ أن يحقِّق وجوده، أوَّلاً، قبل أن يكتب. فليُعْلَمْ أنَّ القصيدة ليست شيئاً، وأن الترجمة ممكنة، وهو لا يعني أنها سهلة. إنها ليستْ سوى الشِّعْرِ الذي يعودُ إلى البداية. أتكون البدايةُ، من جديدٍ، مع «ييتس»، انطلاقاً من الأصْلِ شططاً، و-من ثَمَّ- السَّعيُ إلى امتلاكِ سلطةِ إبداعٍ مماثلةٍ؟ لكنَّ اقتراحَ ذلك على أنفسنا لا يعني أن نكون متيقنين مِنْ تحقيقِ ذلك. وكلُّ شِعْرٍ يعني، دوماً، الطموحَ ذاتَه، الذي لا يكونُ، في الحالات الحقيقية، مرافِقاً باليقين. ليس ثمّة شعرٌ، بل هو المُستحيل. وبالجنوح إليه، بشكلٍ خاصٍّ، تتمُّ المحافظة -على الأقلّ- على حقلِ ذلك الانشغالِ بالوحدةِ والشَّفافيةِ والمصير.

عمليّاً، بالفعل، الترجمة ليست نسخة ولا تقنية، بل هي مساءلةٌ وتجربةٌ، لا يمكنها أن تُسَجِّلَ (تُكْتَبَ) إلّا في ديمومةِ حياةٍ، ومنها ستكتسب كلّ ملامحها، وكلّ أفعالها، وذلك لا يقتضي، من جانب آخر، أن يكون المترجمُ « شاعراً»، لكن يترتَّبُ عنه وبشكلٍ مؤكَّدٍ، إن كان هو الآخرُ يكتبُ ألّا يستطيعَ فصْلَ ترجماتِهِ عن أعماله الشَّخصيَّة. وبعض الأمثلة عن تلك التبعية الترابطية الشخصية، إذ إنها ليست -البتّة- من دواعي الكبرياء ولا المفاخرة بها (ولا القلق: وقائع تافهة لا تستحقّ إلّا أن تُؤخَذ كعلاماتٍ دالّةٍ). «هوراس»، وهو يتحدَّث إلى «هاملت»، عن رفاق الدورية، حينما برز الشبح، يقول: كانوا «distilled almost to jelly with the act of fear» أي: «وقد تقطَّرَتْ بشكلٍ شِبْهِ هُلامِيٍّ مفاصلُهُما بفعلِ الرُّعْب». المعنى واضح، لكن عبارة «the fact of fear» تُدخِل توتُّراً تراجيديّاً، تغدو معها «the jelly» (حرفيّاً جيلاتين أو هلام) المفردة الإنجليزية المحضة، وبالنسبة إليَّ: «حساء ليِّن» كان الأمر بالنسبة إليَّ مشكلاً، لماذا؟ إن بذاءات بداية «روميو» يمكن ترجمتها، لكنها دالّة وإن كانت، فقط، لذاتها، بينما «the jelly» هنا، هي لغة شعبية استُعمِلت دون عناية، ودون إضافة معنى. والآن، بما أنني فرنسيٌّ قحٌّ في هذا الجانب (وهذا ما أعتقده)، فإن لديَّ ميلٌ لأن تُشكِّلَ، تلك السياقاتُ التراجيدية، والمثالية، بسبب ذلك نفسه، معرفةً متناميةً، وأن تشكِّلَ بسبب ذلك، أيضاً، اقتصاداً في المعنى، وقاموساً، إن





لـم يكـن محـدوداً فهـو -على الأقـلّ- مراجَعٌ ومُحَقَّـقٌ. أمّا أن يسـتمرّ المبتذل، بالفعـل، وهـو عنـد «رابليـه»، و«رامبـو»، لكـن كمـا هـو، وحينهـا نكـون مـع «راسـين»، أو «نرفـال»، ومـع مـا نسـمّيه (اللّغـة النبيلـة) أو الأدبيّـة، لكنهـا ليسـت سـوى لغـة متوتّـرة. الإنجليزيـون (قـارن مـع ميركوتيـو) ينتظـرون مـن اللّغـة أقـلّ مـن ذاك، هـم يريـدون المزيـد مـن الملاحظـة المباشـرة، والمزيـد مـن السـيكولوجيا البسـيطة (بإيجـاز: إن «jelly» حيـن يقولهـا جنديٌّ،هكـذا) بـدلاً مـن إعـادة البنـاء البطولـي.

وأنـا أتّفـق معهـم. لكـن، هـل مـن أجـل ذلـك يجـب علـيَّ أنـا، ببسـاطة، وأنـا أصارع ذاتـي أن أواجـه التحـدّي، لا أقـل ولا أكثـر، وأن أتحـدَّث عـن «الحسـاء الليّـن» أو حتـى عـن «مـاء الجِمْجِمْ»؟ بأقلّ وسـيلة، كنت سأسـتعمل المعنى الحرفـي. لكنـي، فـي الحقيقـة، مازلـت وإن بشـكل أقـلّ، تلميـذاً لـ«راسـين»، ذلـك الوفـاء الظاهـري سـيُنتج، وبـكلّ بسـاطة، شـيئاً طريفـاً، ذلـك هـو خطيئـة الترجمات الرومانسـية، المفتقدة للمَّسـاتِ الأخيرةِ لِلَفظيَّـةِ الأزمنةِ القديمةِ. في كلّ الأحوال، سيخفِّفُ في داخلي المشكلة، لكن دون أن يحلّها. الأفضل، دوسـي! مـن الأفضـل أن أصغـيَ إلى «شكسـبير» حتى أسـتطيع أن أتجاوزه في كلّ كتابتـي لا أن أعكسَـه هُنـا، فحسـب. وفـي أثنـاء ذلـك، ومعرفةً بالأسـبابِ، (سـأضيفُ ملاحظـة) إنَّ نَقْـلَ تلـك «jelly» بكلمـةٍ مُتضَمَّـنـةٍ لـي فـي سـيرورات أخـرى: رمـادٌ... فقـد فشـلتِ الترجمـة علـى المسـتوى المحلّـي، لكـن عمليـة الترجمـة قـد بـدأت الآن، وسـتصل، لاحقـاً، إلـى مـكان آخـر، هنـا، أيضـاً.

والآن، مـرّةً أخـرى، نعـود إلـى «ييتـس» فـي «The sorrow of love» (ألـمُ العشـق) حيـن يقـول عـن الفتـاة ذات «red mournful lips» - «الشـفاه الحمـراء الحزينـة»، والتـي هـي: «-doomed like Odysseus and the la bouring ships»، (محكـوم عليهـا مثـل عوليـس وسـفن الإبحـار). إن كلمـة «labouring» تسـتدعي الإبحـارات الطويلـة، والصعبـة وتمايـل السـفينة الاضطـراب العاطفـي والحـزن، أيضـاً، دون أن ننسـى أنَّ «to be in labour» هـي الـولادة والوضـع، وأنَّ «to labour» حافظـت -شـعريّاً- علـى معناهـا القديـم، وهـو: «حـرث» وتـكاد تكـون «بَـذر». كلّ هـذه المعانـي جائـزة هنـا. مـا العمـل، إذن؟ لكنـي هـذه المـرّة لـم أضـع المسـألة علـى بسـاط البحـث، ترجمـتُ بقـوّة لا تقـاوم «labouring»، بـ:«فلتَعْـرَجْ/ فـي البعيـد» مضيفـاً، كمدخـلٍ، الارتطـام فـي الترجمـة. وكان يمكنني أن أبـرر أو أنتقد تلك الكلمات.

«عوليس» لم يكن يهرب، لكن أبناء «بْريَام» (الذي يموت في البيت الشعري الموالي) كانوا يهربون نحو طروادة أخرى.. إلى غير ذلك، لكن هذه ليست القضيّة الأساس، لأن تلك الكلمات لم أستحضرها عبر الدورة القصيرة، التي يُعتقَدُ أنها تمضي مع مترجم النصّ إلى الترجمة، بل عبر مسار لِماضيَّ برمَّته. مرّات عديدة، فكّرت في أن السفينة تعرج... ومرّةً، وأنا عائد من اليونان في 1961، وقلبي ممتلئٌ بذكرى أبي الهول لـ«ناكسوس» الذي تُعَبِّرُ ابتسامته عن السكينة والموسيقى، كنتُ أتخيَّلُ السفينة التي كانت تزحف هكذا، ليلاً، أمام الساحل الإيطالي، تهربُ أيضاً وتبحثُ، وأنا أفكِّر في «فرلين» طبعاً، سَوَّدْتُ نوعاً من القصيدة التي كان الماء الذي يجري فيها إلى الأبد، يلعب دورَهُ «مثل الحديد في علبة مغلقة». القصيدة لم أتِمّها قط (أنا نفسي مزَّقتها هنا، اثنتي عشرة سنة بعد ذلك، في نهاية الأمر، لكي تحيا ترجمتي. العلاقة التي كان يتِمُّ البحثُ عنها هنالك، من خلال انشغالي بشعر «ييتس»، تحوَّلتْ إلى الشيء الأهمّ، الآتي الحقيقي. كان الشاعر الإنجليزي هو من فسَّرَ لي ذاتي، وكان مساري هو الذي رغب في ترجمته. هكذا، في توافقٍ مُتناغم، من مصيرٍ إلى مصير، وليس من جملةٍ إنجليزيةٍ إلى جملةٍ فرنسيةٍ توضعُ الترجماتُ، مع تمديدات لا يمكن توقُّعُها (تلك السفينة وعرجها كانا سيعودان للظهور في كتابي الأخير).
إنَّ التتمّة المنطقية لهذه التأمُّلات يجب أن تكون في مساءلتي لذاتي عمّا ساعدتني فيه ترجماتي، وكيف ساهم شعر اللّغات الأخرى في مستقبل شعرنا.
ولضيق الوقت، سأثير قضيّة أوَّلية أخرى، فقط: في أيِّ شروط لا يكون هذا النمط من الترجمة (ترجمة الشعر) مشروعاً أخرق؟ «ترجموا لقريبكم» اقترحتُ ذلك مرَّةً. لكن، من يستطيعُ أن يكون ذلك القريبُ، بشكلٍ كافٍ وشافٍ؟
سخرية «جون دان»، أو التَّأنِّي المضيء لـ:«إليوت» - أو «spleen» لـ:«بودلير»، «الخبث» (والأمل، دوماً) لـ «رامبو»: أليست -ربَّما- عوامل غير قابلة للاختراق؟ وبخصوص «ييتس»، التطلُّع إلى فكرة بيزنطة، لكن- بالمثل «blood and mire»، (الوحل والانخطاف)، بما في ذلك الغضب، من الهوى، و«أدونيس» مثله في ذلك مثل المسيح، هل يمكن تقاسمهم؟ لكن الفقر وسيلة في الشعر. التجربة التي لم نعشها هي، أيضاً؛ لأننا، أحياناً، قمعناها في دواخلنا، والترجمة التي يتحدَّثُ فيها شاعرٌ، ويمكن أن تفلتَ من الرقابة، هي شكلٌ من أشكالِ المساعدةِ التي أقول إنَّها تُقدِّمُ مسَاهمَة، وتُحرِّرُ طاقةً. إن افتتاننا سيكون هو الذي قد قادنا، لكن يجب علينا، طبعاً، أن نتبعَهُ، فقط، فكلُّ عملٍ لا يُطالبُنا بشيءٍ هُوَ عملٌ غيرُ قابلٍ للترجمة.

قصيدة «ويليام باتلر ييتس»:

الإبحارُ إلى بيزنطة
(1927)

I

ليستْ بلاداً للشُّيوخ. الفتيانُ
يتعانقونَ فيما بينهم، وتغريدُ الطَّيْرِ
في الشَّجَرِ - أجيالٌ محْتضرَةٌ-،
الأسْقمْريُّ في البَحْرِ، والسَّلْمونُ فِي قفْزَتِهِ،
الصَّيف بِكاملِهُ، سمكٌ ولحمٌ ودجاجٌ يعتَرِفُ
بكُلِّ ما ينْشَأ، ويولَدُ ويموتُ مُشْتَبِكاً
بِهذهِ الموسيقى الحِسِّيَّةِ، ولا أحدَ يلْتَفِتُ
لآثَارِ العبقريَّةِ التي لا تفنى.

II

شيخٌ ما، ليسَ أكثرَ مِنْ سقطٍ مبتذلٍ،
مِعْطفٌ مِنْ أسْمَالٍ على عمُودٍ منْ خَشَبٍ
عدا إذا مَا صَفَّق، وكلَّ مرَّةٍ تغنِّي الرُّوحُ
بشكلٍ أقوى لِكُلِّ قطْعَةٍ من الأسْمَالِ مِنْ زَيِّهِ الفانِي،
ليسَ ثمَّةَ مَدْرَسةٌ للغِناءِ: هنالكَ ينْفعُ
للتَّعَلُّمِ البهَاءُ الذَّاتِيُّ للآثَارِ.
ومعَ ذلكَ، فقدْ مخَرْتُ البِحارَ
حتى بلغْتُ مدينةَ بيزنْطة المقدَّسة.

III

أيُّهَا الحُكَماءُ الذين في النَّارِ المُقدَّسَةِ والسَّرْمَدِيَّةِ،
ترتفعون مثلما في الفُسَيْفِساءِ المُذَهَّبِ لجدارٍ،
أُخْرُجُوا مِنَ النَّارِ المُقدَّسَةِ، وكُونُوا المُعَلِّمِينَ المُغَنِّينَ
لروحي: اِلْتَفُّوا بِشَكْلٍ حَلزُونِيٍّ.
اسْتَنْفِدُوا قلبِي كلَّهُ، فهو سَقِيمٌ
مِنْ شِدَّةِ اشْتِهَائِي، مَشْدُوداً إلى حَيَوَانٍ
يَحْتَضِرُ لا يعْرِفُ حَتَّى ما يَكُونُ، دَعُوا
أنْ يحتفيَ بي في حِذْقِ الأبَدِيَّةِ.

IV

وخَارِجَ الطَّبيعَةِ، لا أتَّخِذُ لشَكْلِي الجَسَدِيِّ،
أبَداً، شَكْلا مَا مِنْ شَيْءٍ طبِيعِيٍّ،
سيكُونُ شَكْلاً مثلَمَا مِنْ صَائِغٍ إغْريقِيٍّ، عملاً
مَصْنُوعاً مِنْ خُبْزٍ ذَهَبِيٍّ ومِنْ ذَهَبِ الزُّخْرُفِ
لأجْلِ زَحْزَحَةِ إمْبرَاطُورٍ من سُبَاتِهِ،
أوْ جاثِماً على غصْنٍ مُذَهَّبٍ، أغنِّي
لأجْلِ سَادَةِ وسَيِّداتِ بيزَنْطَةَ..
ما سَيَحْدُثُ، ما يَحْدُثُ أو ما حَدَثَ.

■ إيف بونفوا □ ترجمة: خالد الريسوني

الأدب في زمن الشَّاشة المُسطَّحة

تذوب البرامج الأدبيّة على شاشات التّلفاز، مع زيادة الطَّلب عليها. هكذا، أعرب المُحرِّرون عن قلقهم في منتدى حديثٍ. لكن، هل يُمكننا إعادة ابتكار هذا النَّوع بِتجاوُز نَهْجِ حديثِ الكُتَّاب؟ دعونا نَحلم قليلاً.

لذا وقَّع النَّاشرون الفرنسيّون منصّة جماعيّة في صحيفة «Le Monde» للتّعبير عن قلقهم من اختفاء البرامج الأدبيَّة على شاشات التّلفاز. إنَّه فِعلٌ نَقابيٌّ جيِّد. في الواقع، يمكن للمرء أنْ يَردَّ عليهم بأنَّ البرامج السِّينمائيَّة قد اختفت منذ فترة طويلة، وأنَّ البرامج الموسيقيَّة أصبحتْ أكثر نُدرةً، على الرّغم من عودة الخدمة العامَّة «رُقعة الشَّطرنج الكبير - Grand échiquier»، والتي، للأسف، لا مجال لمقارنتها بالمادَّة الأسطوريَّة لـ«جاك شانسل - Jacque Chancel». أمَّا الرَّسمُ (من الذي سيُعطينا «لوحات») أو الشعر أو حتى الفلسفة، فلا يمكننا الحديث عنها. باختصار، إنَّ الثّقافة -بأكملها- قد اختفتْ، تماماً، من الشَّاشة الصغيرة، وحلَّتْ محلَّها برامج عن الطبخ وعن الصحّة أو عن السياسة التي حلَّت اليوم محلَّ المُصارعة، كما هو مُوَضَّح في كتاب «رولان بارت - Les Mytholo-gies».

من المُؤكَّد أنَّ الناشرين صادقون، بما فيه الكفاية، في ملاحظة أنَّ الكِتاب لم يخْتَفِ تماماً، من الشاشات، لكنَّه يحظى، الآن، بـ«عَرْضٍ سيِّئ الإضاءة لا يُنصِف الأعمال الأدبيّة». إنَّ التَّعبير المجازي جميل، فالزُجاجة مهمّة، عندما يتعلَّق الأمر بالكُتب. يَرغب عالَم النَّشر في أنْ تُضيء أضواء النِّيون والأكاليل و«المحاكمات» التي ستَلْعَق كلَّ حرْف من كلمة الأدب بفرشاتها المُضيئة. ووسط هذا المَعرض المُلتبس جدّاً، يُعَدُّ اقتباسٌ من النَّاشر العظيم «شلومبرجر - Schlumberger»، وهو ينتقد أقلَّ الأشياء، وإنْ كان غير مُعبِّر، تقنيّاً، تماماً، في مُجمله، وهي قولة تدافع عن هذا الموقف بشراسة كما يدافع البعض عن المِلْكيَّة أكثر من المَلِك: «العبقريَّة وحدها تصنع المجد، ولا تظهر إلّا في وقتها. ولكن الأمر مَتروك للجميع لتفسيرها، ولدعمها، ولإحاطتها بِهالَة مِن الإعجاب والذكاء». وليس هناك أفضل من قول: إنَّ العبقريّة -بلا شكٍّ- تحتاج إلى عناقٍ استعداداً لمجيئها». مع ذلك، نقول لقُرَّاء هذا المنبر «إنَّ مُدراء القنواتِ؛ العامّة، والخاصّة، وكذلك جميع الجهات الفاعِلة في الإنتاج التلفزيوني» سيجدون صعوبة في العثور على بداية خَيْط فكرة أو مفهوم لبرنامج أدبي جدير بهذا الاسم، والذي سيُحقّق جمهوراً، بطبيعة الحال. وإذا كان على التلفزيون أن يجد «مَسار الكُتُب» أو الأدب (المِنبر ليس واضحاً في هذا الموضوع)، فالأفْضَل أنْ يكون شارعاً مُضاءً بشكل جيّد، وليس مهْلكة.

لذا، يُطرَح السؤال عن شكل البرنامج الأدبي المثالي اليوم. على سبيل المثال: هل من الضروري أن يأتي إلية الكُتَّاب، بأزياء حيوانات خياليَّة تجعلهم غير معروفين، ليَقرؤوا الصفحة الأولى من عملهم الجديد، بصوت يتلاعب بالمُصوِّر؟ سنطلق على هذا البرنامج اسم «Mask Writ-ers - قِناع الكُتَّاب»، وسيحاول ثلاثة نُقَّاد، وكذلك الجمهور، التَّخمين من كانت «أميلي نوتومب - Amilie Nothomb» أو «كريستين أنكوت - Christine Angot»، أو «كاترين تويل - Katrine Tuil»، أو «باتريك موديانو - Patrick Modiano»، أو «سلفيان تيسون - Sylvain Tessou»، أو «جون إشنوز - Jean Echenoz»؟ يجب العثور على الخطأ، وهذا -على الأقلّ- ستكون له ميزة وَضع النصّ في مُقدّمة المشهَد، وربَّما حتى ذلك المرتبط بالأسلوب، وهذا يكون، دائماً، سيِّئاً، ومُوجعاً قليلاً. سيكون لهذا ميزة أخرى تتمثَّل في إخفاء هذه «الهيئة» اللَّعينة للكاتِب، لتُصبح عادِلة كما هو الحال في الانتصار المُطلق لـ«سانت بوف Sainte-Beuve» على «بروست Proust»، وللرجل على العمل. لا ينبغي على الكَاتِب إضْمار الأدب، ولا حتى الكِتاب. لماذا لا يأتي مُتنكّراً في زيّ «مَانْغا»؛ الأسطورة العالمية الجديدة؛ مع شخصيات أبطال خارقين من «مارفيل - Marvel»؟ لماذا لا يقول مُدَراء القنوات؛ العموميَّة أو الخاصّة، وأصدقاؤهم في الإنتاج التلفزيوني، أنَّ هذا قابل للنقاش.

إنَّ المشكلة في هذا النظام الجديد هو الخنازير الثلاثة(1) للنقد الأدبي. والجميع يعلم أنَّ النُّقاد يتمتَّعون بفيزياء إذاعيَّة. يبدو جميعهم، تقريباً، مثل «أنطون إيجو -Anton Ego»، الناقد الغذائي لفيلم «Ratatouille»، الحزين والعجوز والبَشع. ولكن إذا ما اعترف المُنتجون فإن التَّصويت العامّ في هذا الرأي جيّد، لأنَّنا نتَّفق جميعاً على هذه النقطة، فهي تتعلَّق بإضفاء الطابع الديموقراطي على الوصول للأدب.



لقد كان إضفاء الطابع الديموقراطي على الأدب هو القضيّة الكبرى في الخمسينات والستينات. وأُطلق على البرنامج الأدبي، في ذلك الوقت، اسم «قراءات للجميع»، والعنوان يختصر كلّ شيء. يتحدَّث بيير «ديميت - Pierre Dumayet» عن «مدام بوفاري - Madame Bovary»، مع فتاة فلَّاحة نُورْمَنْديَّة لا تزيد غباءً عن غيرها، والتي لها من الأناقة ما يجعلها تُجسّد، بالنسبة إلى المشاهدين الأكثر ثقافةً، قلباً بسيطاً «Un cœur Simple»، وهذه لُعبةٌ مُزدوجة.

سحبُ القُرعَة

سيتوقَّف العَرض، الذي أُنشئ سنة 1953، في الثامن من أيار/ مايو، 1968. هل هي صُدفة؟ هذه الـمَرَّة، أصبحت القراءةُ مُمتعةً وديموقراطيَّة، بالفعل، مع اختراع كِتاب الجَيْب. لقد ظهرت مجموعة «فُولْيُو - Folio»، عام 1972، عند «كَاليمَار - Gallimard». ولنتذكَّر، على وجه التأكيد، من الناحية العمليَّة، أنَّ ناشري «الأدب الـمُحافظ»، مثل «خوسيه كورتي - José Corti» أو «جيروم ليندون Jérôme Lindon»، عارضوا هذا الاختراع الشَّيطاني لفترة طويلة.

الأدبُ في متناول الجميع. يَا لها من فكرة! ويُثبتُ هذا القرن الجديد أنهم خسروا على نَحوٍ مُضاعف. ولم تكن القراءة وحدها ديموقراطية، فحسب (ربَّما على حساب الأدب الـمُحافظ، فهذا ممكن)، بل أصبحت الكتابة، الآن، ديموقراطيَّة في المقام الأوَّل (الكتابة لا الأدب). يكتب الجميع، اليوم، ويقول «بريتون - Breton»: «أولئك الذين يضحكون هم خنازير». ويمكننا القول إن الأدب الـمُعاصر يتَّبع مسارَيْن: فمن ناحية، أصبح أكثر مهنيَّةً، وأصبح الكُتَّاب أكثر إلماماً بالتقنيات السرديَّة الـمُنْبثقة عن السينما والمسلسلات التلفزيونيَّة، كما لو كانوا يكتبون لهذه القطاعات، أوَّلاً، وقبل كلّ شيء، وهو، من ناحية أخرى، يستمتع بنفسه مع الناس الذين يرغبون، بالتأكيد، في رواية قصصهم أو قصّة شقيق أو قطّة أو صديق لهم جرفته مَوْجة. أحياناً، تنبعثُ حقيقة من هذه الكتابات، وبعضها يكون مؤثِّراً، بالفعل.

كان هناك 83 روائيّاً، لأوَّل مرّة، في الموسم الأدبي (أصبحت الرّواية الأولى نوعاً أدبيّاً في حدِّ ذاته)، وهذا الرقم يُمثّل معدَّل ولادة الأدب الفرنسي. إنَّه معدَّل مُهمّ، ولا ينبغي أنْ يتراجع، لسنوات عديدة؛ لهذا يبدو أن على التلفزيون، اليوم، لكي يجد «مَسار الكِتاب» الشهير، ألَّا يسلك طريق القراءة، سواء أكان ذلك بالنسبة إلى الجميع، أم كان نقديّاً أو أكثر مجاملةً للطبيعة، مثل المُذيع الذي يُفكّر، أوَّلاً، في التحدُّث مع مُؤلِّف واحد أو أكثر بشكل وِدّي، أم لم يكن.

بدايةً، إنَّ برنامجاً أدبيّاً (حديثاً، قطعاً) سوف يُجري قُرعَة للكُتب التي سيتحدَّث عنها. وهو لن يتحدَّث عنها لكي يُصدِر حُكماً بأنها جيّدة أو سيّئة، بل لكي يشرح كيف بُنيت هذه الكُتُب التي تَمَّ اختيارها عشوائيّاً. إنّه نوع من «رواية شبه مثاليّة - Roman presque parfait» على طِراز «عشاء شبه مثالي - Un diner presque parfait» على M6. لماذا؟، «دعونا نتحدَّث عن العَمل - Parlons travail»، لإعادة استخدام هذا العنوان الرائع لـ«فليب روث Philip Roth». هل تَمَّ تصوير ورشة عمل كِتابيَّة في مُؤلَّف؟ لِمَ لا؟. إذا اتَّفقنا بشكل عام، بين الأدباء، على أنَّ الكتابة ليس مِهْنة، لكنها، من ناحية أخرى، حِرفة، فسوف يُظهر كيفيّة الكتابة. أمّا بالنسبة إلينا، فسنتحقّق، فقط، من أنّها مُوضَّحة بشكل جيّد.

■ **أرنود فيفيون □ ترجمة: أسماء كريم**

الهوامش

1 - قصّة (الخنازير الثلاثة) تحيل على مستويات الصلابة في النقد الأدبي؛ نقد متسرِّع، ونقد انطباعي، ونقد عميق ومنهجي؛ تماماً كمساكن الخنازير الثلاثة في الحكاية؛ واحدة مبنيَّة بالتبن، والثانية بالأخشاب، والثالثة بالآجرّ، وهي التي تصمد أمام الذئاب.

المصدر:

المجلّة الأدبيّة الجديدة (Nouveau Magazine Littéraire)، العدد 25، يناير، 2020، (ص:12-14).

الشاعر التركي تورغوت أويار:

«حبّي يؤلمني من التعاسة المتكاملة لبني البشر»

ينتمي الشاعر «تورغوت أويار» إلى حركة شعرية طليعية بدأت في الخمسينات من القرن الماضي، وعُرِفت باسم (الحداثة الثانية) أو (الجيل الثاني)، أضفت ملامح جديدة على الشعر التركي، فأدرجت التعدُّدية في الشكل، والمعنى، والصورة، ورفضت التعبير عن المواقف السياسية المباشرة في الشعر، ونزعت إلى الرغبة في الحياة الفردية دون تدخل سياسي، والتوق إلى عالم آخر كما تصوِّره أبياتهم الشعرية السوريالية، وما زال لهذه الحركة تأثير عميق في الشعر التركي، حتى يومنا هذا.

كتب «أورهان باموك» في مجلّة «دي زايت الألمانية»:... كنت في صباي أُمضي جُلَّ وقتي في قراءة الكتب المختلفة، ومنها لشعراء «الحداثة الثانية» مثل «تورغوت أويار»، وآخرين، ورغم أن شعرهم عصيٌّ على الفهم، لكنه مؤثِّر وبليغ. كنت أحاول كتابة الشعر مثلهم، فأجلس إلى الطاولة، وبعد أن أكتب بعض الأبيات الشعرية، أُدرك سذاجة من يشاهد لوحة تجريدية، فيذهب به الظنّ إلى أنه قادر على رسم لوحة مشابهة...»

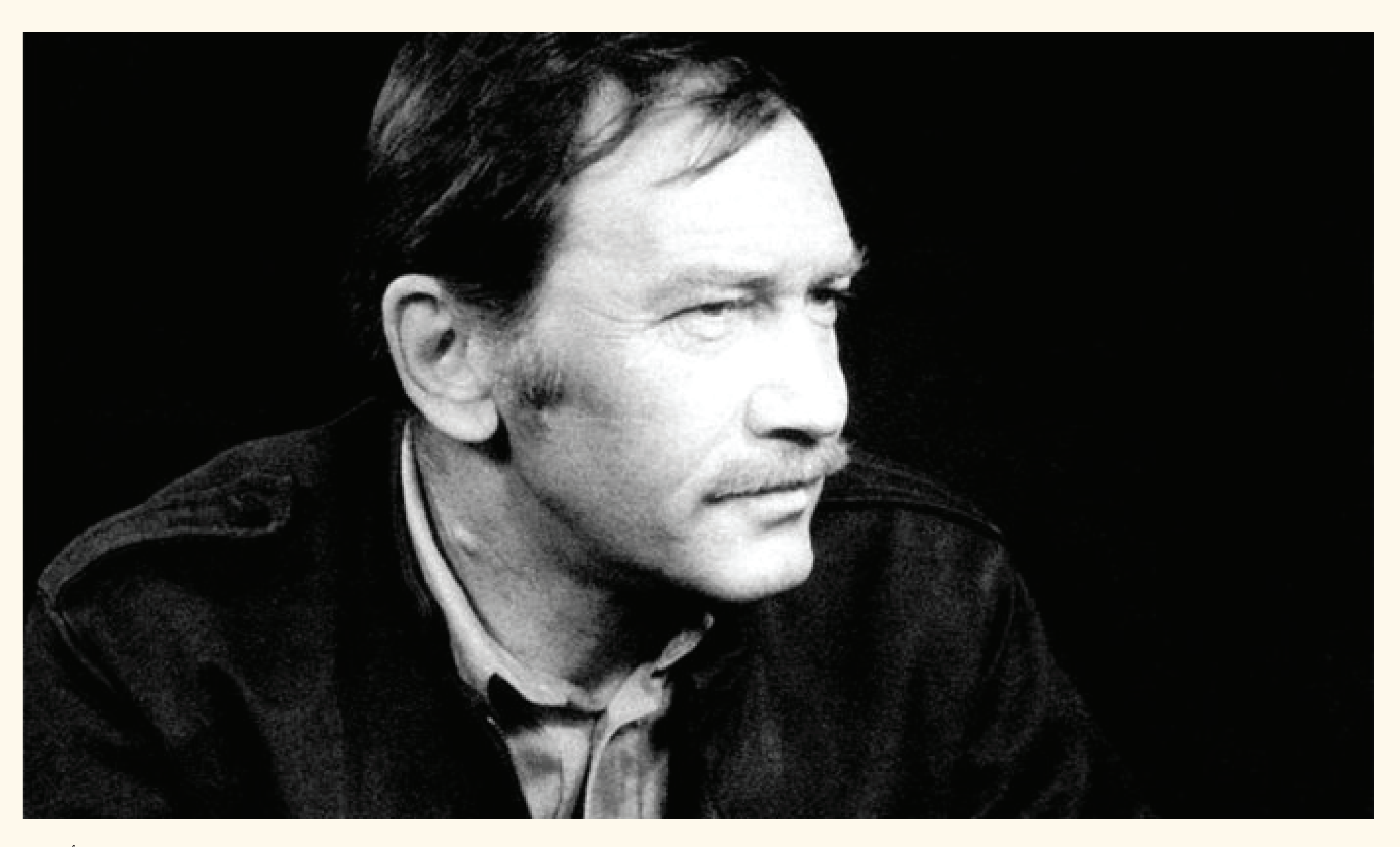
وُلِد «تورغوت أويار» في أغسطس، 1927، في أنقرة. كان الطفل الخامس بين ستّة أطفال. نشأ في أجواء عسكرية، فوالده كان ضابطاً، وحياته الدراسية أمضاها في المدارس العسكرية الداخلية أيضاً، وخدم بصفة عسكرية في الوظيفة الحكومية، لمدّة ست سنوات، بعد أن أنهى خدمته العسكرية الإلزامية. رغم كلّ تلك الأجواء العسكرية التي نشأ وترعرع فيها، لم يقتفِ أثر أسلافه في كتابة الشعر الملحمي، والوطني، والسياسي الذي كان مهيمناً على شعر مَنْ سبقوه من كبار الشعراء الأتراك، بل فتح آفاقاً جديدة في الشعر التركي، واستخدم أحاديث النفس الداخلية، وتخلَّص من الوزن والقافية، وأكسب الشعر سرعة جديدة، ووجَّه شعره نحو مجالات غير مسبوقة، وساهم، بشكل كبير، في تطويره.

يعكس «تورغوت أويار»، في معظم قصائده، وطأة ضغوط معايير التحضّر وأنماط الحياة العصرية، وعزلة الفرد في المدينة، وتأثير نمط المعيشة فيها في تشكيل حياة الفرد، والشوق والحنين إلى حياة الريف والطبيعة رغم صعوبتها؛ لما تمثِّله من حريّة غير مقيَّدة، وانفتاح للعلاقات الاجتماعية بين أفرادها، فيقول في قصيدته «تلك القرية لا تزال في أحلامه»:

على جبال آرسيان المُهيبة، ذات يوم
أُنهِكتُ، وأُنهِكَ حصاني.
عاصفٌ وصاعقٌ ذاتَ عصرِ يوم،
حين أطلقتُ العنانَ لحصاني، تحتَ المطر
ونزلتُ في قرية «بَنازهيف»..

في غرفةِ المختارِ، أنا وغريبانِ اثنان،
كأنّنا نَعرِفُ بعضَنا منذُ سنوات!
جفّفنا ثِيابَنا، وشرِبنا الشايَ، وتسامرنا.
بعيداً عن الذئابِ، والطيورِ، والضباب..
كإنسانٍ، في قرارةِ نفسي،
كمْ فرِحتُ، وشَعرتُ بالحبور!.

ما إنْ وَرَدتْ سيرةُ المرأةِ في حديثِنا،
حتى انتابني شعورٌ غريب.
قدْ لا تصدّقونَ ما أسمعُه في الظلام!
أسمع أصواتاً في البعيدِ البعيد.
دخلتُ السريرَ، وتَلحّفت
في قريةِ «بَنازهيف»، في غرفةِ المختار
إلى جوارِ أحلامي، والناس..
استغرقتُ في النّومِ حتى الصّباح..
في دفءِ أجواءِ تِلكَ القرية،
أعلمُ أنْ لا شيءَ قدْ تغيّر مذ ذهبت.
ليهنأوا جميعُهم بالمياهِ وأسماكِ السَلَمون.



تورغوت أويار▲

تلكَ القريةُ لا تَزالُ في أحلامِه.

ويصف القرية، في قصيدته «إحياء ذكرى»، بأنها أرض الحكايات الخيالية الجميلة، ويحنّ إلى الحياة فيها، رغم صعوبتها، بأمطارها الممتعة، وهي أقرب إلى نفسه من حياة المدينة:

كانتْ لِيَ أيامٌ مُمْتِعةٌ مبلّلةٌ بالمَطر،
وليالٍ لي جميلةٌ ومليئَةٌ بالحِكايات.
كلُّ شيءٍ، كلُّ شيءٍ كانَ جميلاً: الدموعُ والدنيا والزمان،
وما التقطتُه مِنْ توتِ العلّيق، في طريقِ القريةِ المُغْبَرّ، المُقْفِر،
كانتْ لِيَ أيامٌ مُمْتِعةٌ مبلّلةٌ بالمَطر.

كنتُ أُتابِعُ القَمَرَ يكبَرُ، كلَّ يومٍ، في السّماء،
والمقابِر الدارِسة مِنْ جِدارِ القَلْعَة،
والصّخرَةَ التي أخالُها عملاقاً مخيفاً،
وما تشبِكُه أمّي منْ تمائِمَ زرْقاء.
كنتُ أُتابِعُ القَمَرَ يكبرُ كلَّ يومٍ، في السّماء.

مصباحُ الكيروسينِ مُضاءٌ في وَسَطِ الغُرْفَة..
وأحياناً، بِوهجِ الصواعِق، تُضاءُ الليالي.
عشُّ اللقلقِ المُقامُ أعلى مِدخَنَتِنا،
كمْ كانَ جميلاً! وكمْ هي جميلةٌ الحكاياتُ والأحاجي!
مصباحُ الكيروسينِ مُضاءٌ في وَسَطِ الغُرْفَة.
ولّتْ بهجةُ أيّامي الماضِية..
كانتْ لِيَ أيامٌ مُمْتِعةٌ مبلّلةٌ بالمَطر،
حيثُ وُلِدتُ في بلادٍ مُقْفِرة،
احترقتْ في مصابيحِ الحكاياتِ لا في مصابيح الكيروسين،
ولّتْ بهجةُ أيّامي الماضِية...

ويعرض «تورغوت أويار»، في قصيدته «عن الأقدار البعيدة»، صوراً من الهروب والتشاؤم والموت، والحاجة إلى المحبّة، لكن الحبّ والآلام متلازمان، وبُعْدَ أفراد مجتمع القرن العشرين عن أنفسهم، والاضطراب الداخلي، والشعور بالوحدة يلازمهم باستمرار. الحياة في المدينة وهمية كزيف أضواء النيون. والخلاص من الشعور بالوحدة، والعزلة بالجلوس في حانة على شاطئ البحر والبكاء، ليسا سوى تخدير للقلب والروح، بانتظار مغادرة الدنيا إلى مكان مجهول:

ذاتَ يومٍ ماطرٍ،
سأغادرُ عائلتي، دون رغبةٍ منّي.
بقلبٍ لم يملَّ الحبّ،
أعرفُ أنّي سأغادرُ وحيداً.

القرنُ، هو القرنُ العشرون، آمنّا.

أحملُ محبّتي إلى جانبي، وأحملُ وجعي إلى جانبي الآخر،
أضواءُ النيونِ تُضفي العتمةَ على ليالينا..
البعيدُ يزداد بعداً،
كدفينةٍ تخرجُ من بين الصخورِ، منذ عهد آدم..
أنا بحاجةٍ إلى محبّةٍ دافِئة.

سأغادرُ ذاتَ يومٍ، وحيداً..
لتلمع النجومُ، لتخلُ الطرقات، الطرقات..
ليلفَّ وسطي شالٌ دافئٌ، أزرق
بعدَ نهايةٍ حزينةٍ، بلا أُغنيات،
لتنحنِ أحلامي في نُزُلٍ منسيّة،
أمام شفتَيْنِ مفعمتَيْنِ بالعاطفة، ولامستا الكثير.

ما عادَ يطيق حالَه عمري،
ليتني أعيشُ قَدَرَ كلّ إنسان على حدة،
عشقٌ دمويٌ في بلادِ الغربة،
طفولةٌ تعيسة في إحدى القرى النائية،
في الفجرِ الأكثرِ بعداً،
في العصرِ الأكثرِ قرباً،
ومساءٌ عاطفيٌّ في حانةٍ على شاطئ البحر،
ليتني أبكي، ولا أتوقفُ عن الشراب..

كيف يمكنُ اختزاله؟ لا أدري!
بينما الكلُّ يريدُ حصّتَه من المتاعب.
مياهُ الأقدارِ البعيدةِ تُخرخرُ الآن،
والنجومُ تتساقطُ إلى ما لانهايةٍ، من داخلنا.

ذاتَ يومٍ، بينما كنت أجلسُ في الحديقة،
عرفت أن يداً ستلمس كَتفي مع المطر،
وزوجاً من الأعينِ، ودعوةَ ضيافةٍ، وقلباً،
سأتخلّى عن عائلتي.

أوراقُ الشجرِ ستتساقط، والأزهارُ ستذبل،
ذاتَ ربيعٍ، وذاتَ صباحٍ، ومطرٌ سيهطُل،
عابقاً برائحة الإنسانِ والتُراب.
في حالةِ ثَمَلٍ مصحوبٍ بالعويلِ، منذ سنوات،
سأغادرُ وحيداً.

ويخاطب «أويار» طائر الكركي في عدد من قصائده، إذ يمثّل، بالنسبة إليه، رمزاً للحريّة والانعتاق من كلّ قيد، والانطلاق بلا حدود، ويصل به الأمر إلى أن يتمنّى أن يكون ريشة في جناحه كي يطير معه وينطلق بلا قيود، في قصيدته «معك يا طائري الكركي»:

استسلمتُ لعاصفةٍ وتجاوزْتُها،
خارج أنقرة واستانبول.
أتقولون: كمجنونِ ليلى، أو لبنى
يسعى خلفَ كركيّ ذي ريش؟

آه، أيُّها الكركيّ! ليتني ريشةً من جناحِيك.
فلا تتركني هائماً في الطّرقات.
احملني كأحدِ همومِكَ، كأحدِ فِرَاخِك.
آه، أيُّها الكركيّ! ليتني ريشةً من جناحِيك...

في عمقِ دغلٍ، على قمّةِ جبل،
أنامُ القيلولة.
يا أيُّها الكركيّ! يا روحي أيُّها الكركيّ! يا سيّدي أيُّها الكركي!
تعلمُ أنّي غريبٌ، أنّي ضعيف...

لا غابت عنّي ظِلالُك، ولا عَصْفُك.
تلكَ الأيامُ، كانت ناراً تستعِرُ في داخلي.
حينَ كنّا نهبطُ من قريةِ «صاكالْتوتان»، عندَ الصّباح،
كانت بلدةُ «قارْص» قد استفاقت للتو...

إلى أيّ مكان كان، أستودعكم الله،
بلدنا تلك تأخذ بالأبصار، أيُّها الكركي!
الطريقُ سالكٌ، بعد أن أزيلت قرية «داغدفيران» بالتسوية،
والذهاب إلى قرية «باسينْلِر» بِلَيرَتَيْن ونصف، يا الله!

في نَزل علي أفندي في «باسينْلِر»،
استغْرقتُ في نومٍ عميق.
على الحصيرِ، كمْ شعرتُ بالراحةِ، دون قلق،
إلى جانبِ القَرَويّ مصطفى!.
لو أجلسُ وأبكي حتى الصّباح،
طرقاتٌ تَمورُ في داخلي.. طرقاتٌ قريبةٌ، وبعيدة.
يا حسرتي، لم أكْتفِ بعد، لم أكْتفِ، لم أكْتفِ.
ألا ليتَ، أيُّها الكركي.. ألا ليتَه لا يكون حُلماً..

لِمَ أنا حزينٌ هكذا؟، لستُ أدري!
آلاف النجوم تجري في دمي.
أهيمُ منذ سنواتٍ، منذ قرون،
حرّاً، سيراً على الأقدامِ، زائغَ النّظرِ، في وطني..
يا ليتني ريشةً من جناحَيك ، أيُّها الكركي
اخطفني، خذني معكَ ولا تتركني.

خذني إلى بلدةِ «قارْصْ»، أو «سيفاسْ»، أو «أَدِرْنَةْ»
لا يعنيني من طبيعَتِها الخضراءَ شيئاً، ولا من محيطِها.
احملني.. ليتني قملةً، ليتني عبداً لك،
مِثلَ حبّةَ شعيرٍ في حوصَلَتِك...

لا ينسى، أيضاً، مدى تأثير حياة المدينة على المرأة، من خلال كونها زوجةً لموظّف بسيط في إحدى الدوائر الحكومية، فكتب قصيدة بعنوان «زوجة الموظّف»، وأهداها إلى زوجته:

ترتدينَ من الحريرِ أَسوأَه.
أنتِ زوجةُ موظَّفٍ من الدَّرجةِ العاشِرة..
امرأةٌ مكابِدةٌ، وفيّةٌ، ونِصفُ قلبي....
سعياً وراءَ نظرةٍ، أو وعد،
راضيةً بالنَّصيبِ، أحنَيْتِ رأسَكِ خضوعاً.
سيِّدتي، أصبحَت امرأةً في الخامِسةِ عشرة...

لا تُلِمّين كثيراً بالموْضَة..
لمْ تَطْلي أظافرَكِ منذُ زفافك،
وتَلِفتْ يداكِ من مساحيقِ الغسيل.

لا أحلامٌ كبيرةٌ، كبيرةٌ، لديكِ،
تجمعين القرشَ على القرش،
تأملين بعلاوةٍ أو مكافأة...

هدرتِ عمرَكِ على قِممِ الجبال.
أصبحتِ أُمّاً قبلَ بلوغكِ الثلاثين.
خمسةُ أطفالٍ لديكِ، في الثامنةِ من عمرهم...

تذهبين مرّةً في السنة،
إلى مدينة الملاهي، أو الجزُر، أو البحر..
تُمضين السنة كلَّها بجوربٍ وفستانٍ واحد...

أنتِ زوجةُ موظَّفٍ من الدرجةِ العاشرة..
امرأةٌ مكابدةٌ، وفيّةٌ، ونصفُ قلبي.
مهما قلتُ، فلن أوفيكِ حقّك.
ويلجأ، في قصيدته «يؤلم»، إلى غير المألوف في التعبير عن شدّة تعاسة البشر، فيصفها بالرأسية والأفقية والمتكاملة، بينما يعبّر عن حبّه لبني البشر، ومدى ألمه من تعاستهم بـ«حبّي يؤلمني»، فيقول:
أريدُ التّحدثَ عن التعاسة
عن التعاسةِ الرأسيةِ والأفقية
عن التعاسةِ المتكاملة لبني البشر.
حبّي يُؤلِمني!
لقد عِشنا أشياءَ مليئةً بالغموض،
وهم عاشوا هناك، أيضاً.
يخطئون حينَ يظنّونَ أنّ تعرُّج الجبلِ
ابتهاج.
التعاسةُ، قبلَ كلّ شيء،
تُشبِه حانةً في بلدةٍ صغيرةٍ، لا ريب،
تضرِبُ ضحكتُها ضوءَ النهارِ،
دونَ انعكاسٍ هنا وهناك..
أي أنَّ امرأً قد أصابَه الزُّهريُّ مِنْ وردةٍ ذابلةٍ،
وآخرَ قد أصابَه السُّلُّ من امرأةٍ أخرى.
بتأريخ كلّ المباني
وتأريخ كلّ الوعود،
حبّي يُؤلِمني.
«أشفق على حبّي»، يقول أحدهم.
حتى الطفلُ ذو العيون الجميلة،
لا صيفَ محميٌّ له.
ليسَ لديَّ أيّ فكرةٍ عمّا ينبغي قولَه.
حبّي يُؤلِمني.
السفنُ لا تزالُ تمرُّ وتمضي،
والجبالُ ستُظلِمُ وتُضيء..
وهذا هو كلُّ شيء.
شأوي هو العثورُ على شيءٍ، ومِنْ ثَمّ الابتهاج.
حلَّ الخريفُ أيُّها الحزنُ..
وحلَّ الشتاءُ، أيُّها الحزنُ الأسود
يا أذكى إنسانٍ في الدنيا!
حبّي يُؤلِمني،
في وضحِ النهارِ في عزِّ الصيفِ، أحياناً.
لا يَهُمُّني مَنْ أحبّ،
ولا يَهُمُّني من يحبُّني.
ها قد حزم أيلول حقائبه، وذهب..
وتشرين وغيره، سيذهبون على النحو ذاته.
الخيول الضخمة الغارقة في التاريخ..
والغرق في التاريخ، هذا هو كلّ شيء.

توفّي «تورغوت أويار» في اغسطس، 1986، تاركاً خلفه 14 كتاب شعر. وكانت وصيَّته لزوجته الكاتبة «تومريس أويار» أن تمزِّق كلّ ما كتبه بخطّ يده، ولم يُنشر من أشعاره، وقد نفَّذت وصيَّته كما أراد.

■ **تقديم وترجمة: صفوان الشلبي**

آوسلاندر بيك(1) والجدران العالية

مفردةٌ واحدة، تلك التي غيّرت حياته، تلك الكلمة كانت «آوسلاندر»2

ما إن حطَّت به الرحال في ألمانيا، حتى بدأ يتعلَّم الألمانية. لم يكن يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، لذا لم يجد صعوبة كبيرة في مصاحبة امرأة تناسبه. هذه المرأة لم تكن سوى «يوليا»، الطالبة في قسم علم الاجتماع. كانت مستاءةً من طريقة تعامل والدتها مع أبيها العاجز المريض. تودّ الاعتناء بوالدها الرقيق المشاعر، وحدها، وعدم الاعتماد على والدتها متحجِّرة القلب؛ هكذا كانت تنعت والدتها، إلّا أن اقتحام «آوسلاندر بيك» حياة العائلة، قلَبَ الأمور رأساً على عَقِب، وخُلِطت كلّ الأوراق؛ فمن جهةٍ، طال انتظاره لقبول طلب اللجوء الذي تقدَّم به منذ زمنٍ، ومن جهةٍ أخرى، لم يكن لديه حقّ العمل أو حق التنقُّل الحرّ من مكانٍ الى آخر، فقوانين اللجوء لا تبيح له الذهاب أبعد من ثلاثين كيلو متراً، دونما حصول على ترخيص رسمي من السلطات المعنيَّة بأمور اللاجئين. والأنكى من كلّ ذلك هي العاصفة التي أثارتها علاقته مع «يوليا»، والصعوبات التي بات في مواجهتها بعد تعمُّق تلك العلاقة، فقد رافق «يوليا» مرّةً واحدة، فحسب، عندما زارت أهلها، دون أن تكرِّر المحاولة. ازداد توجّس «آوسلاندر بيك» من سلوك «يوليا» تجاهه، وبدأ السؤال ذاته يقضّ مضجعه:

- لمَ تتهرَّب «يوليا» من أخذي معها الى بيت أهلها، يا ترى؟

في تلك الزيارة اليتيمة، رحَّب به والد «يوليا» المُقعَد، بابتسامةٍ مهذَّبة، على النقيض من والدتها التي ظلَّت صامتة وعابسة الوجه طوال مدَّة المكوث. بعد مغادرته المنزل، حاولت «يوليا» تبرير البرود المزمن الذي غطّى على استقبال والدتها له:

- لم يحالفك الحظّ اليوم، فماعدا مرض والدي، كانت والدتي، أيضاً، معتلَّة، ولم تقم بواجب الترحيب بك كما يجب أن يكون الأمر.

رغم تأكُّده من إخفاء «يوليا» بعض الأشياء عنه، لم يلتفت الى عمق الأزمة التي خلقتها علاقته معها إلّا مؤخَّراً. حيث باشرت البحث عن سكنٍ جديد لها، دون أن يكون بمقدورها التخلّي عن والدها في ذلك الوضع المزري، وقد وضعت والدتها أمام خيارين لا ثالث لهما: إمّا أن تتخلّى عن ذلك الـ «آوسلاندر» المُشعر الجسم، أو أن تترك السكن معها في المنزل نفسه.

وقد صارحته «يوليا» بالموضوع، بعد تلكُّؤ:

- مُذ بدأت علاقتي معك وأمّي تعيش حالة استنفار قصوى، الى أبعد حد. لاتتحمَّل أن تكون لابنتها علاقة مع «آوسلاندر»، وقد خيرتني بينهم وبينك.

سالت دموع الحزن والغضب من عينَيْ «يوليا» المدهشتَيْن، وهي تضع الحقائق عاريةً أمام «آوسلاندر بيك»، وتبسطها على الطاولة:

- لأني أعرف والدتي القاسية حقّ المعرفة، لا يمكنني ترك والدي وحيداً تحت رحمتها.

أصاخ «آوسلاندر بيك» السمع إلى «يوليا» بانتباه شديد. يمسح دموعها برؤوس أصابعه تارةً، ويهز رأسه، ويهمهم مفكِّراً، بعمق، فيما تقول، تارةً أخرى. كان عليه أن يصعد القطار ذلك اليوم، مسافراً إلى حيث معسكر اللجوء المترامي على أطراف بلدة صغيرة، بغية إثبات حضوره الإجباري مرةً كلّ شهر، على الأقلّ.

في درب الذهاب، راقب -خلسةً- عيون المسافرين، بحثاً عن حقد شبيه بالحقد الذي كان يلمع في عينَيْ والدة «يوليا» الصارمتَيْن. كان يبحث عن حبّ ما، أو -ربَّما- عن تعاطف يحتاجه كلّ انسان في الغربة.

في معسكر اللجوء، وقَّع، بسرعة، كما يفعل كلّ شهر، على أوراق لايعرف الكثير عن مضمونها، عائداً إلى المحطّة، صاعداً قطار العودة. جال بعينيه، بحثاً عن كرسي فارغ ليجلس وحيداً، ويغرق، فيما بعد، في أحلام اليقظة المتزاحمة في مخيِّلته المشتعلة. أيقظه صوت امرأة، تدعو زوجها الى الجلوس في المقعدَيْن الخاليَيْن إلى جانبه. كان صوت المرأة مرتفعاً جدّاً وهي تخاطب (كنزها) الذي كان يتعقَّبها ببطء:

- تعال «كنزي»، يوجد هنا مكان للجلوس.

راقب «آوسلاندر بيك» المشهد كلّه بعينَيْن خاملتَيْن، فيهما الكثير من اللامبالاة. تقدَّم الزوج السمين المتراخي باتِّجاه زوجته، ونظر إلى المقعدَيْن الخاليَيْن بجانب «آوسلاندر بيك». قلّب شفتيه امتعاضاً مُصدراً صوتاً يماثلُ صوت من يتقيَّأ:

- وااااع...«آوسلاندر»!

أمسك الرجل يد زوجته، ساحباً إيَّاها خلفه، مبتعداً عن مكان جلوس «آوسلاندر بيك» مُتمتِماً في سخَط:

- ألم تجدي مكاناً أفضلَ من هذا المكان الذي يجلس فيه هذا الـ«آوسلاندر»؟!

كان وقع كلمات الرجل الأخيرة عليه، شبيهاً بطلقات قاتلة مصوَّبَة نحو جثّة قديمة. إلّا أنها -مع ذلك- دفعته إلى اتِّخاذ قرارٍ لا إيابَ فيه، قرار كان أوَّلُه وآخره سؤالاً، طالما راود مخيِّلته:

- ماذا أفعل في بلاد لا تتقبَّلني.. بلاد لاتوافق سلطاتها الرسمية على إقامتي فيها، ووالدة المرأة الوحيدة التي أحبُّها لا تريد رؤيتي في بيتها، ورجل لايعرفني، ولا يعرف شيئاً عن الصدفة التي رمتني إلى بلاده، لا يودّ الجلوس إلى جانبي أو حتَّى النظر إلى وجهي الحزين، عن قرب. أهذه بلاد أم جدرانٌ عالية؟

منذ ذلك اليوم، الذي طُرِح فيه هذا السؤال الصعب، اختفت، تماماً، آثار «آوسلاندر بيك» عن تلك البلاد، ولم يُعثَر له على أثر.

كان لـ «يوليا» أمرٌ واحدٌ تستطيع فعله؛ هو السؤال عنه في مكان سكنه الرسمي، ضمن معسكر اللجوء. أتى الجواب قاطعاً وواضحاً:

- لايقيم في المعسكر، ولانعلم عن مكان وجوده الحالي شيئاً!.

كانت «يوليا» الوحيدة في العالم، التي أراد أن يتواصل معها. وحتى لا تكتشف مكان وجوده تجنَّب الاتِّصال بها عبر الهاتف، واكتفى بالكتابة إليها عبر البريد الإلكتروني:

- اعذريني «يوليا». لا أودُّ أن تديري ظهرك لوالدك المريض من أجلي. لأنك جميلة وصادقة في علاقاتك مع الآخرين، أتوقَّع أن يعود الهدوء، قريباً إلى حياتك، وأن تعود المياه الى مجاريها بينك وبين أهلك. لا تُرهقي نفسك بالبحث عني، لأنني أكتب لك، الآن، من خارج ألمانيا.

عند الانتهاء من قراءة الرسالة، اجتاحت أعماق «يوليا» عاصفةَ حزنٍ وغضب.

توجَّهت، ساخطةً، إلى والدتها التي بقيت باردة الأعصاب، معلِّقةً على اختفاء «آوسلاندر بيك» المفاجئ:

- مافَعَله عمل رائع من ناحيتَيْن: الأولى أنه أنقص أعداد (الآوسلاندر) الموجودين في بلادنا، وهذا جيِّد لنا، والأخرى أنه قد يحصل، في مكانه الجديد، على حقّ الإقامة، ليعيش كالبكوات، وهذا جيِّد له.

في هذه الأثناء، كان «آوسلاندر بيك» في إحدى سجون بريطانيا، يضع رجلاً على أخرى، بانتظار قُدوم رجال الشرطة البريطانيين ليُصار تسليمه إلى رجال الشرطة في ألمانيا، موطن لجوئه الأوَّل، بحسب قوانين اللجوء المعمول بها، أوروبيّاً.

في اليوم التالي، استلم رجال الشرطة المعنيِّين بشؤون معسكر اللجوء، الذي كان يسكن فيه «آوسلاندربيك»، تبليغاً تضمَّن خبر استلام «آوسلاندربيك» من الشرطة البريطانية، وإرساله، فوراً، إلى مكانه المعتاد في معسكر اللجوء، حيث كان يقيم، ويجب أن يلتزم بالبقاء هناك.

والآن، بعد مرور سنتين على ذلك التبليغ، وحتى لحظات كتابة هذه الأسطر، لم يعد «آوسلاندربيك»، بعد، الى مكانه المعتاد ذاك.

■ قصة: حليم يوسف ☐ترجمة عن الكرديَّة: جوان تتر

هوامش

1 - آوسلاندر بيك: عنوان المجموعة القصصية التي صدرت للكاتب، بالكردية، عن منشورات «ليس» في دياربكر، في نهاية العام 2011. وتحتوي المجموعة على ثلاثين قصّة قصيرة تتمحور جميعها حول تجارب حياتية في الغربة، يعايشها «آوسلاندربيك» الشخصية الرئيسية والمشتركة بين جميع قصص المجموعة.

2 - آوسلاندر: كلمة ألمانية، تُطلَق على الأجانب والغرباء في ألمانيا. ونظراً لكثرة تداول هذه الكلمة، فقد تسلَّلت إلى جميع اللغات التي يتحدَّث بها الأجانب المقيمين في ألمانيا، كتسميةٍ وصفةٍ للشخص الأجنبي المقيم في ألمانيا.

*حليم يوسف: روائي وقاصّ كردي سوري، يعتبر من أبرز المحدّثين في الرواية الكرديَّة، يكتب باللغتين: العربيَّة، والكرديَّة. من أبرز رواياته: حينَ تعطش الأسماك، -نساء الطوابق العليا- سوبارتو، 99 خرزة مُبعثرة.

العبور إلى ضفة الحداثة:

البدايات الشعريّة وقلق التأثُّر

يبدو النُصح بالحفظ والنسيان معادلةً ذكيّة تحقّق نوعاً من التواصُل والانقطاع؛ السيرِ على دروب الآخرين السابقين واختطاطِ دروب وبدايات جديدة كذلك. وهو الأمر الذي يقيم خيوط تواصُل مع نظريّة عالِم النفس النمساويّ سيغموند فرويد (1856 - 1939) في قتل الأب (الشعري في هذه الحالة)، وتقليده في الآن نفسه؛ كما أنه يتقاطع أكثر مع نظريّة «قلق التأثُّر» التي ابتدعها الناقِدُ الأميركيّ الراحل هارولد بلوم...



فخري صالح

لربّما يكون الشعر أصعبَ الأنواع الأدبيّة، وأحوجَها إلى الدُربة والمُراجعة والاختبار والتجريب، وإعادة القراءة، والإضافة والحذف، والاهتمام بالبدايات، والنسج على غير منوال، لأسبابٍ تتعلَّق بكثافة هذا النوع وحاجته إلى القدرة على الاختزال والتكثيف وقول الكثير في كلامٍ قليل. ولهذا السبب نُصِح الشعراءُ في موروثنا العربيّ أنَ يحفظوا ألف بيتٍ من الشعر ثم ينسوها، حتى يتدرَّب الراغبُ في أن يكون شاعراً على التواصُل مع آبائه الشعريّين، أي مع الموروث والذاكرة الشعريّة، وفي الوقت نفسه يختطّ له درباً مغايرة، وتكون له بدايته الشعريّة الخاصّة وبصمته التي تميِّزه في عالَم القول الشعريّ. ومن هنا يبدو النُصح بالحفظ والنسيان معادلةً ذكيّة تحقّق نوعاً من التواصُل والانقطاع؛ السيرِ على دروب الآخرين السابقين واختطاطِ دروب وبدايات جديدة كذلك. وهو الأمر الذي يقيم خيوط تواصل مع نظريّة عالِم النفس النمساويّ سيغموند فرويد (1856 - 1939) في قتل الأب (الشعري في هذه الحالة)، وتقليده في الآن نفسه؛ كما أنه يتقاطع أكثر مع نظريّة «قلق التأثُّر» التي ابتدعها الناقِدُ الأميركيّ الراحل «هارولد بلوم (1930-2019) «Harold Bloom» في كتابه الشهير قلق التأثُّر «The Anxiety of Influence» (1973) الذي شرح فيه كيف يسعى الشعراء المُتميِّزون الجدد إلى إساءة قراءة الشعراء الذين سبقوهم كي يخلقوا لهم حيِّزاً شعريّاً مختلفاً، ومنطقة جديدة من المُتخيَّل، ويعيدوا صنع الذاكرة الشعريّة، بطرقٍ عديدة، كخطأ القراءة misreading (المُتعمَّد بالطبع)، والتواصل والمُعارضة في الوقت نفسه، والانقطاع عن الشعراء العظام السابقين، وتطهير الذات self-purgation، وإحياء الميت والمهجور في الذاكرة الشعريّة. ويقيم هذا التصوُّر، لجدل القديم والجديد في عملية الخلق الأدبيّ، في أساس ما سمّاه بلوم، فيما بعد، بالمُعتَمَد الأدبيّ، أو القانون الضابط الكبير، في كتابه المُعتَمَد (الأدبيّ الغربيّ: الكتب ومدرسة العصور The Western Canon: The Books And School of The Ages) (1994) الذي رتَّب فيه المُنجزَ الأدبيّ في الغرب وفقاً للتفاعُلات والديناميّات التي طبعت الحضارة الغربيّة عبر العصور، وجعلت من نصوص بعينها أعمالاً عظيمة تمثِّل علامات في عصرها، وكذلك في العصور الغربيّة اللاحقة. ورغم أنني لا أنطلق في تصوُّري لديناميّات البدايات الشعريّة من نظريّة بلوم في قلق التأثُّر الذي ينتاب الشاعر، أو المُبدع عموماً، ويدفعه إلى سلوك دروب جديدة تبعده عن المطروق في دروب الكتابة، إلّا أنني أردت التأكيد على أن هذا النوع من القلق الذي يدفع الشعراء للخروج من جلباب آبائهم الشعريّين يوجِّه في العادة القانون الذي يحكم بداياتهم الشعريّة.

في حوارٍ أجراه الشاعرُ والناقِدُ اللبنانيّ عبده وازن مع الشاعر الفلسطينيّ الراحل محمود درويش (1941 - 2008)، ونشره في كتاب «محمود درويش: الغريب يقع على نفسه» (رياض الريس للكتب والنشر، 2006)، يقول درويش: «الشعراء يُولدون في طريقتين: بعضهم يولد دفعةً واحدة، ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك. ففي التراث العربيّ مثلاً عندنا طرفة بن العبد، وفي التراث العالميّ هناك رامبو، ثم هناك

شعراء يولدون بـ«التقسيط»، وأنا من هؤلاء الشعراء. ولادتي لم تتم مرّةً واحدة. وأرى أن مشكلة الولادة في دفعةٍ واحدة عمرها قصير».

الفقرة السابقة شديدة الكشف، لا بخصوص شعر محمود درويش وحده، بل بخصوص المُنجَز الشعريّ العربيّ الحديث والمُعاصِر كلّه، فهي تلقي الضوء على مُعضلة النظر إلى ما أنجزه شعراء بارزون في تطوير الكتابة الشعريّة، ثم انطفأوا أو تراجعت كتاباتهم وبدأوا يكرِّرون أنفسهم على مدار عقود من الزمن، ولم نعد نتذكَّر من قصائدهم ومجموعاتهم الشعريّة سوى ما كان في البدايات. فالبداياتُ الشعريّة (على صعيد المرحلة الزمنيّة أو على مستوى الشاعر الفرد) إمّا أن تكون لافتةً متفرِّدةً، خارقةً للعادة أو الدارج والمألوف، أو أنها تبدأ متواضعة وتبقى كذلك، أو تتدرَّج لتنمو وتتطوَّر تبعاً لتطوُّر التجربة والنضج والقراءات. لكننا اعتدنا أن ننوِّه بالبدايات اللافتة ونغدق عليها المديح، رغم أنها قد تكون مجرَّد برقٍ خُلَّبٍ لا يُبشِّر بمطرٍ غزير. تلك البدايات القويَّة عادةً ما يفسدها المديح، أو أنها تميل إلى الغروب والدخول في عالَم النسيان، أو تركن لما حقّقته وأنجزته في سنوات الشباب فتستسلم للرتابة واجترار تجاربها الأولى.

في المُقابل ثمَّة أصواتٌ شابَّة تنمو وتتفتح على إيقاع الزمن المُتدرِّج. إنها تُنضج تجربتها الشعريّة على نار المعرفة الهادئة بقراءة الموروث الشعريّ العربيّ والإنسانيّ، ومن خلال الاحتكاك بالتجارب الشعريّة الكبيرة المُعاصِرة. هكذا تتقاطع هذه التجارب الشابّة مع صدى الأصوات الشعريّة المُكرّسة، خصوصاً ما هو سائرٌ ومؤثِّرٌ ومتداولٌ في تجارب هذه الأصوات التي تطبع جيلاً بأكمله، وما يسري كالنار في الهشيم في شعر جيل أو تيار شعريّ أو حقبة زمنيّة معيَّنة. ولا يفلت من هذه التأثيرات إلّا أصواتٌ شابة قليلة، معدودة على الأصابع في العادة، تسعى إلى تكريس بصمتها الخاصّة، أو أنها تكون واعيةً تماماً بما يسميه هارولد بلوم «قلق التأثُّر»، فتعمل على قتل الأب الشعري، في نوعٍ من إعادة استنساب نظريّة فرويد وملاءمتها لعملية الخلق الشعريّ.

لكن اللافت للانتباه أحياناً أن بعض هذه الأصوات الشعريّة الجديدة تجنح إلى ترجيع صدى أصواتٍ شعريّة هامَّة ومؤثرة، لكنها هامشيةٌ تنتهك القيمَ السائدة في شعر مرحلتها الزمنيّة، بحيث تبدو الأصواتُ الشابة الجديدة مخالفةً للسائد، ثائرةً على ما ترفع الذائقة الشعريّة المُكرّسة من شأنه، ومنتميةً في الحساسية الجماليّة، ورؤية العالم، إلى الضدّ والمنتهِك، وما يسعى إلى قلب نظام الذائقة الجماليّة في حقبة زمنيّة بعينها. ما أقصده هو أن الشاعر العربيّ الشاب يسعى إلى الانتماء إلى عائلة سعدي يوسف، أو محمد الماغوط، أو أنسي الحاج، أو توفيق صايغ الشعريّة، لا إلى عائلة السياب، أو نزار قباني، أو حتى أدونيس، أو محمود درويش الشعريّة، مع ما بين هذه العلامات الشعريّة العربيّة المُعاصِرة الكبرى من اختلافات وتباينات وتقاطعات في الوقت نفسه. إنّ الشاعر الشاب في هذه الحالة يختار أن يكون أقرب إلى روح المُستقبل، وما يشكّل قلباً لنظام القيم الجماليّة والمعرفيّة السائدة في زمنه. وعادةً ما ينجح بعض هؤلاء الشعراء الشباب، في عقود تالية، في تكريس أنفسهم كأسماءٍ مُجدِّدة وفاعلة في الحركة الشعريّة بسبب وعيهم الحاد بضرورة انتهاك الشكل الشعريّ، وقلب نظام القيمة الشعريّة السائدة، والبحث عمّا هو سريٌّ وعميقٌ ونابضٌ في حياة عصرهم.

بين هذين النوعين من تجربة البدايات الشعريّة، أي تلك اللافتة المُتفرِّدة، التي تختطُّ لها طريقاً خاصّاً بها، وتلك التي تقلِّد وتتأثَّر على نحوٍ شديد الوضوح، نضجت تجربة الشعر العربيّ المُعاصِر وترسَّخ حضورها، وتنوعَّت أصواتها، وصار في إمكان القصيدة العربيّة أن تتطوَّر ضدَّ التقليد الذي طبعها قروناً عديدة، وأن تنتقل إلى ضفة الحداثة.

تان توان إنغ

الحديقة الماليزيَّة

استطاع المحامي الماليزي «تان توان إنغ» أن يفتتح باب العالمية للأدب الماليزي المعاصر، عبر روايَتَيه «هبة المطر»، و«ضباب المساء». والرواية الأخيرة منهما نالت جائزة «بوكر» الآسيوية عام 2012، وترشَّحت، في العام نفسه، للقائمة القصيرة لـ «مأن بوكر» العالمية، وهي الرواية التي نقلها، إلى قرّاء العربيّة، المترجم أحمد حسن المعيني، ونُشِرت عن «دار سؤال»، عام 2019م، تحت عنوان «حديقة الضباب».

يأتي عنوان الرواية الأصلي «ضباب المساء» من حديقة يابانية، على طراز فنّ تصميم الحدائق اسمها يوغيري، تقع على بعد سبعة أميال غرب «تانه راتا»؛ ثاني أكبر قرية على طريق مرتفعات الكاميرون. (ص21) «يوغيري» هو اسم ياباني للحديقة، ومعناه ضباب المساء، فالاسم ليس اسماً للضباب بل للحديقة، وهو في الوقت نفسه، مستلهم من اسم ابن بطل رواية «الأمير جينجي»، وهي أقدم رواية يابانية تعود إلى القرن العاشر، ترجمها إلى العربيّة أحمد فتحي، عام 2004م، وكامل يوسف حسين، عام 2011، فغدا ذلك الاسم نفسه اسماً لهذه الرواية.

ينطلق نسيج الرواية من شخصية جنائني الإمبراطور الياباني المنفيّ إلى جزر «ملايو أريتومو»، ومن بطلة الرواية، القاضية المتقاعدة «تيوه يون لنغ»، تلميذة «أريتومو»، وأسيرة اليابانيين أيّام الاحتلال، و«ماغنوس بريتوريس» ابن الكيب الجنوب أفريقي الذي أنشأ مزرعة «ماجوبا» للشاي في «تانه راتا»، وهو صديق الاثنين، و«فردريك» ابن أخيه، وارث المزرعة بعد وفاة العمّ، والعسكري السابق في الجيش البريطاني والمتشدِّد في إيمانه بالطبيعة، والمؤرِّخ الياباني في تاريخ الفنون «يوشيكاوا تاتسوجي» الرامي إلى التقاعد بعد إنجاز كتاب عن الفنّان «أريتومو»، بالإضافة إلى شخصيات أخرى ثانوية. وعبر هذه الشخصيات المتفرِّقة المشارق، جاء بناء الرواية الزمني عبر الانطلاق من الزمن المعاصر لماليزيا، لاستطلاع الماضي الذي يكشف عن أزمنة مختلفة في جزر الملايو، من ماضي الانتداب البريطاني على جزر الملايو إلى اجتياح اليابان للجزر وما حولها في الحرب العالمية الثانية، إلى الحرب الأهليّة والتمرُّد الشيوعي الساعي للحكم ما بعد الاستقلال.

تشكِّل الرواية تطوافاً واسعاً بالزمن المؤسّس لماليزيا المعاصرة التي هي موشور من الإثنيات، والكاتب، وبطلة الرواية، بين الطيف الذي يعود إلى الأصول الصينية، ولعله ليس من المصادفة أن يكون مولد الشخصية الرئيسية في الرواية «تيوه يون لنغ» في «بينانغ»، وهو مكان ميلاد الروائي «تان توان إنغ» نفسه.

ربّما يلاحظ قارئ الرواية حضوراً أسطوريّاً للسكّان الأصليين، من خلال تقديمهم في إطار الكهوف أو الغابات الكثيفة، وحضوراً عدوانيّاً في بعض الأحيان، مثلما نجده في مشهد شراء أعشاش الطيور للحديقة.

قال «بيرانغ»: «مرّة واحدة فقط. أنتِ لا تأتين مرّة أخرى. فُهِم؟»

فقلت، وأنا أهزّ رأسي: «فُهِم». ص (283)

مع أن السكّان الأصليينَ هم الذي تمكّنوا من إنقاذ «تيوه» إثر هربها من معسكر الاعتقال الياباني الذي كانت فيه، حيث تمَّت تصفية جميع الأسرى. ومع أن الرواية لا تجامل في ما يتعلّق بالاحتلال الياباني للملايو، إلّا أنها في الوقت نفسه، تبدي احتراماً عميقاً للفنون والآداب اليابانية، بل تقدِّمها للقرّاء من موقع خبرة، ومردّ ذلك إلى افتتان المؤلِّف نفسه بالتراث الياباني، لكن ذلك -بالتحديد- هو ما يقدِّم للقارئ توازناً كافياً لإبصار التناقضات الإنسانيّة الحادّة، فمقابل ما خلَّفه الاحتلال الياباني، هناك، أيضاً، ما خلفته الحرب الأهليّة وفظائع المتمرِّدين، ومقابل احترام الإنجليز، بوصفهم أمّة منتصرة، هناك نقد ساخر:

«حين تناول الإنجليز أوَّل كوب من الشاي، كانوا بذلك يشربون نخب سقوط الإمبراطورية الصينية». ص290

فإذا كان اليابانيون أجرموا في الدول التي احتلّوها، فإن الإنجليز فعلوا المثل، كان حكمهم للجزر قد بلغ، أحياناً، حَدّ تطرُّف المحكومين وتماهيهم مع المنتصرين:

«كان أبي يقول لنا، دائماً، إننا لسنا في حاجة إلى معرفة لغةٍ أخرى غير الإنجليزية، فالبريطانيون سوف يحكمون الملايو إلى الأبد». (ص367).

كما تحيل الرواية، أيضاً، إلى تاريخ الجنوب أفريقي «ماغنوس»، وأحداث حرب «البوير» ضدّ الإنجليز ومعسكرات الاعتقال، وذلك ما يشير إلى استفادة الروائي من تجربته إبّان إكماله دراسته العليا في جامعة «كيب تاون»، ومن الواضح أن الرواية تسعى إلى الزاوية الواسعة التي تتيح فهماً أوسع آفاقاً للإنسان.

وبجانب التاريخ العامّ المعاصر، هناك التاريخ الشخصي للشخصيّات الروائية، حيث تعرِّفنا الرواية ببطلتها، القاضية «تيوه»، وتاريخها منذ الطفولة، بصفتها ابنة تاجر ثريّ أيّام الانتداب البريطاني، إلى وقوعها وأختَها الأثيرة أسيرتَيْن بأيدي اليابانيين، في معسكرات (متعة الجنود)، إلى هربها ونجاتها:

«جميع السجناء الآخرين قتلوا، صحيح؟ كيف يمكن أن تكوني أنت الوحيدة التي نجوت؟

همستُ: «هل سمعتَ عن ذلك المعسكر؟»

مجرَّد شائعات. كيف تقولون شائعات بالملاوية؟

خبر أنغين

أخبار مكتوبة في الريح. نعم». ص (302)

حتى تحوّلها، بعد الاستقلال، إلى العمل محقِّقةً في الجرائم اليابانية، وبحثها المحموم عن أختها والمعسكر المجهول الذي اختفى أثره، إلى حلمها بتحقيق مشروع أختها في تصميم حديقة يابانية، والذي قادها



تان توان إنغ ▲

للعلاقـة مـع جنائنـي الإمبراطـور المنفـي مـن اليابـان، «أريتومـو»، تلـك العلاقـة التـي تقدّمهـا الروايـة بطريقـة شـاعرية، ففـي اللقـاء الأوّل بيـن «تيـوه» و«أريتومـو» نقـرأ:

«وقـف هنـاك، بقوسـه المشـدود، فيمـا ارتسـم على وجهـه تعبير عن السـلام الكامـل. هنـا، توقّـف الزمـن. لـم تكـن ثمّـة بدايـة، ولـم تكـن ثمّـة نهايـة». (ص75).

ومـن جهـة أخـرى، نجد «أريتومو» وتاريخـه الغامض نوعاً ما، والذي يتكشّـف عبـر التنقيـب المحمـوم للمـؤرّخ الفنّـي «تاتسـوجي» الـذي ينبش كأنـه يبحث عـن سُـرة الحديقـة اليابانيـة ويعثـر عليهـا أخيـراً، إضافـةً إلـى تاريـخ صاحـب مزرعـة «ماجوبـا» للشـاي، «ماغنـوس»، والأجـواء المصاحبـة للحيـاة فـي كلّ تلـك المراحـل، وكلّ ذلـك يأتـي فـي نسـيج بديـع مطعّـم بالفـنّ والأشـعار الصينيـة واليابانيـة، مـن «لاو تسـه» إلـى أقـدم كتـاب يابانـي يعـود إلـى القـرن الحـادي عشـر فـي فـنّ الحدائـق وتعاليمهـا:

«مـا النصيحة الأولى المكتوبة في ساكوتيكي؟

فكّـرت لحظـة: «أطيعـوا مطلـب الحجـر»

قـال وهـو يهـزّ رأسـه: «إنهـا فاتحـة الكتـاب. هـذا المـكان الـذي تجلسـين فيـه، هـو البدايـة. مـن هنـا، ينظـر الزائـر إلـى الحديقـة: كلّ شـيء مـزروع ومصنـوع فـي «يوغيـري»، لـه بعـده الخـاصّ... هـذا هـو المـكان الـذي تكسـر فيـه الحصـاة الأولـى سـطح المـاء.. سـتكون الأحجـار سـعيدة إن أنـتِ اتّبعـتِ رغباتهـا». ص141.

كما أن الرواية لا تخلو من القصص الرمزية القصيرة:

«معلّـم فـي حقـل شـاي، أفزع تلاميذه حين زرع سـياجاً فـي حديقته، فحجب منظـر البحـر الـذي اشـتُهرت بـه مدرسـته، غيـر أنـه تـرك فجـوة فـي السـياج، وأنشـأ حوضـاً أمامهـا، مـن أراد أن يغتـرف منـه سيضطرّ إلـى الانحنـاء، ورؤية البحـر مـن خلال الفجـوة». (ص86).

تتقاطـع العناصـر الروائيـة فـي روايـة «حديقـة الضبـاب»، وتعـود إلـى الحديقـة الأصليـة، ثـمّ تنشـأ مـن تلـك الحديقـة وتحـت ظلالهـا، علاقـات إنسـانية صادقـة، تتجـاوز الأسـيجة المضروبـة عليهـا بفعـل السياسـة والحـرب، عبـر الفـنّ والأشـعار المختلفـة والحكمـة والأمثـال، صاعـدةً إلـى السـحاب، حيـث مشـهد آلاف الفراشـات الـذي يـراه «أريتومـو»، و«تيـوه»:

«اختلجـت أجنحـة الفراشـات، ثـم أخـذت تتصافـق بسـرعة. ارتفعـت فـي مجموعـات صغيـرة، ولبثـت فـي الضـوء بضـع لحظـات قبـل أن تنتشـر فـي الغابـة، مثـل طوابـع بريديـة». (ص360).

وفي معبد السـحاب، تحديداً، يهلّ مطر ذكريات الأسـيرة السـابقة والقاضية اللاحقـة وتلميـذة حديقـة الضبـاب ووريثتهـا الشـرعية الوحيـدة، بعد أن اختفى عالـم بأكملـه، وعـاد النـاس ليسـألوا عـن ذلـك العالـم الـذي تمتـدّ جذورهـم فيـه، فوجـدوا تلـك الحديقـة وقـد غـدت مهملـة مثـل امـرأة عجـوز متقاعـدة غيّـرت تقاسـيم وجههـا الجميـل أصابـعُ الأيّـام العابثـة، لكـنّ لمـرور الأيّـام والحـوادث جروحـاً ووشـوماً، ولفـنّ الوشـم اليابانـي، فـي هـذه الروايـة، مكانـة مميّـزة، حيـث تسـتخدمه الروايـة بوصفـه الخيـط السـرّي لهـا، وحيـث الوشـم، بشـكل مـا، تذكيـر بوشـوم الجـروح، لكـن بطريقـة فنّيّـة تصنـع مـن الوشـم تـذكاراً فنيّـاً بديـلاً للجـرح الغائـر.

هكـذا، فـي المحصّلـة، تشـكّل الروايـة مـن عناصرهـا حديقـة كتابيـة موازيـة مـن الكلمـات والشـخصيات التـي هـي أشـجارها وأحجارهـا وبركهـا المائيـة، لكاتـب مفتـون بالثّقافـة اليابانيـة، وقـد تمكّـن المترجـم أحمـد المعينـي -باقتـدار- مـن إضفـاء طـلاوة وحيويـة علـى الروايـة بخبرتـه وترجماتـه السـابقة، وأشـهرها: «ملـوك النفـط» لـ«أنـدرو سـكوت كوبـر»، و«الفـرس» لـ«هومـا كاتوزيـان»، و«علـي شـريعتي» لـ«علـي رهمنـا»، و«براهمـة العالـم ومنبـوذوه»، للمفكّـر الراحـل «علـي المزروعـي».

لا شـكّ فـي أن هـذه الروايـة نـوع من حديقـة كتابية تحفظ الذكـرى المندثرة، كمـا يأتـي فيهـا هـذا الاستشـهاد:

«أكثر الأخبار شحوباً يفوق ذاكرة البشر». (ص223) ■ **إبراهيم سعيد**

الأدب الياباني في الساحة العالمية

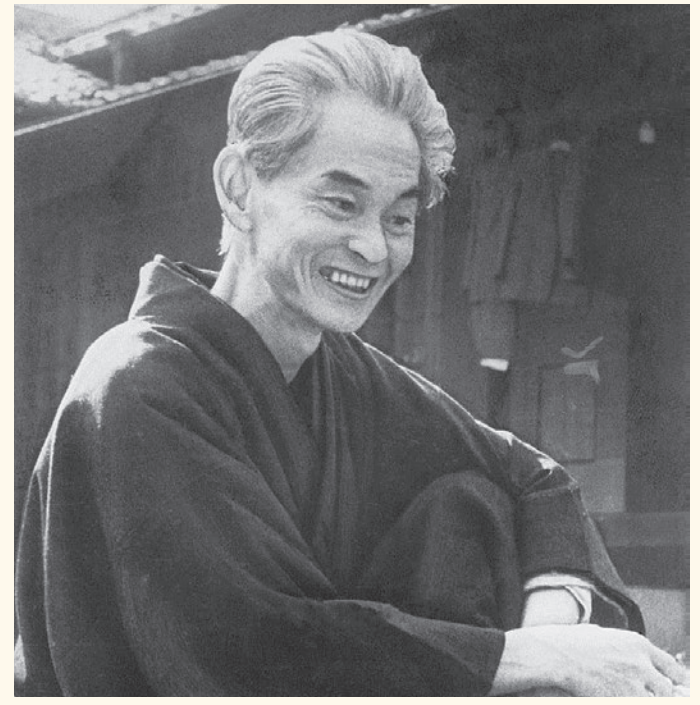
بعد الحرب الثانية، بدأ الأدبُ الياباني يشهد توسُّعاً عالمياً. وفي 1968، كان «كواباتا ياسوناري - Kawabata Yasunari»، أوّل ياباني يفوز بجائزة «نوبل» للآداب. لقد أنهت معاهدة فارنسيسكو للسلام، الموقّعة في 1951، الاحتلال الأميركيَّ بعد الحرب، وسمحت لليابان بأنْ تستعيد سيادتها السنة الموالية. ومنذ ذلك الحين، حتّى نهاية عهد «شوا - Shôwa» (1926 - 1989)، عرفت البلادُ نموّاً سريعاً جعلها تحتلّ المرتبة الثانية في مجموعة الدول الاقتصادية الكبرى. واقتحم أدبها، في الوقتِ نفسه، السّاحة العالمية، عبر سلسلة من الترجماتِ، ونافسَ كبارُ كُتّابِها على الفوز بجائزة «نوبل».

لقد برزت، في تلك المرحلة، اتّجاهاتٌ في الكتابة. يمكن الإشارة، مثلاً، إلى الموجة الثانية من التأثيراتِ الغربية، وانهيار الحواجز بين الأجناسِ الأدبيّة..

مرشّحو نوبل:

من بين الكتّابِ الثلاثة الذين صنعوا سمعةً دولية من خلال الترجمات: «كواباتا ياسوناري» (1899 - 1972)، وهو أوّل من تحصَّل على «نوبل» للآداب، سنة 1968.

في روايته «طنين الجبل - Yama no oto»، تحفة ما بعد الحرب، التي



كواباتا ياسوناري▲

نُشرت على أجزاء بين عامَيْ 1949 و1954، تتخيَّل شخصية البطريرك، الذي تقدَّم في السنّ وكان مشغولاً بالموت، وهو يسمع الموتَ في طنين جبل قريب.

ومن خلال السجلّات الرسمية، نعلم أن «تانيزاكي جونيتشيرو - Tanizaki Jun'ichirô» - (1886 - 1965)، كان، أيضاً، مرشَّحاً جادّاً لجائزة «نوبل» قبل وفاته، سنة 1965.

أمّا ثالث الثلاثة فكان «ميشيما يوكيو - Mishima Yukio» - (1925 - 1970)، الذي كان هو، أيضاً، مرشَّحاً لـ«نوبل». في روايته «الجناح الذهبي - Kinkakuji» التي صدرت سنة 1956، وقدّم «ميشيما» حكاية متخيَّلة عن الحريق الإجرامي الذي أتى على معبد «كيوتو - Kyoto».

وفي رباعيّته «بحر الخصوبة - Hôjô no umi»، التي نُشِرت من عام 1969 إلى عام 1971، رسم صورة لليابان طوال العقود السبعة الأولى للقرن العشرين، من خلال قصّة أربع شخصياتٍ تحمل (وَحْمَة) منذ الولادة.

في سنة 1970، تصدّر «ميشيما» وسائل الإعلام العالمية، بعد محاولة فاشلة لكسب أفراد من قوّة الدفاع الذاتي لقضيّته، من خلال الإقدام على الانتحار بطريقة السيبوكو «قطع الأحشاء - seppuku»، وهو طقسُ انتحارٍ لدى السّاموراي.

واعتُبِرت روايات «آبي كوبو - Abe Kôbô» - (1924 - 1993)، من الروايات الطليعيّة التي تمتلئ بالمهمَّشين، الشبيهة بكتابات «فرانز كافكا».

في روايته «امرأة الرمال - Suna no onna» التي صدرت سنة 1962، يُجبَر أستاذٌ، أُسِر في إحدى القرى، على قضاء أيّامه يجرف الرمال. ويذهب «آبي» أبعدَ من ذلك، في العبثية، في رواية «الرجل الصندوق - Hako otoko»، التي صدرت سنة 1973، والتي يسعى فيها البطلُ إلى إخفاء هويّته بدفن رأسه في صندوقٍ من الورق المقوّى.

وفي رواية «مسألة شخصية - Kojintekina taiken» التي صدرت سنة 1964، والتي استند «كينزابيرو - Ôe Kenzaburô» - (1935 - ..) في كتابتها، إلى تجربته الخاصّة، يصوّر الصعوبات التي تعرّض لها الأبُ الشابُّ الذي كان عليه أنْ يعتنيَ بابنه الذي يعاني من إصابةٍ في الدماغ.

وفي روايته الكلاسيكية «الصرخة الصامتة - The Silent Cry» الصادِرة عام (1967)، تدور الأحداثُ في قرية «شيكوكو -Shikoku»، حيث يعود أَخَوان، ليواجه كلٌّ منهما الأزمة التي يمرّ بها، وأسرار العائلة التي يكتشفها.



نطاق أوسع من القرّاء:

مـن بيـن الكتّـابِ الكبار، فـي ذلـك الوقـت، تظهـر «أونشـي فيميكـو ـ Enchi Fumiko» ـ (1905 - 1986)، التـي تحكـي روايتهـا «طريـق النسـاء - On-nazaka»، التـي صـدرت فـي أجـزاءَ، مـن عـام 1949 إلـى عـام 1957، عـن خيبـة أمـلِ امـرأة مـن القـرنِ التاسـع عشـر، أُجبـرت علـى توظيـف عـدد مـن «الخادمـات» لإرضـاء فجـور زوجهـا.

وتهتـمّ روايـة «الصمـت - Chinmoku» التـي نشـرها «أندو شيسـاكو - Endô Shûsaku»، سـنة 1966، بالصعوبـات التـي واجهتهـا مبشّـرَةٌ يسـوعيّة فـي القـرن السـابع عشـر، وهـي مطارَدة مـن قِبَـل السـلطات.

بينمـا تحكـي «Hikari no ryôbun» التـي كتبهـا «تسوشـيما يوكـو ـ Tsu-shima Yûkô» ـ (1947 - 2016)، الصـادرة سـنة 1979، فـي سلسـلة مـن الحلقـات، حيـاةَ أمٍّ شـابّة، لكنهـا عزبـاء (رسـميّاً). وقـد ترجـم «جيرالديـن هاركـور - Geraldine Harcourt» هـذه الروايـة إلـى الإنجليزيـة، وصـدرت سـنة 2019، تحـت عنـوان «أرض النـور - Territory of Light».

وبملاحمـه، ورواياتـه التاريخيـة، بمـا فـي ذلـك «Saka no ue no kumo»، التـي ترجمـت إلـى الإنجليزيـة تحـت عنـوان: «غيـوم فوق التـلّ» والتـي تتناول الحـرب الروسـية اليابانيـة عامَيْ فـي (1904) و(1905)، والمرحلـة التي وقعت فيهـا فـي التاريـخ الياباني، يدخل «شـيبا ريوتـارو ـ Shiba Ryôtarô» ـ (1996 - 1932)، نـادي الكُتّـابِ الأكثـر مبيعـاً، منـذ نُشـرت الروايةُ علـى شـكلِ سلسـلة بين عامَيْ 1968 و1972.

أمّـا فـي مـا يتعلّـق بـ«ماتسـوموتو سيشـو ـ Matsumoto Seichô» ـ (1909-1992)، فقـد أظهـر، فـي رواياتـه البوليسـية، انحيـازاً إلـى الواقعيـة، بمـا فـي ذلـك روايتـه «Ten to sen»، التـي تُرجِمـت إلـى الإنجليزيـة تحـت عنـوان «النقـاط والخطـوط»، وهـي منشـورة عـام 1958، وقـد أثـارت حمـاسَ القـرّاء. وأمّـا الروايـة الأكثـر مبيعـاً فهـي «غَمْـرُ اليابـان - Nippon chinbotsu» التي أصدرهـا، سـنة 1973، كاتـب الخيـال العلمي «كوماتسـي سـاكيو ـ Komatsu Sakyô» ـ (1931 - 2011)، وقـد بيـع منهـا أكثـر مـن أربعـة ملاييـن نسـخة.

وجوه جديدة:

وفـي السـبعينات والثمانينات، أدّى نجاحُ عـددٍ من الكُتّاب إلى طمس الحدود الأدبيّة، سـواء من حيث الأسـلوب أو من حيث الأجناس.

وعُـرف «موراكامـي هاروكـي ـ Murakami Haruki» ـ (1949 - ..)، علـى المسـتوى الوطنـي، منـذ نجـاح روايتـه الأكثـر مبيعـاً «الغابـة النرويجيـة - Norway no mori».

وكانت رواية «أزرق شـبه شـفّاف - Kagirinaku tômei ni chikai blue»، أوَّل رواية لـ«موراكامي روي ـ Murakami Ryû» ـ (1952 - ..) ، وقد صدرت سـنة 1976، وفيهـا عـرض نمـاذج مـن شـباب تائـه فـي عالـم الجنـس والعنـف والمخـدِّرات، وقـد أضفـى علـى نهايتهـا منحًـى عدميّـاً.

أمـا «كيتشـن - Kitchen»، فهـي روايـة قصيـرة مسَّـت شـريحة واسـعة مـن القـرّاء، كتبتهـا «يوشـيموتو بانانـا ـ Yoshimoto Banana» ـ (1964 -..)، ونشـرت سـنة 1988،بطلتهـا امـرأةٌ شـابّة تتعافـى مـن الحـزن.

وفـرض «تانيـكاوا شـونتارو ـ Tanikawa Shuntarô» ـ (1931 -..) نفسَـه واحـداً مـن شـعراء اليابـان الكبار، بعـد الحـرب. تحتوي مجموعته الشـعرية «قصائـد جديـدة مختـارة» (ترجمها إلـى الإنجليزية «وليام إليـوت - William I. Elliot») «قصائـد أساسـيّة، مـن بينهـا «Nijuôku kônen no kodoru»، (ترجمتهـا الإنجليزيـة هـي: «مليـارا سـنة ضوئيـة مـن العزلـة») مقتطفـة مـن مجموعتـه الأولـى المنشـورة سـنة (1952)، تحـت العنـوان نفسـه.

وقامت «توارا ماشي ـ Tawara Machi» ـ (1962 -..)، بتحديث قصائد «التانكا - tanka» (قصائـد قصيـرة) اسـتجابة للذائقة المعاصرة، مـن خلال تدخُّلاتها المختصـرة التـي قامـت بهـا علـى هـذا الشـكلِ فـي مجموعتهـا «Sarada ki-nenbi - عيـد ميلاد السـلطة» الصادرة عام (1987).

■ **ريشار ميدهيرست (مترجم يقيم في طوكيو) □ ترجمة : رضا الأبيض**

المصدر:

https://www.nippon.com/fr/japan-topics/b09007/?fbclid=IwAR3ZYokWlEmmYPEBoTtabuTIGzJvkg30lbQusQE4BGkuF4bZ8s0HmSPq9MA

13.05.2020

«في انتظار البرابرة»

الشخصيّة الكولونياليّة في عُزلتها وتمرُّدها

في خاتمة فيلم «في انتظار البرابرة» الذي يحيل عنوانه إلى قصيدة شهيرة للشاعر اليوناني كافافي، يحلّ الطفل الصغير محلّ فزّاعة الجندي المُرابِطة عند زاوية الحصن الذي يتوسّط ساحة البلدة. ما الذي تريد هذه الصورة السينمائيّة قوله؟ هناك في تلك الربوع الخالية قد سحب المستعمرون آخر جنودهم بعد أن نهبوا ما استطاعوا نهبه، المكان مدمَّر والناس في هياج وغضب، أمّا عزيمة الطفل الذي يتسلّق جدار الحصن فإنها تلمِّح إلى أن بوسعنا كأناسٍ أحرار حماية أنفسنا من الأعداء ولا حاجة بنا إلى مَنْ يحمينا تحت أيّة ذريعة كانت.

مع كلّ معالجة سينمائيّة لعمل روائي يحتدم الجدل بشأن مديات اقتراب الفيلم من حدود الرواية، ويتوالى طرح الأسئلة؛ إلى أي حدٍّ وُفِّقَ الفيلم في إيفاء النصّ الروائيّ حقّه؟ هل كان الفيلم السينمائيّ بمستوى النصّ الروائيّ؟ هل تمكّن المُمثِّلون من تجسيد الشخصيّات الروائية واستيعاب خواصها وأبعادها؟ مع متوالية تلك الأسئلة، وجلّها مسكونٌ بآلية المُقارنة التي تغفل في الغالب فرضية أساسيّة تقول إن لكلّ فنٍّ لغته وأسلوبه وجماليّاته الخاصّة، سنرى أن ثمّة وجوهاً ومعطياتٍ أخرى يثيرها هذا النقاش من قبيل رؤية المُخرج للعمل الأدبيّ (الحذف والإضافة والاختصار) بمعنى قراءته الخاصّة للرواية، فمهما سعى الفيلمُ إلى أن يكون وفيّاً للرواية (أيّة رواية) فهو لا ينتج في نهاية الأمر سوى فهمه الخاص للرواية، وليس الرواية ذاتها.

بكلّ الأحوال سنضع جانباً هذا الجدل المُتناسِل، لاسيما أن كاتب الرواية (الروائي الجنوب إفريقي «ج. كوتزي» الحائز على جائزتي نوبل والبوكر) هو نفسه واضع سيناريو فيلم «في انتظار البرابرة» للمُخرج الكولومبي الشاب «تشيرو جيرا» وعليه فهو من تصدَّى لمسؤولية اختيار هذه المساحة النصّية من أحداث وشخصيّات روايته لتكون ملائمة للمُعالجة السينمائيّة على الشاشة. ولكن حتى لو كانت الكتابة السينمائيّة لفيلم «في انتظار البرابرة» الذي عُرض للمرّة الأولى في مهرجان فينيسيا 2019 هي مسؤولية كاتب الرواية، فذلك لن يعفيها من أن تكون عُرضةً لفحص جودتها وإمكاناتها الفنّيّة.



الحدث والشخصيّة

إلى أي حدٍّ كان سيناريو «كوتزي» موفَّقاً في خلق عملٍ سينمائيّ متوازن يحكي قصّة عصرنا برمزية بيّنة؟ في الوقت الذي ظهر فيه السيناريو حريصاً على تقديم بدائل مرئية للسرد الأدبيّ هناك الكثير من الهنات التي تسرَّبت إليه وأضعفت الشريط السينمائيّ فجعلته مملاً، مساحات إطالة غير مبرَّرة أفقدت الفيلم إيقاعه المُرتجى، خاصّة الفصل الطويل نسبياً الذي يفرده الفيلم لعلاقة القاضي بالفتاة البربرية الكفيفة (كلمة برابرة في معناها الأوسع تشمل كلّ السكّان المحليّين)، رغم أن هذه العلاقة ستتسبب بالمصير المأساوي الذي يتعرَّض له القاضي المدني على يد ضباط الإمبراطوريّة.

الفيلم في المُحصِّلة غير ملزم بمخطَّطات الرواية وطريقة سردها للأحداث، فزمنه محدود، وعناصره تقتضي التماسك، وانتقالاته، وكذا رسم شخصيّاته يتطلَّبان الإقناع، وهو ما لم تتم مراعاته بشكلٍ جيّد في أحداث الربع الأخير من الفيلم، والتي جاءت -على عكس نصفه الأول- بوتيرة متسارعة خلقت نوعاً من عدم الرضا والإيجاز غير المُوفَّق، بشكلٍ يؤكِّد حقيقة أن الرواية والفيلم مهما تقاربا لا يرويان القصّةَ بطريقةٍ واحدة ولغة متطابقة. في المقابل أنقذت جهود المُصوِّر البريطاني المخضرم «كريس مينجيز» إيقاع الفيلم في الكثير من محطّاته وخفَّفت إلى حدٍّ ما شيئاً من قتامة الحكاية المأساوية بإظهارها في مشاهد عِدّة سحر البرية وصفاء الليالي المُقمرة وجماليات الصحراء بأسلوبٍ موحي خلق على مستوى الصورة عنصراً بصريّاً مضاداً لشبح العُزلة الذي يهيمن على المكان ويضع شخصيّاته بمواجهة أقدارها المحتومة. ربّما يُعَدُّ مشهد العاصفة الرملية، التي تعرَّض لها القاضي وبعض مساعديه، وهم يعبرون الصحراء بمعية الفتاة البربرية، أكثر مشاهد الفيلم إتقاناً وتعبيراً عن قسوة الطبيعة وضعف الإنسان أمام سطوتها المهيبة وإنْ كان خبيراً استعمارياً!

المكان كعنصر بنائي متفرِّد هو البطل الحقيقيّ في هذه الرواية وهو ما يحيلنا لتذكر أعمال أخرى سابقة اشتغلت على نحوٍ مقارب على ثيمات من هذا النوع (إظهار عزلة الشخصيّات في أمكنة محصنة) كما في رواية «صحراء



التتـار» للإيطالـي «بوتزاتـي» -تحوَّلـت إلـى فيلـم سـينمائي عـام 1976 - التي بقيت شخصيّاها أسيرة القلعـة النائيـة التي يمضي الرجال فيها أفضل سني حياتهم.

أعداء الإمبراطوريّة ورجالاتها

تبقى الشخصيّة الإشكالية الأكثر إثارة في هذا (الفيلم-الرواية) هي شخصيّة القاضي (المُمثِّل مارك ريلانس) كونها صورة مكثّفة للعُقدة الروائيّة. الأهم من ذلك أنها الشخصيّة المُفضَلة في أدب ما بعد الكولونياليّة. الشخصيّة الماثلة أمامنا أمضت زمناً طويلاً في تعاطيها مع المُجتمع المحليّ (بلدة حدودية ما) الذي تديره الإمبراطوريّة فانسجمت تدريجياً مع تقاليد الناس وتفهَّمت طبيعة حيواتهم ومعتقداتهم، كلّ ذلك أفضى إلى أن تكون بعديها النفسيّ والثقافيّ شخصيّةً إنسانيّةً مقبولةً ومرحَّباً بها أكثر من غيرها. لكنها أيضاً في معيار المصائر الروائيّة ضحية من ضحايا الإمبراطوريّة، بل يمكن القول إنها أسيرة حرب دائرة، وحكاية الأسرى هي جزءٌ لا يتجزأ من حكاية الحرب ذاتها. إلّا أن تلك الشخصيّة من ناحيةٍ أخرى يمكن اعتبارها أنموذجاً وجدانياً للرحَّالة التائه، المهووس بـ«الآخر»، قُل المكتشف والباحث عن اطمئنان وتصالح داخلي في ربوع هذه الصحراء الشاسعة بغموضها وجلالها الآسر. وبسبب ذلك كلّه فالقاضي ليس الشخص المُناسب لتأدية مهمَّة استعماريّة.

منزل القاضي الآمن إلى حدٍّ ما -مع خدم وموظفين محليّين- يتحوَّل بمرور الوقت إلى ما يشبه المُتحف (كتابات قديمة وتماثيل ولُقى وأدوات مختلفة لها أسرارها وقيمتها التاريخيّة) لذا فهو العقل الشغوف بتراث هذه المدينة، الباحث عن معنى حضارتها (الآثار بوصفها ملتقى ثقافات وبوتقة هويّة إنسانيّة جامعة)، ولكن بحكم عمله كموظف في إدارة الإمبراطوريّة فإنه يحاول في المُقابل أن يخلق علاقة قُربى بين السكّان المحليّين والثقافة المُهيمنة عبر سُنن وشرائع يجدها فعّالة لحكم هؤلاء الناس وإدارة شؤونهم. من هذه الزاوية يبدو القاضي بقلبه المُلتاع عاطفياً رجل الإمبراطوريّة المُهادن، الرجل الذي يغلب هوسه الشخصي-الثقافيّ على تحقيق مصالح الإمبراطوريّة التي ترى فيه خائناً يستحقّ العقاب.

على عكسه تماماً يبدو العقيد «جول» بنظارته الشمسيّة المُريبة وتعابيره القاسية شخصيّة مؤمنة بقيم الاستعمار وأحقية مشروعه في النهب القاري الذي يحتّم السيطرة التامّة على هؤلاء الناس المُتخلّفين الذين يحتاجون مَنْ يحكمهم. شخصيّة باردة ومتغطرسة هي انعكاس شكلي لحكام الإمبراطوريّة (أيّة إمبراطوريّة). سلوك القاضي لا يروق للعقيد جول (المُمثِّل جوني ديب)، ويجده الأخير غير فعَّال، بل إنه مضر بمصالح الإمبراطوريّة التي تريد أن تحمي حدودها من هجمات محتمَلة للبرابرة. لا بد إذن من وضع خططٍ محكمة لترهيب الناس لكي لا يفكِّروا مطلقاً بالتعاون مع الأعداء، فضلاً عن استجواب السجناء بأشدّ الطرق قسوة لانتزاع المعلومات الأمنية منهم. السجناء أناس بسطاء تمَّ إيداعهم السجن لأسبابٍ تافهة ليست لها أدنى علاقة بالتمرُّد على سيطرة الإمبراطوريّة. بحكم عمله يفرض العقيد «جول» طرقاً جديدة للاستجواب وانتزاع الاعترافات من المساجين. لذا يعتبر أن الألم هو الحقيقة الوحيدة وأيّ شيء آخر هو موضع شكّ. من هذه الزاوية ستذكِّرنا شخصيّة «جول» بالكولونيل «ماثيو» في فيلم «معركة الجزائر» للمُخرج الإيطالي «بونتيكورفو»، والذي أوفدته الحكومة الفرنسيّة للقضاء على حركة التحرُّر الوطنيّ في الجزائر بعد عجز السلطات عن مواجهة هجمات الثوار المُتكرِّرة على المصالح الفرنسيّة. لكن عند التمعُّن بهذه المُقارنة سنكتشف أن «جول» رغم صلابته الظاهرة، شخصيّة هزيلة، انتهازية، تبحث عن مجدٍ شخصيٍّ ليس إلّا، فيما كان الكولونيل «ماثيو» الذي عاملته الكاميرا بسخاءٍ ملحوظ، رجل دولة يعرف ماذا يريد وكيف يصل إلى مبتغاه. يقول «إدوارد سعيد» في مقابلته الشهيرة مع «بونتيكورفو» إن ماثيو في فيلم «معركة الجزائر» ووليم ووكر في فيلم «احتراق» هما بالنسبة للمُخرج نمطان عقلانيان وجديان استوجبا التعامل معهما بمنطق واضح يقدرهما، وإن أفضى المسار الدراميّ في الفيلمين المذكورين إلى نبذهما واحتقارهما كشخصيّتين استعماريّتين بغيضتين.

من عزم الجنرال على تصفية القاضي إلى الاكتفاء بحبسه، تغيَّرت صورة الأخير وانقلبت رأساً على عقب لتصبح صورة عن شخصيّة هشّة منقادة لقدرها المحتوم بعد أن كانت متمرِّدة على سياسة الإمبراطوريّة



وأساليبها القمعية بوعي أخلاقيٍّ ملحوظ. القاضي في نهاية الأمر وبفعل الإذلال الذي تعرَّض له يصبح ضائعاً بلا ميزة أو مرتبة ذات شأن، ضحية أخرى من ضحايا الإمبراطوريّة. ونحن نقترب من نهايته يتصاعد إيقاع الفيلم تدريجياً بعد ورود أخبار عن هجوم محتمَل للبرابرة على حدود الإمبراطوريّة وهي مكان مقفر متخيَّل أريد له أن يكون غامضاً من دون ملامح زمنيّة أو جغرافيّة محدَّدة. على الإمبراطوريّة إذن أن تغيِّر قواعد اللعبة تحسباً لما قد يحصل على حدودها الصحراوية. وإنْ بظهورٍ محدود يصبح العقيد «جول» ومساعده مانديل (المُمثِّل روبرت باتنسون) في قلب الأحداث الجارية، سعياً لمُعالجة الأمر الطارئ ووضع قواعد الحسم الأمنيّ للخطر المُحتمَل.

رجل كويتزي وإله كونراد

يتساءل القاضي الذي يشكّك في ولائه للإمبراطوريّة: إذا كان كلّ شيء مستتب في ربوع الإمبراطوريّة لماذا لا تتركون الناس وشأنهم؟ لماذا تقسون عليهم وتنغصون حياتهم طالما أنهم لم يعترضوا على النظام الذي وضعتموه لتسيير شؤون الحياة في هذه البلدة الصحراوية؟ وبمواجهة العقيد «جول» تخف لهجة القاضي وتصبح أسئلته مثل رجاءٍ أخوي لموظف خبير في إدارة شؤون الناس وفهم أنماط تفكيرهم. ربما أراد «كويتزي» أن يعلمنا بحقيقة أنّ الخداع والمُخاتلة يسهمان في تدمير روح الإنسان ويجعلانه بعيداً عن إحراز أي نصرٍ شخصيّ. من هنا سيصعب على قارئ هذه الشخصيّة استبعاد كلّ ما لها من سمات الرجل الأبيض (صورة استشراقيّة نمطية)، كما لا يمكن إنقاذ هذه الشخصيّة المُثيرة والمُتقلِّبة من سمات الجبن اللصيقة بالمُثقَّف الذي يتمسَّك بلعب أدواره التقليديّة في ظروفٍ عصيبة.

تلك السمات الشخصيّة اللينة للقاضي (أدى المُمثِّل مارك ريلانس دوره ببراعة) ستدفعنا إلى تقدير دوافع القوة والأنانية والتمايُز الفردانيّ لدى شخصيّة أدبيّة وسينمائيّة أخرى تقف على مسافة ليست بعيدة هي شخصيّة «كورتز» في رواية قلب الظلام لكونراد (1857 - 1924) التي اقتبس روحها العميقة المُخرج «فرانسيس فورد كوبولا» في فيلمه ذائع الذكر (الرؤيا الآن 1979). كان كورتز شخصيّة إشكاليّة مثيرة (موظف في شركة للبحث عن العاج) انسلخت من جسد الإمبراطوريّة التي تسبَّبت عدوانيتها بالمزيد من المجازر بحقّ السكّان المحليّين.

كورتز الذي يعتقد أنه يخدم الحقيقة المُغيَّبة بفعل أضاليل المُستعمرين سيندغم مع الطابع الأسطوريّ لمُعتقدات السكّان المحليّين بعد انهيار الركائز الأخلاقيّة للإمبراطوريّة المُتوحّشة التي خدمها طويلاً، يقرِّر النأي بنفسه والعيش بين هؤلاء الذين تصوِّرهم الأدبيّات الكولونياليّة كأقوام من البدائيين السذج. وبحكم ذاتيته المُكرِّسة للقوة (الشيء الذي تفتقده شخصيّة القاضي) يشعر كورتز أنه إله مُطاع عند قومه المُسالمين وعليه أن يخلق مملكته الخاصّة مثل قدر أوروبيّ يمكث في لاوعي السكّان ويتحكَّم بعواطفهم وحاجاتهم. هل كان كورتز والحال كذلك نسخة مضللة لاستعمارٍ جديدٍ ناعم؟

كان القاضي راضياً بعمله وإنْ بدا مشكّكا في غاياته، لكن الأمر الذي أطفأ ثقته بصواب عمله هو مقدم الجنرال «جول» الذي يعرف تماماً قدرات القاضي ونقاط ضعفه. فهو بالنسبة إليه عشية التحقيق معه بتهمة التعاون مع البرابرة، ليس أكثر من شخصٍ حالم أجهزت أشباح الصحراء على صواب عقله. على العكس تماماً من قوة كورتز المُلهمة، كان القاضي الشخص الذي يمكن للإمبراطوريّة التخلّي عنه بسهولة لصالح رجل أمن بلا خبرة، لكنه أكثر ولاءً وقسوة، وذاك هو التعبير الأمثل عن حلم الإمبراطوريّة في بسط سيادتها على العالم.

الإمبراطورية: صورة أخيرة

خلال التحقيق معه يسأل الضابط الشاب «مانديل» القاضي العليم بشؤون المُستعمرة الصحراويّة، ما هو برأيك سبب نقمة البرابرة علينا؟ ما سبب كلّ هذه المشاكل؟ يحيلنا هذا السؤال الاستعماريّ القديم والمُتجدِّد إلى سؤالٍ مماثل طرحه الأميركيّون عشية أحداث 11 سبتمبر: لماذا يكرهوننا؟ يجيب القاضي أن لا مشاكل تُذكر هنا قبل أن يأتي الغرباء بآلاتهم المُزمجرة وضجيج أسلحتهم لاعتراض مصالح الناس البسطاء واستغلالهم. يوماً ما سيحقُّ لهؤلاء الناس الدفاع عن حياتهم ومصالحهم. ألم يشي النقش البربري النادر بكلمة «انتقام» وتعني إذا قلبت اللوح «العدالة» ولا ندري أيهما المعنى المقصود؟ إلّا أن كلّ ذلك لا يقنع بحالٍ من الأحوال عقلاً استعمارياً كعقل العقيد «جول» الذي يعتقد أن لا تاريخ هنا. هذا المكان هو لا شيء. نفاية لن يتذكّرها أحد.

أسوة بعقائد الإمبراطوريّات السالفة ليست أفكار العقيد «جول» صائبة دوماً وممكنة النجاح. في تاريخ الكولونياليّات بقيت العديد من الأسئلة غير مُجاب عنها. هذه الأفلام وتلك الروايات التي وثَّقت بصيغٍ مختلفة مراحل واقعيّة أو متخيَّلة من عصر الإمبراطوريّات الكبرى سعت جاهدة «لإعادة الثقة بالمُستقبل بقدر طرحها للعديد من الأسئلة المُزعجة التي لا جواب لها» بتعبير إدوارد سعيد. ■ **أحمد ثامر جهاد**

دافعت عن السينما التافهة فصارت الناقِدة الأهم في عصرها

بولين كايل.. ماذا قالت؟

جمهور السينما في معظمه ما زال متطلِّعاً لمعرفة آراء الآخرين في الأفلام، ولكن حدث تغيُّر طفيف. الآن ينتهي الجمهور من مشاهدة فيلم فيبدأ بالبحث عن التقييم الرقميّ على موقع «Rottentomatoes»، بينما في الماضي كان الفيلم ينتهي ليبدأ معه التساؤل: «ماذا قالت عنه بولين كايل؟».

في أحداث فيلمه الأخير «I'm Thinking of Ending Things» الذي بدأ عرضه الشهر الماضي على منصة «نتفليكس»، يقدِّم المُخرج والمُؤلِّف «تشارلي كوفمان» تحية درامية للناقِدة الأميركيّة الأكثر إثارة للجدل في القرن العشرين «بولين كايل»، ما تسبَّب في إعادة اسم هذه الناقِدة للأضواء مرّةً أخرى بعد ما يقرب من ثلاثة عقودٍ على اعتزالها وعقدين على وفاتها. وقد تكون التحية التي قدَّمها كوفمان هي الأولى من نوعها كي تقدّمها السينما لناقِدة، ليس لـ«بولين كايل» وحدها، بل لنشاط النقد السينمائيّ بوجهٍ عام.

هناك سطورٌ تعريفيّة عديدة لـ«بولين كايل» (1919 - 2001)، وربّما لا يعرف عنها الجيل الأحدث من السينيفيل أكثر من كونها الناقِدة التي تتلمذ على كتاباتها ألمع المُخرجين المُعاصِرين من (كوينتن تارانتينو) لـ(ويس أندرسون). يُقال أيضاً إنها الناقِدة التي أنهت كارير المُخرج «ديفد لين» بمقالٍ لاذع في السبعينيّات، وهي الناقِدة التي فقدت وظيفتها بمجلة (مكالز) حين هاجمت فيلم «The Sound of Music» وقت كان يحطّم الأرقام القياسيّة، وهي الناقِدة التي امتلكت الشجاعة لتقول إنها لم تحب أفلام سينما الحداثة الأوروبيّة لأنطونيوني وفيلليني وآلان رينيه في وقت كانوا يُعبدون، ويمكن الجدل بأنها الناقِدة التي ألهمت موجة أفلام السبعينيّات التي غيَّرت شكل السينما الأميركيّة للأبد.

«ماذا قالت؟».. سؤالٌ كان دارجاً بين مهاويس الأفلام في أميركا من فترة الستينيّات وحتى التسعينيّات، لدرجة أن الفيلم الوثائقيّ الذي يعرض حياة «كايل» اختار نفس السؤال كعنوان له، وكثيراً منّا فكَّر في السؤال نفسه أثناء متابعة فيلم كوفمان الأخير، «ماذا كانت ستقول عنه كايل؟»، ربّما أحبته أو كرهته، لكنها كانت لتسعد مرّتين، أولاً بتحقُّق رسالتها أخيراً لتثبت أن النقد السينمائي قادر أن يصبح فنّاً، قطع خالدة يمكن اقتباسها وتداول مقتطفات منها، كالشعر والرواية بهذا الشكل الذي شاهدناه بالفيلم. وثانياً لأن «كايل» أصبحت -أخيراً- جزءاً من الأفلام التي كرَّست حياتها في الكتابة عنها، وأعني جزءاً من داخل الفيلم لا خارجه. للدقة، حاولت «كايل» مرّةً واحدة في حياتها أن تكون جزءاً من الأفلام، حين قبلت دعوة النجم «وارين بيتي» لتعمل استشارية في استوديوهات «بارامونت» في هوليوود بمطلع الثمانينيّات، لكن «كايل» سئمت هذه الحياة سريعاً، ولم تطل الوظيفة أكثر من بضعة أسابيع حتى استقالت وعادت لنيويورك لتكتب مقالاً بعنوان: «لماذا أصبحت الأفلام رديئة؟» مستلهم من تجربتها داخل مطبخ صناعة السينما في ذلك الوقت.

في فترة من حياتها كانت ترفض توصيفها بالناقِدة، تقول: «أنا كاتبة موضوع اهتمامها هو الأفلام». وفي مناسباتٍ أخرى كانت تدافع عن النقد ضد أشهر تهمة وهي «الطفيلية»، فتقول: «أعزائي كاتبي الخطابات غير الممضية، إذا كنتم تظنون أن من السهل على المرء أن يكون ناقداً، ومن الصعب أن يكون رساماً أو مخرجاً أو شاعراً، فأقترح عليكم أن تجرّبوا الأمرين؟ حينئذ ستفهمون لماذا توجد قِلّة من النُّقَّاد وكثرة من الشعراء». ذلك الطرح الذي لا يخلو من دهاء وخفة ظل كان معقولاً من «كايل» حين قالته منذ عقودٍ طويلة، تغيَّر الحال الآن في عصر الديجيتال والمُدوَّنات ومواقع التواصل، المعروف بعصر «الجميع أصبحوا نقَّاداً»، ربّما لم تكن «كايل» بحاجة لهذا الاستدلال لتثبت أن النقدَ فنٌّ، فطالما أن هناك تفاوتاً في مستوى النقد واختلافاً في أذواق القُرَّاء، بمعنى القول إن هذا ناقد جيّد وذاك ناقد سيئ، يكون النقد فنّاً بالتعريف، وبخلاف العلم أو الحرفة التي تخضع للتجربة لا الذوق.





واحدة من أكبر المعارك الفكريّة التي خاضتها «كايل» كانت ضد نظرية سينما المُؤلِّف (Auteur Theory) لمُعاصِرها الناقِد الأميركي «أندرو ساريس»، وطالما تراشق الناقدان بالكتابات بسبب هذا الخلاف، «كايل» رفضت تلك النظريّة في مقالها الشهير «دوائر ومربعات» 1963، والرفض لثلاثة أسباب متعلِّقة بالفنّ: أولاً تتجاهل النظريّة أن العمل التعاونيّ هو جوهر الوسيط السينمائيّ. ثانياً أن نظريّة المُؤلِّف تضفي أهمّية على اسم المُخرج تفوق العمل نفسه. ثالثاً أن التميُّز لدى شخص المُخرج يجب ألّا يكون معياراً للجودة، «فرائحة الظربان أسهل في تمييزها من رائحة الزهور، فهل يعني ذلك أن الأولى في مرتبة أفضل من الثانية؟!». لكن بجانب تلك الأسباب الفنّيّة لرفض نظريّة «ساريس» كان لدى «بولين كايل» سببٌ متعلِّقٌ بالنقد، هي رافضة لمبدأ أن يكون للفنّ أو النقد نظريّات من الأصل، لذا تقول: «يبدو أن هؤلاء النُقّاد من أمثال «ساريس» الذين يطالبون بمعايير موضوعيّة لتقييم الأفلام، يريدون نظريّة في النقد تجعل الناقِد لا ضرورة له، وبالفعل يمكن الاستغناء عنه إذا أخذنا بالنظريّة مكان التجربة الذاتية».

كانت مدركة أن رؤيتها للأفلام من خلال ذاتها وتجربتها الشخصيّة هو ما ميَّزها عن معاصِريها من النُقّاد.. في مراجعاتها للأفلام يمكنك أن تقرأ تعليقاً قاله متفرج يجلس بجوارها في الصالة، أو تفاصيل عن روتين يومها قبل وبعد مشاهدة الفيلم، أو قصصاً من حياتها الشخصيّة تتقاطع مع الأفلام التي تراجعها، لعلّ المثال الأبرز هو مراجعتها لفيلم «-Shoe shine» للإيطالي «فيتوريو دي سيكا»، إذ سبق المشاهدة خلافٌ غراميّ مع حبيبها، وخرجت من صالة العرض تبكي ولا تعرف إنْ كانت أحداث الفيلم الحزينة هي سبب دموعها أم خسارتها العاطفية، وعلمت بعدها أن حبيبها قد شاهد الفيلم في نفس الليلة وخرج يبكي كذلك، وتتابع: «رغم ذلك فالدموع التي ذرفناها من أجل الفيلم ومن أجل بعضنا البعض، لم تقرِّبنا من بعضنا، فالحياة كما يصوِّرها لنا فيلم «ماسح الأحذية» على درجة كبيرة من التعقيد ما لا يجعلها تنتهي النهاية السهلة البسيطة».

لم يكن ذلك الحال في كلّ المُراجعات التي كتبتها، اهتمَّت في بعضها على سبيل المثال بخلفيات العمل الاجتماعيّة، وأحياناً بالأمور التقنية والصورة والألوان، ذلك يظهر بوضوح في مراجعتها لفيلم «-The God father». والطريقة التي تناولت بها أعمال المُخرج «بريان دي بالما» تحديداً كان بها الكثير من نظريّة سينما المُؤلِّف التي رفضتها في السابق. ما يعني أن نقدها لم يخاصم النظريّات والمدارس المُختلفة تماماً كما تدعي لكنه كان تعدُّدياً، يفرض فيه الفيلم على الناقِد النظريّة أو النظريّات الأنسب لتناوله.

هذه التعدُّدية وُصفت من البعض بالانطباعية، لأن المبادئ بدت كثيراً متناقضة فيما بينها، «كايل» كانت تمقت كلمة انطباعية، تراه وصفاً متعلِّقاً بهويّتها الجنسيّة كسيدة، في وقت كان الوسط الثقافيّ لم يتحرّر بعد من نظرته للمرأة ككائن قاصر عقلياً، يشعر أكثر ممّا يفكِّر ويحلِّل، لذا كانت النساء يحظين بالتقدير الأدبيّ لو كتبن قصصاً وأشعاراً، إنما لا يُنظر لهن بجديّة لو كتبن نقداً. في النهاية كانت تعذر مَنْ يفكرون بتلك الطريقة، لأن النساء العاملات في هذا المجال وقتها كن دون المستوى بالفعل، تقول: معظمهن كان يُعيَّن في الصحف والمجلات بالمحسوبية والعلاقات، وكانت كتاباتهن فارغة أقرب لعواميد النميمة، لذا فحين يبرز اسمٌ نسائيٌّ جاد في مجال النقد يستسهلون وصفه بالانطباعية، وهي لم ترَ أن هناك فارقاً بين الفكرة والانطباع إن لم تكن الثانية نتيجة للأولى، فلا يوجد خط مرئي يفصل بين العقل كمصدر لفكرة والغريزة كمصدر انطباع.

«كايل» كانت واعية بمحاولات قولبتها كامرأة ناقدة، رغم ذلك أخرجت نفسها من ذلك القالب لتكون ناقدة وحسب، ربما دون أن تشعر، فقد كانت كتاباتها قوية وحماسية ومؤثِّرة وشديدة الثقة لدرجة أن قالت عنها زميلتها مولي هاسكيل: «إن قلم بولين كايل فائض بالتستوستيرون رغم أنها امرأة». وفي نفس الفترة التي فرضت نظريّات النقد النسوي نفسها على الساحة الثقافيّة والأكاديميّة وظهرت مصطلحات من عيار «النظرة الذكورية» (male gaze)، وأخذ البعض ينتقد سيطرة الذكور على صناعة السينما وكيف ساهم ذلك في تشيؤ المرأة وحصرها بالجانب الجنسي،

لم تركب «بولين كايل» نفس الحافلة.
وأبرز صفعة منها لتلك النظريّات النسوية ما كتبته عن فيلم «The Last Tango in Paris» للمُخرج برناردو برتلوتشي. وهو الفيلم المُثير للجدل لمحتواه الإيروسي، استقبلت «كايل» الفيلم بنقدٍ بالغ الحفاوة، نقد احتوى على جرأة تتناسب مع محتوى الفيلم وبكلمات ربّما لو كتبها نقّاد ذكور لاتهموا بالشهوانية. وفي تلك النقطة كانت «بولين كايل» سبَّاقة في خلع رداء الحياء قبل رداء النسوية منذ بدأت مشوارها الاحترافي. محبوها يتذكَّرون دائماً مقالها عن فيلم «Nashville» للمُخرج «روبرت ألتمان»، حيث امتدحت الفيلم مدحاً هيستيرياً لدرجة أن افتتحت مقالها بوصفه كحفل مجون لمحبي السينما!
وبالنظر لعناوين الكتب التي أصدرتها نجد نمطاً واضحاً يربط بينها، كلّ العناوين مزدوجة المعنى وبها إيحاءات متجاوزة للسينما، كتابها الأول صدر عام 1965 بعنوان «فقدتها في الأفلام» (I Lost it At the Movie)، وفي تفسيرها لهذا العنوان تقول: «قدَّمت لناشري كلّ العناوين الجادة المتاحة ولم يعجبه أيٌّ منها، وبينما كنت متعبة وغارقة في عمل الفهرس أرسلت له عنوان «فقدتها في الأفلام» فوقع اختياره عليه، رغم أنني لا أعرف المعنى الذي يحمله، قد يكون الشيء الذي فقدته هو حياتي العادية. أمّا كتابها الثاني فحمل عنوان «قبّل قبّل اضغط اضغط» (Kiss Kiss Bang Bang)، وتقول إنها استلهمته من عبارة على ملصق دعائي لفيلم إيطالي، ترى «كايل» أن العبارة تختذل كلَّ ما بفنّ السينما من سحر وجاذبية.
لها أيضاً كتب بعناوين «أترنح» (Reeling)، و«آخذه كله بداخلي» (Taking it all in)، وكتاب بعنوان «عندما تطفأ الأنوار» (When Lights Go Down). ورغم أنها تفسّر تلك العناوين عادة ببراءة السينما والأفلام إلّا أن كاتب البيوغرافيا لحياة «كايل» «بريان كيلو» يرى أن «بولين» كانت تتعامل مع الأفلام بمنطق العلاقة الحميمية، لذا تظهر عناوين كتبها موحية بهذا الشكل، وهي تحاكي عناوين الأفلام التجارية في حقبتي العشرينيّات والثلاثينيّات، الفترة التي شكّلت بدايات معرفتها بالسينما. كيلو استلهم هذا النمط من العناوين في كتابه عن «كايل»، إذ أسماه «حياة في الظلام» (A Life in The Dark).
تتهم «كايل» بانحيازها ضد السينما الفنّيّة لصالح الجماهيرية، وتلك التهمة استناداً إلى آرائها السلبية في أفلام أنطونيوني، وبخاصة «The Night»، وكذلك فيلليني بفيلم «La Dolce Vita»، وأفلام «آلان رينيه» مثل «Hiroshima Mon Amour» و «Last Year in Marienbad»، لكن المسكوت عنه أن «كايل» مثلما هاجمت تلك الأفلام واتهمتها بالفتور والادعاء، أشادت بالبعض الآخر لنفس المدرسة، مثل فيلم «L'Avventura» لأنطونيوني، والذي قالت عنه الفيلم الأفضل في سنة 1960. أيضاً علاقتها بغودار كانت مذبذبة، أحبت تمرُّده وتحطيمه للقواعد، لكن كرهت تفلسفه، وأشادت بفيلمه «The Weekend» قائلة: «إنه أعظم فيلم روحاني منذ «الختم السابع» لبيرغمان.. غودار حين يكون مرحاً يكون في أفضل أحواله، يحرز أهدافه ويضيء لنا الحلبة، لكن عندما يكون واعظاً نرى أنه عاجز عن معرفة إلى أين يريد الذهاب». والقول الفصل إن «كايل» تعاملت مع المدرسة الأوروبيّة بانتقائية، حلّلتها قطعة بقطعة وفيلماً بفيلم ولم تخضع لابتزاز الثقافة الرسميّة والحصافة العامّة بتقبُّل تلك الأفلام على بياض.
مقالها بعنوان «تفاهة وفن وسينما» يكشف الكثير عن منهجها الجريء فيما يتعلّق بقضية الفنّ الرفيع والفنّ الهابط، تقول: «إن رومانسيّة السينما ليست في القصص وهؤلاء الناس الذين يعرضون على الشاشة، ولكن في حلم المُراهق بأن يقابل آخرين يشعرون بما يشعر به تجاه ما يراه. وعندما يلقاهم يعرف كلٌّ منهم الآخر ببساطة، لأنهم يتحدَّثون عن الأفلام الجيّدة أقلّ مما يتحدَّثون عمّا أحبّوه في الأفلام السيئة. إننا نستمتع بالأفلام لأسبابٍ لا علاقة كبيرة لها بالفنّ. حقّاً إنّ أشدَّ ما يسعدنا في الأفلام قد يكون الشيء اللاجماليّ الذي يجعلنا نتهرَّب من مسؤولية الاستجابة المحمودة التي تمليها قيم البرجوازية في البيت والمدرسة. إن ذلك يساعدنا على أن ننمي في أنفسنا إحساساً جماليّاً، لأن الاضطرار للانتباه والتقدير يأتي أحياناً بنتيجة عكسية تجاه تلقي الفنّ، إذ يجعلنا متوترين فلا نحس بلذة التذوُّق. بينما تكون استجابتنا أكثر تحرُّراً وأكثر قدرة على النمو لو تحرَّرنا من الواجبات الثقافيّة والقيود».
وفي المقالة نفسها تتابع: «إنني لا أثق في شخص لا يقرُّ أنه في وقتٍ من حياته لم يستمتع بالأفلام الأميركيّة التافهة، لا أثق في أولئك الناس الذين وُلدوا بذوق راقٍ، بحيث لم يحتاجوا أن يشقوا خلال التفاهات. لا تنتمي التفاهة للتراث الأكاديميّ، وهذا جزء من المُتعة المُصاحبة لها، لا تتطلَّب منك أن تأخذها بكثير من الجدية... نحن لسنا فقط أناساً متعلِّمين ذوي ذوق رفيع، بل إننا أيضاً أناس عاديون ذوو مشاعر عادية، ومشاعرنا العادية ليست كلها سيئة. إنك تتوق أن تجد في التفاهات بعض الحيويّة التي تفتقدها في «الأفلام الفنّيّة المُحترمة»».
تلك المقالة نُشرت عام 1969 وتُعَدُّ واحدةً من أهم القطع التي كتبتها «كايل»، لكنها خادعة بعض الشيء بوجهة النظر التي تخلفها عند القارئ بأن «كايل» محافظة وتقليديّة في ذوقها، على العكس، والبينة على ذلك مقالها الشهير عن فيلم «Bonnie and Clyde» الذي يعتبره الكثيرون نقطةً مفصلية للسينما والنقد الأميركيّ، وكان بمثابة بيان تدشين لموجة هوليوود الجديدة في السبعينيّات، بينما رفض معظم النُقَّاد هذا الفيلم لمحتواه العنيف وعدم التفريق بين الهزلي والجاد، كانت «كايل» من القلائل الذين تحمَّسوا للفيلم في مقالها الطويل بمجلة «نيويوركر» الذي كان سبباً في تعيينها بتلك المجلة العريقة.
«كايل» لم تدعم هذا الفيلم وحده، لكن تلك الموجة بوجهٍ عام، والتي أفرزت لنا أسماء من عيار «مارتن سكورسيزي» و«روبرت ألتمان» و«هال أشبي وكوبولا»، يُقال إن مقالها عن فيلم «M.A.S.H» لـ«ألتمان» كان سبباً رئيسيّاً في نجاح الفيلم، ليس ذلك وحسب، بل سبباً في خروج الفيلم بالرؤية التي أرادها مخرجه ودون التعديلات المُتوقعة من الجهة الإنتاجية، حيث شاهدت «كايل» الفيلم في عرض خاص قبل طبعه بأسابيع، وكتبت عنه بولع شديد، ما اضطر الشركة لعَرضه بنفس النسخة. كذلك كانت أول مَنْ تنبأ بموهبة «مارتن سكورسيزي» في مراجعتها لفيلمه «Mean Streets».
وعلى أية حال، لم تكمن أهمّية «بولين كايل» فيما أحبت ولم تحب، بل في كتاباتها وأسلوبها الحماسي، ونثرها الذي لا يقلُّ في جمالياته عن الأدب، طاقة عشق وولة صادقة لفنّ السينما تجعلك في أغلب الوقت تتغاضى عن تفضيلها لأفلام لا تحبها وإشعالها النيران بأفلامك المُفضلة.
جمعتها علاقات صداقة مع بعض مخرجي السينما في عصرها، أبرزهم «ألتمان» و«سام باكنباه» و«وودي آلن»، واضطربت صداقاتها مع الثلاثة في وقتٍ ما حين كتبت بشكلٍ سلبي عن بعض أفلامهم، وصفت «وودي آلن» بأن «عقله صغير» لخصامها حين هاجمت أكثر فيلم يعتز به في مشواره «Stardust Memories»، رغم أنها عادت وكتبت أبيات غزل في فيلمه اللاحق «Hannah & Her Sisters». وفي المُقابل قال عنها آلن: «إنها تملك كلّ الملكات التي يتطلبها ناقدٌ عظيم، باستثناء الأحكام! لا أمزح، لديها شغف كبير، وحذق مخيف، وأسلوب كتابة مدهش، ومعرفة ضخمة بتاريخ السينما، لكن دائماً ما تختار أن تمجِّده أو تدمِّره من الأفلام يفاجئني».
قد يكون ذلك سرَّ التفوُّق الحقيقيّ لـ«بولين كايل»، إنها أبعد ناقِدة عن التوقُّعات، لذا اهتمَّ الجميع بمعرفة «ماذا قالت؟». ■ **أمجد جمال**

مصادر:

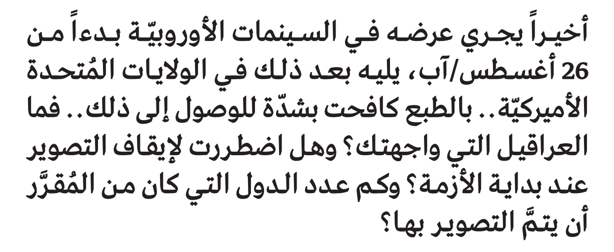
- Nine American Film Critics - Edward Murray
- The Age of Movies: Selected Writings By Pauline Kael
- Circles And Squares - Film Quarterly
- https://www.youtube.com/watch?v=3SUmUnLMWYQ
- https://www.youtube.com/watch?v=9DGEMBaOBSU

كريستوفر نولان:

لا أريد ترك هذه المُهمّة للبرامج الرقميّة

«كريستوفر نولان»، المُخرج البريطاني البالغ من العمر 50 عاماً، أحد المُخرجين الأكثر نجاحاً في هوليوود، الذي حقّقت أفلامه؛ (Inception - 2010)،(Patman-2005) و(Dunkirk - 2017)، ما تجاوز 4.5 مليار دولار، حيث اعتاد أن يتبنّى في أعماله حيلاً ذهنية معقَّدة ومربِكة، ولهذا السبب أصبح أحد صانعي الأفلام القلائل الذين يقدِّمون أفلاماً فكرية ذات طبيعة جدلية.. وقد كان لموقع «شبيجل أونلاين» الألمانيّ هذا الحديث معه، تزامناً مع بدء عرض فيلمه الجديد «Tenet» عقب تخفيف إجراءات التباعُد الاجتماعيّ فيما بعد كورونا، فقد تأجَّل عرض الفيلم أكثر من مرّة لظروف إغلاق معظم دور السينما بسبب الجَائِحة.

أثار «نولان» الكثير من الدهشة في الأوساط الفنّيّة، ففي الوقت الذي أجَّلَتْ فيه العديد من استوديوهات هوليوود أفلامها حتى العام المُقبل، وقامت بالتخلّي تماماً عن أي تعاقدات جديدة، مُكتفية بعرض إنتاجها عبر منصّات الفيديو والبث الرقميّ، قام «نولان» باستكمال تصوير فيلمه وإعداد حملة دعاية واسعة النطاق له، ليتصدَّر به الموسم الصيفي رغم الظروف المُربِكة التي يشهدها العالَم، إلّا أن العديد من النُقَّاد والمُشتغلين بالحقل الفنّي يَعقدون آمالهم على أن ينقذ فيلم «Tenet» قطاع السينما من الانهيار جرَّاء الخسائر الفادحة التي تكبَّدها خلال ذلك العام، فيما لا يزال «نولان» يراهن بقوة على قدرة القطاع السينمائيّ على التعافي، رغم كلّ ما لحق به من تبعات جرَّاء أزمة الفيروس التاجي.



سيد نولان، صناعة السينما بأكملها تعقد آمالها على فيلمك الجديد «Tenet» في أن يمنع انهيارها اقتصاديّاً وماديّاً بسبب ظروف الجَائِحة.. والواقع أن التوقُّعات كبيرة للغاية.. خاصّة وأنه لا أحد غيرك أراد أن يخاطر بإنتاج سينمائيّ أو مسرحي ضخم في مثل هذه الظروف.. ترى ما الذي دفعك لهذه المُقامرة؟

- في الواقع نحن معتادون في هذا المجال على مواجهة التحدّيات المُستمرة.. ولكن ما عايشناه مؤخَّراً كان غير متوقَّع ويصعب التنبؤ به، لكونه تحدٍ جديد لم نشهده من قبل.. لا أنكر أن الجَائِحة خلّفت وراءها مساحةً واسعة من الضبابية وعدم اليقين. فلايزال المجهول يكتنف مستقبل صناعة السينما. لكننا، بالفعل، حاولنا تقديم أفضل ما لدينا في ظروفٍ استثنائية للغاية.. وبداخلي ثقة كبيرة في مردود ذلك وإعطاء هذا القطاع الفنّي دفعة يستحقها.

لقد تأجَّل عرض فيلم «Tenet» مراراً وتكراراً... ولكن أخيراً يجري عرضه في السينمات الأوروبيّة بدءاً من 26 أغسطس/آب، يليه بعد ذلك في الولايات المُتحدة الأميركيّة.. بالطبع كافحت بشدّة للوصول إلى ذلك.. فما العراقيل التي واجهتك؟ وهل اضطررت لإيقاف التصوير عند بداية الأزمة؟ وكم عدد الدول التي كان من المُقرَّر أن يتمَّ التصوير بها؟

- لا يمكنني قول إن الأمر قد انتهى بعد، فمازلنا في خضم الأزمة. ولا أحد يعرف كيف ستستمر، لكنني سعيد لكوني انتهيت من الفيلم. كان ذلك صعباً بما يكفي.. اضطررت بالفعل لإيقاف التصوير عند بدء الأزمة، حيث كان من المُقرَّر التصوير في 7 دول. فأنا أحب التجوُّل في العالم بالكاميرا. هذا هو شغفي الحقيقيّ في أعمالي، خاصّة أنني لطالما حَلِمت أن أقدِّم من خلال هذا الفيلم سلسلة تشبه أفلام «جيمس بوند»، ولكن على طراز حداثي يتواكب مع ما نعايشه من تناقضات آنية.. فدائماً ما استحوذت عليّ صورة ذلك البطل الخارق الذي يجوب أنحاء العالَم ولا يتوقَّف أبداً عن الركض.. أردت أن أمنح الجمهور ذلك الشعور بالانغماس في عالم تترامى أطرافه إلى ما هو أبعد من الحياة ذاتها داخل سياج من الإثارة واستشراف المجهول.. وهي الرؤية التي اقتربت منها في فيلمي «Inception»، لكنني سعيت للذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك في «Tenet».

ما الذي يجذبك إلى هذه الدرجة في أفلام «بوند»؟

- ضرورة مشاهدتها عبر الشاشات الكبيرة في قاعات العرض.. إنها تُلزِمك بأجواء مشاهدة شديدة الخصوصية، حيث تأخذك إلى أماكن لا يمكنك زيارتها بنفسك. ولا تستطيع الانتقال إليها بإحساسك من خلال المُشاهدة عبر شاشات «التلفاز».. تلك المُؤثِّرات التي تتيحها صالات العرض تُضاعِف، في وجهة



نظري، من ردّ فعل المُؤثِّرات الحسية التي تستثيرها الأحداث وتستولدها في ذهن المُتلقي في مثل هذه النوعية من الأفلام. فهي تصطحبك إلى ارتياد أمكِنة ليست متاحة سوى في خيالك فقط.

برأيك.. هل تتجلّى أهمّية ذلك، في الوقت الحالي تحديداً، بعد أن صارت خيارات السفر محدودة للغاية بالنسبة للأشخاص؟

- بالتأكيد..! إنه الهروب من القيود المفروضة حالياً على الواقع، حيث يأخذك الفيلم إلى عالم آخر. فلا بأس إذا ما أنكرنا الواقع لبعض الوقت، خاصّةً وإن كان مُربكاً.. دائماً ما أرى أن قوة أفلام هوليوود تكمن في قدرتها على نقل المُتلقي من الواقع العام إلى واقعه الخاص. طوال مدّة عرض الفيلم، يتمُّ رأب الاختلافات بين الأشخاص وحياكة نسيج مجتمعيّ مغاير. في رأيي، السينما هي القادرة، في ظلّ هذا الواقع المُقيد، على كسر حواجز العزلة النفسيّة، لتجعلنا أكثر قُرباً من بعضنا البعض، وهذا تحديداً ما دفعني للإصرار على استكمال الفيلم رغم ضبابية الموقف.. كانت هذه هي الرسالة الأكثر حضوراً في ذهني وأنا أواصل العمل دون تراخٍ أو انهزامية لاستكمال العمل، وكأنني أصنع «ترياقاً» على طريقتي الخاصّة، كي أتعافى ممّا يخوضه العالم.

فيلم «Tenet» مليء بالصور المُذهلة التي لم تشهدها الشاشة من قبل. حركة الزمن تبدو مطاطة في بعض اللقطات، التي يتحرَّك خلالها الأبطال ذهاباً وإياباً في حركة انسيابية، تُحرِّض على الاستغراق والتركيز طيلة زمن العرض وحتى بعد انقضائه... هل تعمَّدت ذلك؟

- «أردت أن أعطي دفعةً جديدة للسينما من خلال هذا الفيلم، وكأنني ألقي تعويذة على الجمهور وهم يجلسون أمام شاشات العرض»... أريد أن أقدِّم لهم ما يتوقون إليه عندما يذهبون إلى السينما. ما يدفعهم إلى الذهاب لدور العرض، لاقتناص متعة حقيقيّة يشتاقون إليها.. أردت الإمساك بما يصعب الحصول عليه بطرقٍ أخرى بديلة.. إنها سطوة السينما كيفما أراها دائماً، وكيفما أردت إيصالها للمُتلقي.

قد تُصبِح صناعة أفلام مثل «Tenet» أكثر صعوبة في المُستقبل، حيث يزداد خطر العدوى عند التّنقُّل بين مواقع التصوير المُتعدِّدة...

- نعم، ولكن هذه الحركة الحيويّة والتّنقُّل بين مواقع التصوير المُتعدِّدة هما اللذان يجعلان الأفلام أكثر ثراءً وإثارة، حيث يسهم كلّ موقع وكلّ كادر تصوير في خلق الصور والأصوات الفريدة الخاصّة به. لا يمكن فعل ذلك داخل الاستوديوهات أو باستخدام المُؤثِّرات البصريّة مهما بلغت حداثتها.. تلك الحركة هي الروح الخفيّة التي تحلِّق داخل العمل.

على الرغم ممّا تقول، يعتمد العديد من المُخرجين، بصورةٍ متزايدة، على التقنيات الرقميّة، عوضاً عن التصوير الخارجي.. كيف ترى ذلك؟

- منذ أن دخلت غمار العمل السينمائيّ وأنا أهوى الأصعب. يمكنك القول إنني دائماً ما أسبح ضدّ التيار.. ومن المُفارقات، أن هذه النقلة التكنولوجية، قد تسبَّبت، على عكس ما هو متوقَّع، في تراجع السينما عدّة خطوات إلى الوراء.. لقد اعتاد مخرجو هوليوود التصوير، بشكلٍ حصري، داخل الاستوديوهات، فقد كان ذلك يوفِّر لهم مزيداً من السيطرة.. وحتى ستينيّات هذا القرن، لم يدرك الناس أنه من المُمكن التصوير داخل منازل حقيقية بدلاً من بناء الديكورات.. أمّا الآن، فأصبح يتمُّ عرض الأحداث من داخل أروقة المنازل والأبنية الرقميّة المُصمَّمة على أجهزة الكمبيوتر.. قد يبدو ذلك تقنياً أكثر، لكنه نال من روح المهنة نفسها، فلا تسائلني إلى أي شيء تنتصر هذه المُقارنة؟ لأنني أرى أن «المُحاكاة الواقعية» طالما كانت هي الظافر في مجالنا.

هل تجنَح أفلام هوليوود، بشكلٍ متزايد، إلى عدم محاكاة الواقع؟

- منذ أن صار متاحاً تدشين عوالم غير موجودة في الواقع على شاشات الكمبيوتر، أخذت السينما الخياليّة في الازدهار. ولكن بشكلٍ شخصيّ، أقول لك إنني أفضِّل أن أتعامل مع أفلامي مثل مُخرجي السبعينيّات، حيث

تؤسرني أضواء الكاميرات والتصوير في الهواء الطلق وسط الشوارع والميادين.. هذا هو عالمي الذي لا أبغي التخلّي عنه، ولن يجذبني غيره مهما بلغت التقنيات الحديثة.

لماذا تحرص، في المقام الأول، على أن يستشعر المُتلقي الواقع المادي في أفلامك، بصورةٍ ملموسة؟

- لابد أن يكون هناك خطُ تماس بين الخيال الذي تريد تصميمه والواقع الذي تعيشه حتى تتحقَّق درجة الإبهار، وإلّا تحوَّل الأمر برمته لمجرَّد شطحات تفتقد المصداقية.. حرصي على هيمنة الواقع الملموس هو ضمانتي التي ارتكز عليها عندما أقرِّر تجاوز السياج الواقعيّ في بعض المواضع، ومن ثَمَّ إكسابه درجة مصداقية مؤثِّرة.. سأبسِّط لك ذلك. عندما سألنا، الشبابَ، عن رأيهم في العروض التجريبيّة لفيلم «Tenet»، قالوا إنهم شعروا بالذهول، لأنهم لم يروا صوراً كهذه من قبل. ومع ذلك، لم يشعروا أنها ليست حقيقيّة، فقد بدت لهم منطقيّة ومقنعة. وهذا يرجع إلى استخدامنا بعض الحيل السينمائيّة القديمة التي كان بعضها موجوداً بالفعل في عصر الأفلام الصامتة.. ففي بعض الأحيان يتعيَّن عليك الرجوع إلى التقنيات القديمة لإنشاء صور ابتكاريّة جديدة ومذهلة أيضاً، فليست الرقمنة وحدها القادرة على حياكة الإبهار..!!

هل أنت من «المُحافظين المُتشدِّدين»؟

- في عملي فقط.. يجب على كلّ مُخرج أن يجد النهج الصحيح لنفسه. ففي فيلم «Avatar»، ابتكر جيمس كاميرون عالماً ثلاثي الأبعاد بالصور الرقميّة، إذ لا يستطيع الكثير من المُخرجين فعل ذلك. بالنسبة لي، أفضِّل التصوير على أرض الواقع، وأريد أن أكون دائماً محاطاً به، كي أقرِّر بنفسي المكان والزاوية التي أضع فيها الكاميرا. لا أريد ترك هذه المُهمَّة للبرامج الرقميّة كي تفعله نيابةً عنّي، ومهما بلغت دقة وبراعة الرقمنة، فمن المُؤكَّد أنها تعجز عن إدراك الواقع مثلما يستشعره الإدراكُ البشريّ.

في الوقت الحاضر، هناك مخاطر جديدة تفرضها الجَائِحة، مثل ضرورة توقُّف التصوير إذا ما أصيب أحد أفراد العمل بمرض (Covid-19)، خاصّة وأن شركات التأمين لم تقم بعد بتغطية نفقات مثل هذه الأمور. ألا يمكن أن تساعد بعضٍ البرامج التقنية في الاستبدال الرقميّ للمُمثِّلين بدلاً من إيقاف التصوير وتفادي الخسائر المادية الناجمة عن ذلك؟

- لقد تحدَّثنا على مدار 30 عاماً عن فكرة استبدال المُمثِّلين بـ«نظرائهم» الرقميّين. بالتأكيد، تمنحنا التكنولوجيا خيارات محدَّدة. ومن المُؤكَّد أن تصميم حشود رقميّة على الكمبيوتر سيكون أقلّ تكلفة. ومع ذلك، أرى أن التصوير الرقميّ لا يحلّ محلّ التصوير الحي، ودخول الرقمنة في الأمر ربّما يفيد في مواضع محدَّدة، وليس في كلّ الأحوال يكون هو الخيار الأفضل، لكن بالطبع تطوُّر السينما تحدِّده المصالح التجارية في المقام الأول.

كيف ترى مستقبل السينما؟.. يتوقَّع خبراء الصناعة أن تقتصر عروض السينما على الأفلام ذات الرواج الجماهيريّ، بينما سيتمُّ عرض الأفلام الشخصيّة على خدمات البث المُباشر.

- أعتقد أن هذا الفصل بين الأفلام الرائجة والأفلام الشخصيّة بمثابة خطأ فادح.. أؤمن بأن مستقبل السينما يتوقَّف على المُخرجين الذين يقرِّرون تبنّي قصصاً قريبة من قلوبهم. ليس كافياً بالمرّة التركيز على صناعة منتج سينمائيّ يحقِّق الربحية فقط، فمع الوقت سيتمُّ تفريغ المنتج السينمائيّ من محتواه وقيمته، ليصبح الأمر مثله مثل أي سلعة تعتمد على مبدأ العرض والطلب وهو ما يخلُّ بالرسالة السينمائيّة في حدِّ ذاتها.

في مثل هذه الأزمات، ألم تكن صناعة السينما بحاجة إلى تمويل غير مبالغ فيه، ليكون الأمر أكثر يسراً بدلاً من الإنتاجات الضخمة ذات المخاطر العالية؟

- هذا موجود بالفعل!! وإليك النموذج الكوري كمثال.. مَنْ كان يتوقَّع أن الفيلم الكوري «Parasite/ طفيلي» -ذا الإنتاج المُتواضع- يحصد جائزة سينمائيّة كبرى مثل «أوسكار»، بل وتتجاوز عائداته أكثر من ربع مليار دولار؟ لقد أظهر فيلم «Parasite» أنه من المُمكن تجاوز التوقُّعات وكسر التابوهات. ففي كثير من الأحيان، لا يمكنك رؤية الاتجاهات بوضوح إلّا في وقتٍ لاحق.

تبدو بعض الاتجاهات واضحة بالفعل. فعلى سبيل المثال، شهِدَت خدمات البث، التي اكتسبت عدداً كبيراً من المُشاهدين في السنوات الأخيرة، طفرة هائلة بسبب الظروف التي فرضتها الجَائِحة.. في رأيك، هل باتت السينما مهدَّدة بالانهيار في ظلّ هذه الاضطرابات؟

- في الخمسينيّات من القرن الماضي، كان الكثير يخشون من تآكل جماهيريّة السينما لحساب مستقبل الشاشة الفضية «التليفزيون». وفي الثمانينيّات أصبحت أشرطة الفيديو شائعةً للغاية وذات رواج مخيف زادت معه التوقّعات بأن الناس، في المُستقبل، لن يذهبوا إلى دور العرض مادام مشاهدة الأفلام أصبحت متاحة في المنازل.. ولا هذا ولا ذاك حدث. فعلى الرغم من وجود الكثير من الوقائع التاريخيّة التي تنبَّأت بأفول نجم «السينما» عِدّة مرّات، إلّا أنها ما زالت تتعافى، بل وتعود، في الأغلب، أقوى من ذي قبل بفضل قدرتها على الاستفادة من مصادر دخل جديدة. ولهذا السبب، أقول إن صناعة السينما يمكنها حصاد الكثير من المال وتعويض خسارتها رغم أزمة الجَائِحة.

وأخيراً... هل تعتقد أن خدمات البث المُباشر يمكنها أن تُحوِّل «المُنافسين» إلى «شركاء»؟

- بالفعل هذا ما يحدث. الأموال التي نجنيها من حقوق بث أفلامنا عبر محطّات التليفزيون وخدمات البث تُمكِّننا من توسيع نطاق إنتاجاتنا السينمائيّة الجديدة.. السينما بارعة دائماً في تجاوز الأزمات..!!

■ **حوار: لارس أولاف باير □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر: موقع «شبيجل أونلاين/ Spiegel Online».
تاريخ النشر: 2020/8/13

صدر في

كتاب الدوحة

ظِلّ الذّاكِرة

حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

كتاب الدوحة

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine



ميكيل بارسيلو

قوارب الموت

تتناول هذه المقالة منجز الفنَّان الإسبانيّ «ميكيل بارسيلو Miquel Barceló (1957)»، وهي تتوسَّد المعرفةِ بسيرورةِ أعماله في المعارض المُختلفة، وتبدأ من الأيام الراهنة؛ فلا بدّ لأيّ متابع للحركةِ الفنّيّة في الفضاء الثقافيّ الأوروبيّ من التوقُّف عند لوحات «قوارب الموت»، التي أنجزها مؤخراً. إنّها المراكب التي يغَصُّ بها البحر المُتوسط، المُحمَّلة بالمُهاجرين الباحثين عن لُقمة النجاة، متهالكي الأوصال الفارّين من الحروبِ والمِحَن والاندِثار، حتى الهاربين منْ أنفسِهم، المُبحرين صوب أرضٍ موهومةٍ وشطآنٍ خلاصيّة.

عامةً، آنَ يتوغّل المرءُ في مخبّئات منجز بارسيلو لابدّ له طي خرائطِ التلقي المُعتادة، فالعينُ تلتقطُ كيفيةً مغايرةً لرسم الزمنِ، وأسلوباً مفرداً تلتمعُ منه مشاعر لاذة، وأفكار جريئة حتى المساءلة.

تحضرُ «زوارق الموت» إلى قرار اللوحة، لتقول إنّ الفنّ سياسيّ بامتياز، ولكن بأدواتِه الجماليّةِ الخاصّة، وحرصِه على التنائي عن المشيئة القسريّة، التي تَلوِي عُنُق الجميل لتنصر الخطاب المُسبق المُتعالي على المُتلقي والإبداع الحرّ.

تترنَّح القوارب كتابوت فوق التيار الغوليّ.. كقَشَّةٍ يَبِسَةٍ تتخبطُ بالمعنى الانتحاري فوق اللُجَّة المُتَغَضِّنة. لا مَفرّ! فالموتُ المرسوم يصطحبُ في عبابِ الأزرق والموج الحليبيّ والعواصف السود على حدٍّ سواء. وتتكرَّر مقارعة المجهول في رقعة اللوحة، وتتخلَّلها بحراً رواية «الشيخ والبحر»، ويكتسحها الزمن المُتخثِّر على كاهلِ التلاوين والتشكيل. في إحداها، يطفو قاربٌ تائهٌ تقيأته القيعان دون بشر، ويُلخِّص حكايةً صامتة ابتلعتْها الأمواه وأغرقتْ ساردها معها. وفي لوحةٍ أخرى، مركبٌ محمَّل ببنيان بشريّ مرصوص، يعلو مع الموج بينما الأنواء المشوبةِ بالقتامة تترصَّدُه عند الأفقِ القريب. وفي لوحة ثالثة، ثمَّة غباشة كابية، تغلِّفُ زورقاً انحجرتْ فيه أجسادٌ مَقْرُورةٌ، تَتَلَفَّعُ ما يقيها من صبارة البَرْدِ... مبحرون في زمنٍ إنسانيّ مُلَوَّث، يجرون لحظتهم، وروحاً هائمة تزمزم بعبارة «أنْ تكون أو لا تكون!» بعد أنْ انحطم سياقها الفلسفيّ، بفعل تهاويل برهة البحر، وأحابيل الزُرقة التي استحالات وحشاً. ومنْ كلِّ هذا الشُؤم، يتلامحُ المُتلقي شجباً مبثوثاً، وقولاً يرفض سكراتِ الرعب التي تساكن اليمّ؛ فالفنَّان يستنكر إشاحة الوجه عمّا يجري، واللامبالاة تجاه الفواجع التي تختلي بالمُهاجرين.

وبمنجزه هذا يكون بارسيلو قد أضاف لمشهديّات المُتوسط، مرتسماتٍ تختلف عمّا سبقها؛ فقبل أنْ تشقَّ هذه الزوارق سبيلها إلى لوحته، كان الفنَّان نفسه قد اختار ركوب البحر إلى شواطئ معرفيّةٍ متنوِّعة؛ وسافر، وما يزال، إلى بلدانٍ خاض في غَمْرِ مفارقاتِها الجماليّة، وارتشف بعينيه وبصيرته طبيعتها وناسوتها.

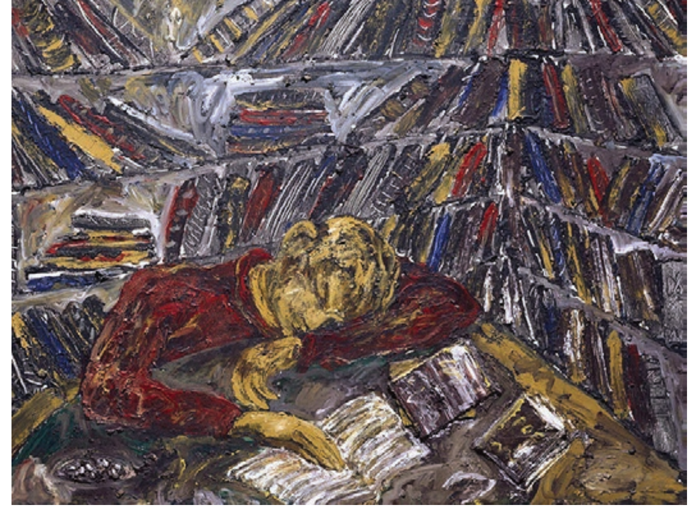
ولد ميكيل بارسيلو في جزيرة مايوركا المُتوسطيّة. وفيها كان مَنْسَكُه الجماليّ الأم، بكلّ غاباتها الآبدة الخضرة وأزرقها البحريّ. أقام معرضه الفرديّ الأول عام 1974، ثم بدأ بدراسة الفنون الجميلة في برشلونة، ولكنه تركها ليتابع كرسام مستقلّ عن الإملاءات الأكاديميّة. وسرعان ما اعتُرِف به بعد بينالي ساوْ باولو (1981)، ودوكومنتا السابع في كاسل (1982). ولقيمته التجديديّة المُبهرة يُعتبر من أهمّ الفنَّانين الإسبان حاليّاً على الساحة الدوليّة، بل يُعَدُّ نموذجاً للفنَّان المُعاصِر الذي يرتبط بتقاليد الفنون الأوروبيّة، دون أنْ تفوته الحساسيّة المُميّزة للرسوم الكهفيّة السحريّة، أو الطوطميّة، أو الإيماءات الجماليّة التي تَمرَعُ في المناطق البعيدة عن «المركز» الفنّيّ المُكرّس، والتي أقام فيها الفنَّان، سواء كانت البقاع الإفريقيّة أم سفوح هيمالايا.

يُنسب بارسيلو عموماً إلى «التعبيريّة الجديدة»، ويرى البعض أنّه تأثّر بالتعبيريّة التي ظهرتْ في ألمانيا في الثمانينيّات كردةِ فعلٍ على الفنِّ المفاهيمي الذي ساد في السبعينيّات. بكلّ الأحوال، هي تعبيريّة شخصيّة جدّاً، لا مثيل لها. بادئ ذي بدء، كانت تعبيريّةً متأثرةً بالمُتوسط والمطلات الساحليّة التي نشأ فيها، وتركتْ بصمتها على سيمياء لوحته. وكما كان يغطس في طفولته تحت الماء، تبدَّى له فعل الرسم غَوْصاً في بحارِ اللوحة، ومعالجة المواضيع المحليّة مثل مصارعة الثيران، والبيئة النباتيّة، والموائل السمكيّة على خلفية زرقاء تَحْتلُّ مساحة التصوير، بل تتخطّى الحافة لتعطي إحساساً بالحيويّة والحركة، وعدم القدرة على السيطرة. ولم يغفل عن رسم أشيائه اليوميّة مثل صحن الخضار وآنية الطبخ فوق الموقد... وأدرج في أعماله مواد عضويّة وأقمشة، وشدّد على إظهار الأكسدة أو التشقق عليها؛ وبالتالي لم يحاول إيهام المُتلقي، بل كشف له خفايا مسار التصوير والزفرات التي تندَّت عنه. وأثارتْ ثخانة تلاوينه الانتباه، حيث تكاد تقترب من النقوش النافرة، بل المُندَلقة، إلى الحدِّ





الذي يُغري بمدّ الأنامل وجسّ تقاسيم اللوحة كما لو أنّها جسدٌ يتنفّس... وروحٌ تُرى مطاويها المكنونة. وعليه، تجلّتْ لوحته المُتوسطيّة الأولى كأيقونةٍ بصريّة لا نظير لها في تاريخ الفنّ المُعاصِر.
ولم ينفكّ الفنّان عن رسم الماء والهواء، والتلاعب على تنويعات الأبيض والأزرق، سعياً وراء المفارقة التي توحي بالنداوةِ المُترقرِقة فوق سطح صلب جاف؛ والتلميح إلى سرعة زوال الضوء وفناء اللحظة. وأدّتْ هذه الكيفيّة إلى جعل الغلاف الجويّ والمائيّ في اللوحة رطباً دبقاً. كما أنّ معالجته لأحوال اليمّ والغيم المُتغيّرة بلمسةٍ ناعمة أوعزتْ بالسديميّة؛ وصار البحر انعكاساً للسماء والعكس صحيح. أمّا في الأعمال التي عمد فيها إلى ضربات فرشاةٍ شرسة، فقد أشار بها إلى تهيُّج لحظةِ الرسم، فضلاً عن هيجان الموضوع وما يعصف به. وبالمُجمَل، تتعايش الأبعاد اللونيّة لتفيض بالوقت اليومي والزمان الأنطلوجيّ بآنٍ واحد.
ووسع الفنّان من مواضيعه، لتشمل الحياة الساكنة في الأماكن المُغلقة؛ ومثالها رسوم الكتب والمكتبة؛ والتي تبدو كدراسة بصريّة دالّة، أسبق من بحث ألبرتو مانغويل حول «المكتبة في الليل». وهنا أشير إلى أنَّ بارسيلو قارئٌ نهمٌ؛ يتوخَّى أكل السطورِ بعينيه شوقاً، والنظر إلى ما وراءها كشفاً. يمتلكُ في دارته في مايوركا مكتبةً مُصمَّمة على هيئة حلزونيّة، تتَّكئ على جدارِ برجٍ قروسطي، أرففها مُقوَّسة كأضلع الحوت (لعلّه الحوت الذي ابتلع النبيّ يونس)، وإليها انضمَّتْ كتب الأميركيّ بول بولز الذي استقرَّ في طنجة سنة 1947.
وتعكس هذه المكتبة جانباً يضيء شخصيّة الفنّان، والديكور التأويليّ لسيرته من حيث علاقتها مع الكتاب. فقد صرّح بارسيلو: «المكتبة التي أرسمها هي مكتبتي. ولم أرسم أبداً كتاباً لم أقرأه». وأشار إلى أنّه لا يتقن الكتابة ولا الكلام، ولذلك يلجأ إلى التصوير؛ حتى أنّه يرسم نفسه في حالة إيروسيّة وهو يقرأ ليلاً، بينما الموج يفيض من النافذة بمدٍّ من الكتب، ومعها تفيض الأفكار والأحاسيس.
أخيراً، لا يمكن تجاهل مرحلته الإفريقيّة التي بدأتْ سنة 1983، وامتدَّت لخمسةٍ وعشرين عاماً، حيث عاش مُتنقِّلاً بين باريس ومايوركا ومالي؛ وفي هذه الأخيرة أقام في بلدات عِدّة، مُعاصِراً الظروف السياسيّة غير المُستقرّة، والتي راحت تتدهور شيئاً فشيئاً مع انتشار الجماعات المُتشدِّدة.
في الأجواء الإفريقيّة شيَّد مرسماً له، جاب المسارب الجغرافيّة، والقيعان



المعرفيّة والبصريّة، متابعاً العمل إلى أنْ عصف به اكتشاف الذات التراكميّ في بلدة غاو، على ضفاف نهر النيجر جنوب شرق تمبكتو؛ ووُلِدَ من جديد وهو يدعو المشهديّات الإثنيّة البليغة إلى ولوج مكانها في لوحته آمنةً غانمةً وفيّةً لعناصرها الأربعة: الترابِ والماء والهواء والنار. هكذا، غَذَّتْ الإقامة في اللحظةِ الإفريقيّة كيانَه بكلِّ أناسها ومرئياتها المُوغِلة في جماليّات المُتناقضات. واكتنهتْ رسومه مناسك الرجال، وشعائر النساء، وابتهالات وِرْد الماء، والطقوس المأتميّة، واحتفاليّات الأضاحي، وفَزَّاعاتِ العراء... وعمَّرتْ الطبيعة وأهلَها الأفارقة لوحته، إلى الحَدِّ الذي يخوِّله لأنْ يكون إفريقيّاً إلى جانب إسبانيّته.
لكلِّ ذلك تفتح أهمّ الصالات العالميّة أبوابها لأعمالِه، وتحرص المتاحف، في أوروبا والولايات المُتحدة الأميركيّة، على اقتناء لوحاته؛ كما يحرص مهرجان أفنيون المسرحيّ على دعوته لتقديم عروض فنِّ الأداء Per-formance، التي تتواشج فيها الفنون التشكيليّة مع أداءِ الرسَّام في (الآن وهنا). وفي سنة 2008 أنجز قبّة «صالة حقوق الإنسان وتحالف الحضارات» في قصر الأمم المُتحدة في جنيف. ومن الجوائز التي حصل عليها «الجائزة الوطنيّة للفنون التشكيليّة» (1986)، و«جائزة أمير أستورياس للفنون التشكيليّة» (2003). ■ **أثير محمد علي**

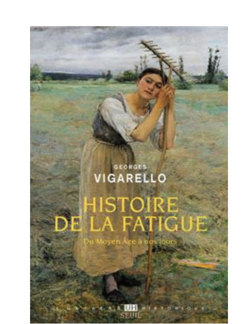
جورج فيغاريلو

«تاريخ التعَب، من العصور الوسطى إلى الآن»

تَحَدَّثَ رُوّاد المدرسة الكلاسيكية عن «الإعياء»، واستسلم الرومانسيون لـ «الوهن العصبي» بينما نحن، اليوم، صرنا نخشى «الاحتراق المهْني». من هذا المنطلق يحلّل المؤرِّخ «جورج فيغاريلو - Georges Vigarello» مؤلِّف كتاب: « تاريخ التعَب، من العصور الوسطى إلى الآن» (باريس، دار سوي، 2020)، التعبَ، بوصفه حالة جسدية تمكّن من تشخيص الحالة الصحّيّة للمجتمعات، أيضاً.

ريمي نويون: لا يفتأ الناس يردِّدون، باستمرار، الفكرة القائلة بأن التعب قد التهم كلّ شيء، بما في ذلك نومنا الذي لم يعد يوفِّر لأجسادنا ما تحتاجه من الراحة. هل نحن، حقّاً، متعبون أكثر من أيِّ وقت مضى؟

- جورج فيغاريلو: قد يكون من المستحيل مقارنةُ الأحاسيس نفسها في أزمنة مختلفة، مع ذلك، يمكن أن نقول إن التعب يشغل بال الناس، اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى. وطبعاً يعدّ هذا واحداً من الحوافز لدراستي الاستقصائية التاريخية، التي تجسَّدت، بالمناسبة، في الغلاف الأخير من المجلّة الدورية «Philosophie Magazine»: في موضوع: «لماذا نحن متعبون جدّاً؟»



قبل الإجابة عن هذا السؤال، بشكل خاص، قطعتم مساراً بحثياً طويلاً، كان لتمثيلات الجسد فيه مكانة لافتة للنظر.

ذلك لأن هذه التمثيلات تتغيَّر مع مرور الوقت، وتحدِّد، من بين جملة أمور أخرى، كيفيةَ تعريف التعب، مثلما تحدِّد الكيفية التي بها نحمي أنفسنا من التعب. هنا، على سبيل المثال، علامة شبه قديمة، هي أن الأمزجة هي التي تتحكَّم في الوظائف العضوية في الجسم القديم، فالتعب يقابل فقدان هذه الوظائف، وسيكون التعرّق إحدى العلامات الدالّة على التعب، فيما يمثِّل الماء الصالح للشرب وعداً بالتخلُّص منه. أمّا عصر الأنوار، فقد عرف اكتشاف شيء جديد، تماماً، هو أن أجسامنا تتكّون من الألياف والأعصاب والتيّارات والكهرباء. يتطابق التعب مع نقص في التحفيز، الذي نقوم بتعويضه عن طريق «المنشّطات» و«المنبِّهات». وهناك رؤية أقرب إلينا، تنْظر إلى الجسم، في القرن التاسع عشر، على وجه الخصوص، بوصفه «جهازاً طاقيّاً»، حيث يجسِّد الاحتراقُ الكيميائيُّ قُوَّتَه، بينما يجسد احتياطيُ السعرات الحرارية مدى قدراته، ومن ثَمَّ تتغيَّر علامات التعب، إذن، لتُبرز «ديون» الأوكسجين، وانطفاء النار. كما تتغيَّر، أيضاً، استعادة الجسد لحالته السابقة، من خلال استدعاء عودة السعرات الحرارية، وكمِّيّة الطاقة، والتخلُّص من بقيّة الخبَث الذي خلّفته الكيمياء العضوية في الجسم. ونشهد اليوم، أيضاً، تغييراً جديداً، مع ظهور رؤية أكثر تعقيداً، حيث تهيمن فيها، بشكل أكبر، الظواهر العصبية، والصورة المُحَوْسَبة للموادّ العضوية، والدور الذي أُسنِدَ للتحفيز، والتوتُّر، والتعبئة النفسية.

بالنسبة إليكم، يبدو أن المعايير الثقافية، والمعايير الاجتماعية، لها القدر نفسه من الأهمِّيّة.

- يتطلَّب التعب إنجاز «تاريخ شامل» له. إنه يكشف عن طبيعة المجتمعات التي تختلف بين حقبة زمنية وأخرى؛ فعلى سبيل المثال، إن تعَب المقاتل الذي يدافع عن المدينة، هو ما كان يلفت الانتباه في العصور الوسطى، وكذلك تعب الصوفي، الذي «يفتدي»، بمعاناته، أخطاء الجميع. أمّا المجتمع الكلاسيكي فقد عرف أشكالاً جديدة، منها: تعب رجل الزيّ، الذي تفرضه المدينة، أو القصر، أو الحِرَف التي تعتبر مهمة، من التجارة إلى الإدارة، ومن ناحية أخرى،لن يُشرَع في التفكير في تعب العامل إلا بحلول القرن التاسع عشر، مع ظهور المجتمع الصناعي، . وهذه -بلا شك- خطوة عملية بحتة، تحرص على مضاعفة الأرقام، سعياً منها إلى تحقيق الكفاءة في العمل.

متى كانت البدايات الأولى للتعب المعاصر؟

- يتوافق ظهور الإرهاق ذي الطابع الجماعي، كما هو الحال، اليوم، مع نهاية القرن التاسع عشر. فيما كان التعب -لفترات زمنية طويلة- مُجَزَّأً، ومتفاوتاً، وفقاً للأفراد أو الأوساط المعنيّة. في نهاية هذا القرن، سيصير التعب موحّداً: أصبح هناك شعور واسع الانتشار، يفضح «تسارع» العالم. وهكذا تثير الاضطرابات



جورج فيغاريلو ▲

الصناعية، والعلمية، والتقنية، والحضرية، القلقَ مع ظهورها المفاجئ، وسوف تثير مسألةُ تكييفها مشكلةً. وعند هذا المدى، ستظهر كلمة واحدة، هي: « الإرهاق». وستنتشر عبارة « التوتُّر الأميركي»، التي ستشجب الجانب المظلم والغربي من التقدُّم، ومن شأن كلّ ما سبق أن يؤدّي إلى أنماط غير مسبوقة من الانهيار.

هل نعيد، اليوم، تمثيل المشهد نفسه الذي شهدته نهاية القرن التاسع عشر، إذ حلّت التكنولوجيا الرقمية محلّ المحرِّك البخاري أو الكهرباء، باعتبارهما من الوسائل التي تضمن «تسارع» مجتمعاتنا؟

- تشكِّك العديد من الأبحاث في استخدام الآلات الإعلامية الجديدة، وتستنكر الإغراءات الرقمية المستمرّة، التي من المفترض أن تؤدّي إلى إنهاك لا مفرّ منه. ومع ذلك، من الضروري أن نأخذ في الاعتبار أن الفرد يتمتَّع بالمرونة. إنه يتكيَّف، ويتفاعل، إلى درجة أن تسارع نهاية القرن التاسع عشر يبدو لنا، اليوم، تافهاً. انظر إلى الأطفال بلوحاتهم الإلكترونية... يستجيب التوسُّع في مجال التعب لتطوُّر أعمق. إنه يتموقع في مكان آخر، بل إنه يُعزى، بشكل أكبر، إلى المسافة المتزايدة في المجتمعات الغربية بين (أنا) متضخمة من جراء التحويل النفسي المتصاعد، والاستهلاك، وما تَعِدُ به الخيارات من وعود حقيقية أو كاذبة، والتقدُّم الديموقراطي، وبين استمرار وجود القيود، والتي يُحكم عليها، دائماً، بأنها أكثر عدداً، وأكثر مراوغة، في كثير من الأحيان، ممّا تبدو. إن الإحساس بالقيود التي يفرضها علينا الآخر أو يفرضها علينا وضع معيَّن، مع حقيقة أن ذواتنا فرضت نفسها بشكل لم يسبق له مثيل، يمثّل مفارقة عجيبة، وهذه المفارقة هي إحدى مصادر التعب الرئيسة، اليوم؛ وهذا ما يجب توضيحه، أيضاً.

كيف اتّسعت رقعة التعب، من المشقّة البدنية إلى المتاعب النفسية؟

- إن «التعب النفسي»، وواقع أن المرء يشعر بأنه «متعب من جرّاء...» كلّها أمور ظهرت، بوضوح، في المجتمع الكلاسيكي. ففي هذه الحقبة، بدأ يترسّخ فينا نوع من الكينونة الداخلية. واضطلع عصر الأنوار بدور أكثر حسماً، في هذا الصدد؛ حيث انطلقت، وقتذاك، دينامية بطيئة للاستقلال الذاتي، والتي تَوَلَّد عنها تأسيس مفهوم «المواطن». وهذه الدينامية انتهت، بالفرد، إلى طرح مزيد من الأسئلة حول ذاته؛ وبموجب ذلك صار التعب «حالة». إنه يثير الفضول؛ هذا ما تقوله المراسلات، وكذلك الأدب. وللمرّة الأولى، أصبح التعب يشكِّل موضوعاً لتقارير طويلة، حتى ظهر ما أسمِّيه «تعب-سرد». وينضاف إلى ذلك، مع توالي العقود، حصّة نفسية كبرى تأتي لتُضاعف من التعب الجسدي، وهذا الأمر واضح جدّاً في روايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر. مثلاً، عندما يصف «زولا»، في روايته «جرمينال»، هروباً سريعاً للعاملة «كاثرينا»، من المنجم، لا يتحدَّث الراوي عن «صلابة الساقين والذراعين» فقط، بل عن فشل الوعي، أيضاً، واجتياح الصور الذهنية، والعودة المزعجة لقصص الأطفال القديمة؛ يتعلّق الأمر، إذن، بمساحة داخلية جديدة آخذة في التشكُّل، يمثّل فيها التعب طرفاً فاعلاً.

إذن، بالنسبة إليكم، نحن نعيش استكمال حركة بدأت مع عصر الأنوار: فتضخُّم الذات الذي يخلق انتظاراً مصحوباً بخيبة أمل، في الواقع، هو المسؤول، أصلاً، عن التعب الوجودي...

- تتأرجح نقطة التحوُّل هاته بين (أنا) تؤكِّد وجودها وبين (أنا) تستنكر، على نحو متزايد، ما يهيمن عليها. وهنا، تأتي شهادة الكاتب «غابرييل شيفالييه» الذي أشار، في معرض حديثه عن حرب 1914، إلى «الإرهاق الجسدي الذي لا يترك للأحياء وقتاً للتفكير، والذي يحصر وجودهم في مجرَّد الإحساس بالاحتياجات الأساسية، فقط»، تلك الاحتياجات التي أصبحت، منذ ذلك الحين، «أنجع وسيلة للهيمنة». ياله من وعي آخذ في التزايد!، وهذا الوعي يوجد -على وجه التحديد- في قلب خطاب نسائيّ يندِّد اليوم، بـ«الجهد الذهني» الذي تعاني منه النساء، بشكل غير عادل. كما يوجد هذا الوعي، أخيراً، في قلب المفاهيم التي تبلورت مع حلول القرن العشرين، والقرن الواحد والعشرين، من قبيل: الإرهاق، والاحتراق المهْني، والتحرُّش؛ وهذا ما يفضي إلى التأكيد على تناقض متزايد، يرتبط -على وجه التحديد- بمجتمعات اليوم. ففي حين أن الإعلان، على سبيل المثال، يوهمنا بشأن ما يمكننا القيام به («لأنني أستحق ذلك»)، فإن أنظمة رسم الحدود صارت متنوِّعة، وخَفيّة، وضارّة أكثر فأكثر، حتى أنها تعمل على تعبئة نتيجة أخرى من التميُّز عن الآخرين، وهذه المرّة في مجال العمل، وذلك من خلال: نقل أنشطة الشركات، والنموّ الذي تشهده الوظائف غير المستقرّة، والنموّ في المراقبة الرقمية، وفي المبادئ التوجيهية مجهولة المصدر بعيدة المدى. وفجأةً، صار وجود التعب أمراً مزعجاً وغير مسبوق. وكأنه رديف لـ«كوجيتو»: «أنا متعب؛ إذن أنا موجود»، باستخدام اللعب بالكلمات التي توظِّفه وسائل الإعلام. إن فكرة « الاحتراق المهْني «التي نظّر لها «هربرت فرويدنبرغر»، في عام 1980، تسلِّط الضوء على هذا التناقض؛ أي تلك المسافة التي لا يمكن تجاوزها بين «المثل العليا التي لا حدود لها»، واستحالة تحقيق هذه المثل؛ أي -بعبارة أخرى- صعوبة القبول بأيّة هيمنة، وصعوبة العيش تحت أيّة قيود.

مع ذلك، إن التقدُّم يقوم على أساس الوعد بإنهاء التعب المهني...

- من الواضح أنه ليس هذا، بالضبط، ما حدث... فقد جاء وباء «كوفيد-19» ليكشف عن مركزية التعب، من خلال ثلاث طرق: أوَّلها حضوره الكلّيّ؛ إذ فقد صار الأفراد، دائماً، أكثر انتباها لما يشعرون به، وما يعيشونه، وما يفعلونه. وثانيها مدى تعقيد هذا الوباء، وهنا أفكِّر في «الجهد الذهني» الذي أرخى بثقله، بصفة خاصّة، على النساء، خلال هذه الفترة. وأخيراً، التناقض بين الاستقلال الذاتي والإكراهات؛ فالأطباء يتأسَّفون لأن كلامهم لم يؤخذ في الاعتبار، ولأنه تحطَّم تحت وطأة كلام الهيئات الإدارية. إن التعب صار، من الآن فصاعداً، هو المُرافق الأصمّ والمظلم، والملازم الدائم للحياة.

■ **حوار: ريمي نويون □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:

.L'Obs, n° 2913, 27 août 2020, p: 63-64.

كيف نعدم شخصاً دون تفكير على الشبكات الاجتماعيَّة؟

ثقافة الإلغاء

سواء أكانت رقابة جديدة كما يعتبرها البعض أو إقفالاً لباب الحوار وجعله مستحيلاً كما يراها البعض الآخر فإنّ ثقافة الإلغاء (Cancel culture) تُحدث تخوُّفاً كبيراً.

نشأت هذه الظاهرة في نفس السياق الذي أنتج ممارسات من قبيل «Call out» أو ثقافة الوشاية، الموجودة بكثرة في الولايات المُتحدة. هذه النزعة التي تعود أصولها، في رأي المُختص في علم السياسة جون إريك برانا، إلى ملصقات «مطلوب للعدالة Wanted» كثيرة الحضور في أفلام الويسترين. إن ثقافة الإلغاء، المُستمَدة من الفعل الإنجليزي «Cancel» بمعنى «حذف»، «أقصى»، «أزال»... يمكن أن تترجم بثقافة الإقصاء المُوجَّه ضدّ شخصيات و/أو منظَّمات. هذه الممارسة كانت قائمة بالفعل قبل ظهور تسميتها «الرسميّة» بفترةٍ طويلة. ومن المُفارقات أنها تجسّدت بشكلٍ ملموس في العالم اللامادي لفضاء الإنترنت. يرجع تاريخ استخدام الفعل الإنجليزي (cancel) بمعنى ثقافة الإلغاء إلى عام 2015، ولكن استخدامه لم يصبح شائعاً، كما يشير إلى ذلك الصحافيّ الكنديّ جيسي كينوس جودين، إلّا في عام 2018 بعد الأحداث المُتعلِّقة بظاهرة «مي تو #MeToo» التي انطلقت سنة2017.

ظاهرة تولّدت عن الحركات المجتمعيّة

شكّل العام 2017 نقطة تحوُّل، وذلك بفضل حركة مي تو «#Me Too» التي حرَّرت أصوات النساء من جهة، ثم قضية هارفي وينشتاين التي أدين من خلالها هذا المُنتج الهوليووديّ بسبب اعتداءاته الجنسيّة من جهةٍ أخرى. غير أن هذه الحملات المشروعة ضدّ التحرُّش الجنسي استُخدِمت أيضاً كسلاح للهجوم والتنكيل المقصود به إذلال شخص بعينه أمام الملأ. وكمثال على ذلك، أدينت ساندرا مولر، المرأة الفرنسيّة التي أطلقت هاشتاغ «#Balancetonporc» (بَلِّغي عن الخنزير الذي تحرَّش بِك) في عام 2019 بتهمة التشهير بالشخص الذي اتهمته بالتحرُّش. وخلصت المحكمة إلى أن مولر «لم تتوخَ الحذر» في تغريدتها، وأنها «تجاوزت الحدود المسموح بها لحرّية التعبير، فتحوَّلت كلماتها إلى هجومٍ شخصيّ».

منطق الهجوم والمساندة القسرية

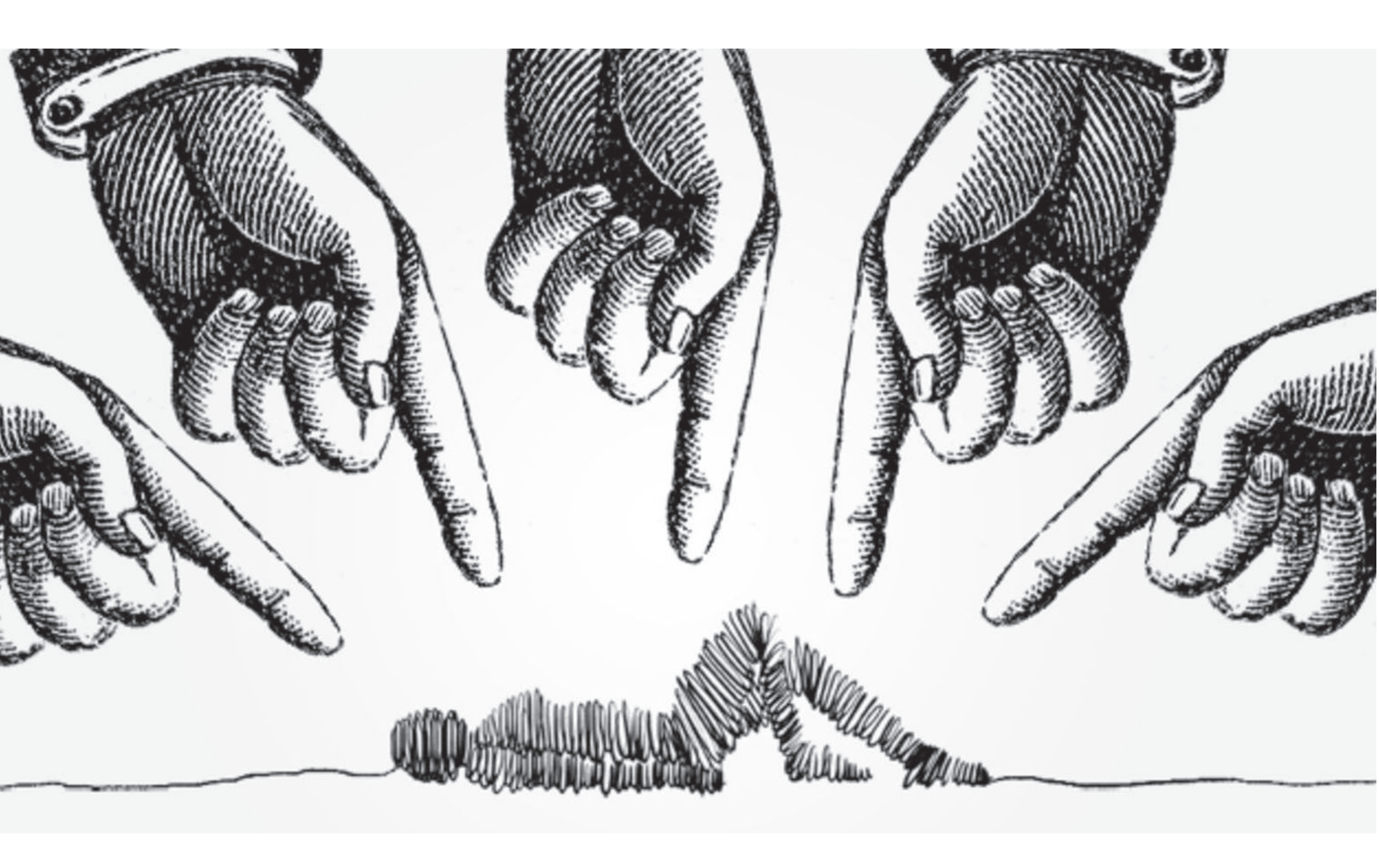
هذا المنطق بالذات، والقائم على الهجوم الشخصيّ والاستخدامات العشوائية للشبكات الاجتماعيّة، هو ما يشكّل جوهر ثقافة الإلغاء. ومن المُفارقات أيضاً أن هذه الثقافة تبتعد عن حرّية التعبير من خلال سعيها إلى تحرير «حرّية الكلام». ثقافة لا تسمح بأي حوار، ولا تقبل سوى مَنْ يساندها فاتحةً الباب بذلك للوشاية والنبذ. وهكذا، فإن ممارسة ثقافة الإلغاء تهدف إلى حمل الأفراد على الانخراط في قضية ما وإلّا اشتبه في دعمهم أو حتى تواطؤهم في ما يتمُّ التنديد به.

ونجد ظاهرة المُساندة السلوكية «القسرية» هذه أيضاً في حركة «حياة السود مهمّة Black Lives Matter»، التي اتسع مداها مع قضية جورج فلويد. فعلى سبيل المثال، صرَّح لاعب التنس الفرنسيّ السابق يانيك نوا بأنّه يتأسَّف لصمت الرياضيين البيض: «من الجيّد أن الشباب يهتمّون بذلك، لكن ما يزعجني هو أنهم جميعاً من عرق مختلط أو من السود». هذا التصريح يدل على أنه يطلب ضمنياً من الرياضيين البيض المشهورين -ممنْ لهم كلمة مسموعة في وسائل الإعلام- أن يتخذوا موقفاً، بوصفهم «بيضاً»، مع الإيعاز بأنهم إن لم يفعلوا، فسيكون السبب في ذلك أنهم لا يبالون لأن لون بشرتهم مختلف.

وإذا كان تطوُّر ثقافة الإلغاء مقلقاً، ربّما، فلأنه يُعتقد أن الغاية تُبرر الوسيلة، أي أننا يجب أن نسعى إلى بناء عالم أفضل بشأن القضايا المُجتمعيّة الأكثر أهمِّية، مهما كانت الوسائل المُستخدمة في ذلك ودون التفات للعواقب والتجاوزات المُحتمَلة. إن خطر ثقافة الإلغاء التي تتوارى خلف موقف الفضيلة هو أنها تحلّ محلّ العدالة مع منع أي شكلٍ من أشكال الخطاب المُضاد، أو على الأقلّ من خلال جعله محفوفاً بالمخاطر. وهي بهذا النحو يمكن أن تصير شكلاً من أشكال الإرهاب الفكريّ. إن «فلسفة الخير» التي تتبنى عليها ثقافة الإلغاء تذكّرنا بعبارة رولان بارط: «ليست الفاشية أن تمنع شخصاً من الكلام، وإنما الفاشية هي أن تجبر شخصاً على الكلام».

«الإلغاء» أو «الإعدام على الإنترنت»

إن أقرب تعريف لمفهوم الإلغاء يمكن أن نستقيه من قاموس «Urban Dictionary»، ويتعلّق الأمر باستبعاد أو رفض فرد ما أو فكرة ما. وإذا كان الإلغاء يتهدّد في المقام الأول الشخصيّات العامّة، فلا أحد في مأمن من أن يُعدَم على الإنترنت أو تُدمَر حياته بسبب بضع كلمات، كما حدث مع جوستين ساكو. ففي سنة 2013، قامت محترفة الاتصالات هاته بكتابة تغريدة لمتابعيها الذين لا يتجاوز عددهم المئة وسبعين وقالت فيها «أنا ذاهبة لإفريقيا. أتمنّى ألّا أصاب بالإيدز. أمزح فقط. أنا بيضاء البشرة!» لم يلتفت أحد إلى أن الأمر مجرَّد مزحة، وقام روّاد إنترنت آخرون بقراءة التغريدة في المستوى الأول. وكان أن انتهى مشوار جوستين المهني بعد رحلة طيران دامت 11 ساعة فقط. إن ممارسي ثقافة الإلغاء على الشبكة العنكبوتيّة قد أصبحوا إذن جلادين أشدّ قسوة من



الأشخاص الذين يعلّقونهم على صليب الإنترنت.

عبث المحاجّة على شبكة الإنترنت

دعونا نستحضر بأن العديد من الشبكات الاجتماعيّة لا تتيح أية مُحاجّة. كيف يمكننا أن نتجادل حول القضايا الاجتماعيّة الحساسة مثل «الدين»، «الحياة الجنسيّة»، «السياسة»، «العنصرية» في مئتي وثمانين علامة؟ إن الأمر مجرَّد عبث. وكما أشرت إلى ذلك في كتابي: «Dis, tu t'es ? vu quand tu tweet»، فإنّ موقع تواصل اجتماعيّ مثل تويتر لا ينقل في غالب الأحيان سوى «تأكيدات» وليس آراء مطروحة للنقاش. وهكذا فقد صرنا نشهد بانتظام اشتباكات على تويتر بين السياسيّين، وهم الذين يدعون باستمرار إلى استخدام الشبكات الاجتماعيّة بشكلٍ مسؤول. إنها إذن أرض خصبة لتطوُّر ثقافة الإلغاء. ومن أخطار هذه المُمارسة الارتفاع المضمر للرقابة الذاتية لدى المُستخدمين.

وإذا كانت بعض الشبكات الاجتماعيّة لا تشكّل أماكن مناسبة للنقاش، فقليلون هم مَنْ يملكون امتياز الولوج إلى وسائل الإعلام التقليديّة لكتابة مقال رأي مُهيكل ومبني ومعزَّز بالشواهد والأدلة. بيد أن لكلّ فرد كامل الحقّ في عدم الاتفاق مع الفكر و/أو السلوك الواحد الذي لا يقبل التعدُّد، كما له كامل الحقّ في التعبير عن موقفه هذا (باستثناء إذا كان هذا الموقف خارجاً عن نطاق القانون). ولكن التعبير عن رأي مركب، أو يراعي الفروق الطفيفة، أو حتى رأي مناقض للفكر و/أو السلوك السائد قد يبدو غير معقول بالنظر إلى المخاطر التي ينطوي عليها الأمر. بهذه الطريقة تساهم ثقافة الإلغاء في تنامي ظاهرة التنمُّر السيبراني، وفي القضاء على حياة الأفراد.

فبسبب تعليق غير مقبول، يمكن للمرء بين ليلةٍ وضحاها أن يجد نفسه ضحيةً للإلغاء. إذ سيتمُّ اعتباره كشخص إشكاليّ، وسيُجابَه بالمُقاطعة مهما قال. وسيكون بعد ذلك على المُستخدمين أن يختاروا في أي جانب سيصطفون: وهم غالباً ما يصطفون في الجانب الذي يُحدَّد لهم من قِبل «حرَّاس العدالة الجدد»...

كيف السبيل إلى الحفاظ على حرّية الاختيار؟

هل يمكن لشخصٍ أو شركة تعرَّضت للإلغاء بفعل حركة جماهيريّة أن تحتفظ مع ذلك بالمُتابعين؟ قد يبدو للوهلة الأولى أن الأمر متروك للمُستخدم في أن «يقرِّر» ما هو فاعل، ولكن هل يحتفظ هذا المُستخدم حقّاً بإرادته الحرّة؟ ما هو هامش الفعل الذي يتوفَّر لديه ليعبِّر عن عدم اتفاقه دون أن يصبح مهدَّداً هو الآخر بالإلغاء؟

يمكننا في هذا الصدد أن نرحب بالفكرة التي جاءت بها صحيفة «Ouest France» من خلال إنشائها لفضاءٍ جديد ومبتكَر لمُمارسة النقاش أطلقت عليه اسم «Le drenche»: «سياق بسيط وواقعي ومختصر ودقيق لمعرفة موضوع الحديث. مقالا رأي متعارضان، كلّ منهما يكتبه شخصٌ كفؤ وملتزم ويتمتع بالشرعية». ما قد يبدو للوهلة الأولى وكأنه ميديا تقليديّة ليس كذلك بالضبط: يُطلَب من القارئ في البداية أن يحدِّد موقفه بالاعتماد على ما لديه من معارف حول الموضوع: «مع» أو «ضد» ... ثم يُطلَب منه، بعد قراءة مقالي الرأي، أن يحدِّد موقفه من جديد.

تبقى هذه طريقة جيّدة لمُحاربة ثقافة الإلغاء والتمكُّن من تناول مواضيع حساسة. لكن هناك أيضاً طريقة أخرى لمُكافحة هذا السلوك: وهي أن يمتنع كلّ مِنّا عن ممارسته.

■ **يانيك شاتلين □ ترجمة: حياة لغليمي**

المصدر:
https://theconversation.com/la-cancel-culture-ou-comment-lyncher-sans-reflechir-sur-les-reseaux-sociaux-144095.

روجر بنروز في كتاب يصدر هذا الشهر:

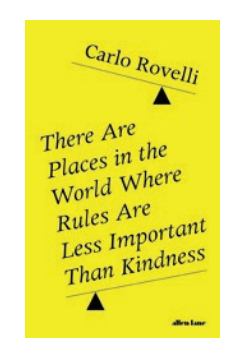
بعض أعظم الأفكار ثمار حدس غير عقلانيّ كُليّاً

هذا العام، فاز الفيزيائي وعالم الرياضيات البريطاني «روجر بنروز» مُناصفةً، بجائزة «نوبل» للفيزياء، إلى جانب «راينهارد جنزيل» و«أندريا جيز»؛ وذلك لما قدَّموه من اكتشافات حول الظاهرة الأغرب في الكون، وهي الثقوب السوداء. هُنا، يكتب عالم الفيزياء النظرية، الإيطالي «كارلو روفيلي» عن «بنروز» وعن الثقوب السوداء، في كتاب يصدر هذا الشهر (نوفمبر/تشرين الثاني، 2020)، بعنوان «ثمّة أماكن في العالم تغدو فيها القواعد أقلّ أهمِّيةً - There are Places in the World Where Rules are Less Important»، عن دار «آلن لين».

سعدتُ بلقاء «روجر بنروز»؛ عالم الرياضيات الجليل، في جامعة «أوكسفورد»، في أثناء زيارته إلى إيطاليا لحضور مهرجان العلوم في «جنوا». «بنروز» مُفكِّر متعدِّد الأوجه، والقرّاء يعرفونه عبر عدد من الكُتب، من بينها كتابه الرائع والضّخم «الطريق إلى الواقع»؛ وهو استعراض بانورامي هائل للفيزياء والرياضيات المُعاصرتَيْن، وهو كتاب ليس سهلاً، رغم رواجه، تتألَّق كلّ صفحة من صفحاته بالفطنة والعُمق. من بين إسهامات «بنروز» الرئيسة في معرفتنا المتعلِّقة بالكون، مُبرهنات تكشف أنّ نظرية «آينشتاين» تُشير إلى نشأة الكون الذي نراه من انفجار كبير وثقوب سوداء، تتشكّل على نحو شامل. كما أنّه يشتهر، في ميدان الرياضيات البحتة، بدراسته عن البِنى شبه الدوريّة ؛ وهي فسيفساء مكوَّنة من عدد قليل من العناصر، يُمكن تكرارها إلى ما لانهاية، لكّنها ليست دورية، رغم ذلك؛ إذْ لا تتكرَّر بشكل متطابق، أبداً. هذه البنى موجودة في الطبيعة، وتُعرف، أيضاً، باسم «أشباه البلّورات»، وهي تُستخدم على نطاق واسع، بدءاً من تصميم بلاط الأرضيّات، إلى إحدى لعب الأطفال التي صمَّمها «بنروز» نفسه.

مُعادلات «بنروز» قد تثير إعجابنا، أيضاً، حتّى في أحد المعارض الفنِّيّة، ذلك أنّ «بنروز» طوّر أسلوباً للحساب يقوم على متواليات فنِّيّة، كالتي يُبرزها الفنَّان الإيطالي «لوكا بوزي - Luca Pozzi» في معرضه الفنّي المُكرّس للفنّ والعلم، في مدينة «جرونوبل» الفرنسيّة.

يتمتَّع «بنروز» بروح شابّة رغم بلوغه الثمانينيات من عُمره، كما أنّ عينيه لا تنيان مفتونتَيْن بالعالم. وهو يتندّر على الطريقة التي تعمل بها الذّاكرة، وعلى مفاتيح المنزل التي نسيها داخل المنزل، حين أغلق الباب هذا الصباح، قُبيل سفره إلى إيطاليا في وقتٍ مبكِّر. لكن عقله لا يزال صافياً، ويغلبه الحماس، حين يتحدّث عن آخر ما راوده من أفكار، أو في أثناء تقديم تلك الفكرة للقارئ غير المتخصِّص في



آخر كُتبه «من الانفجار الكبير إلى الأبديّة».

مفاد هذه الفكرة أنّنا قد نرى، حين ننظر إلى السماء، أو- بالأحرى، ربَّما- نكون رأينا، آثار أحداثٍ وقعت قبل الانفجار الكبير. قد تكون هذه الآثار عبارة عن حلقات هائلة مُتَّحدة المركز في السماء، ويُمكن أن نُبصرها في «إشعاع الخلفية الكونية»؛ وهو الإشعاع المتبقّي الضعيف الذي يملأ الكون من الانفجار الكبير. فكِّر في الموجات التي تواصل الظهور داخل بركة ماء بعد إلقاء حجر بها، حيثُ تتشكّل حلقات متَّحدة المركز، يتزايد حجمها باستمرار. في هذه الحالة، بركة الماء هي الكون بأكمله، والحجر الذي سقط بها هو التصادم بين الثقوب السوداء العملاقة الذي وقع قبل الانفجار العظيم... لقد اكتشفنا، مؤخّراً، أنّ الكون يتمدَّد بسرعة مطَّردة. لكن، تُرى ماذا سيحدث في المستقبل البعيد؟ ستنحسر عناقيد المجرّات، مبتعداً بعضها عن بعض، بسرعات مُتزايدة، وستنطفئ النجوم، وسيتقلَّص كلّ شيء، ويتحوّل إلى ثقوب سوداء وموجات ضوئية تُسافر داخل فضاء جليدي لا حدود له. وسينتهي الحال بالثقوب السوداء نفسها إلى التبخّر بعد أن ينقضي زمن طويل، ولن يتبقّى إلّا كون يتألّف من موجات ضوئية تتسابق عبر الفراغ فيما بينها، إلى الأبد. هُنا، يقول «بنروز» مازحاً: «مشهد قاحل ومُضجر بصورة رهيبة، لكن الموجات الضوئية لن تملّ، لحسن الحظّ».

تبدو هذه مُزحة، أيضاً، لكنّها في الحقيقة، مُلاحظة ثاقبة. كان «آينشتاين» أوَّل من أدرك أنّ الزمن يتباطأ كلّما تحرَّكنا بسرعة أكبر، وأنّنا سنكتشف، عند عودتنا؛ في حال تمكَّنّا من السفر بسرعة فائقة، أنّ مُعاصرينا صاروا أكبر عُمراً منّا، وأنّ هذه النتيجة تزداد وضوحاً كُلّما اقتربنا من سرعة الضوء؛ بمعنى أنّ الزمن سيتوقَّف بالنسبة إلينا؛ يتوقَّف عن التدفّق تماماً، إذا تمكّنّا من السفر بسرعة الضوء. وما دام الضوء يتحرّك على نحو بيِّن، بسرعة الضوء؛ فإنّ الزمن، بالنسبة إلى الضوء، ثابت كُليّاً، وبهذا المعنى، إنّ الضوء «لن يملّ».



روجر بنروز ▲

سيُصبح الكون، الّذي لا شيء فيه إلّا الضوء، كوناً لا يستطيع أيّ شيء فيه أن «يفطن» لمرور الزمن، إذْ لن يعود للزمن وجود (حرفيّاً).. ليس هذا، فحسب، بل لن نتمكّن من قياس المسافات المكانيّة ما دام الضوء هو الشيء الوحيد الموجود؛ ذلك أنّ الكون في المستقبل البعيد؛ كما يُلاحظ «بنروز»، سيغدو مُعمّراً وشديد الاتّساع، لكنّه، في الواقع، كون يخلو من الديمومة والأبعاد.

لكن الكون في بداية الانفجار الكبير، في اللحظة التي سبقت البدء بالتمدُّد، كان في وضع مماثل؛ أي بلا ديمومة أو أبعاد. ههُنا يطرح «بنروز» فكرته المذهلة التي تقول: ألا يُمكن أنّ يشهد المستقبل الأبعد للكون، انفجاراً كبيراً يستهلّ دورة جديدة من دورات الكون؟

ما من ديمومة ولا مسافة في كلتا الحالتين؛ ذلك أنّ كوناً تمدَّد بشكل هائل، يتطابق، في الواقع، مع كون آخر متناهي الصغر. يُمكننا تخيُّل «إعادة تدوير» للكون، يتلاشى فيها مقياس المسافات، ويُعاد تعريفه، و- من ثَمّ- قد لا يكون اتّساع الكون المستقبلي الهائل سوى صورة مُصغّرة من الكون لحظة ميلاده؛ لكن بمقياس مُختلف، وانفجارنا الكبير ليس إلّا المستقبل اللانهائي لكون سابق.

تُرى هل نستطيع السعي إلى إثبات صحّة هذه الفرضيات؟ يُنبهنا «بنروز» إلى أنّ التطوُّرات الأخيرة، قبل تفسُّخ الزمن، لابدّ أن تكون هي الاصطدامات الكُبرى الأخيرة بين الثقوب السوداء قبل تبخّرها النهائي. فهل من الممكن أن تكون تلك الاصطدامات قد تركت أثراً؟ ربّما يتألّف هذا الأثر من تموُّج خفيف ما، في بحر الضوء الختامي. حلقة ما ضخمة تتمدَّد عبر الكون، نشأت من تطوُّرات الكون الكُبرى الأخيرة.

هذه الحلقات الضخمة، ربّما تكون قد مرّت بالمرحلة التي أعاد خلالها الكون تدوير نفسه، مستأنفاً وجوده بانفجار كبير جديد، و- من ثَمّ- ينبغي، إذا كان كوننا حقّاً ثمرة مثل هذا التطوُّر، أن نتمكّن، اليوم، من أن نرى في السماوات تلك الحلقات الضخمة التي نشأت قبل الانفجار الكبير. وهذه هي فرضية «بنروز» الجريئة.

كم تتمتّع هذه الفرضية بنكهة خيالية! لكن، في العام الماضي، أعلن عالم الفيزياء الفلكية «فاه جورزاديان» من معهد «يريفان» للفيزياء، في أرمينيا، أنّه عثر على حلقات من هذا النوع في السماء، من خلال تحليل البيانات التي تراكمت على مدار سنوات، حول إشعاع الخلفية الكونية، التي جمعها «مسبار ويلكينسون لقياس التباين الميكروي» و«مرصد بوميرانج». الرصد ليس واضحاً، وتفسيره مثير للخلاف، ذلك أنّ ثمّة اعتراضات تتعلّق بقدرتنا على التعامل مع التقلُّبات العشوائية؛ فعلى أيّ حال، من السهل أن «نرى» أشكالاً في السحب؛ و- من ثَمّ- يظلّ التساؤل مفتوحاً.

لا أدري إلامَ سيؤول الأمر. قد يتبيّن أنّ الحلقات خادعة، لكنّي لا أظنّ أنّ فكرة البحث عن دلائل تتعلّق بتطوُّرات ما قبل الانفجار الكبير ستختفي.

على أيّ حال، هناك درسان مهمّان يُمكن استنباطهما من تلك الفكرة: الدرس الأوَّل هو التأسيس المُحكم للفكرة، القائم على المُلاحظة، والذي لا يزال «بنروز» يفخر بإخلاصه له؛ إذْ لا يهم كيف تبدو الفكرة في الظّاهر، إنّما ما يهمّ هو ارتكازها على إمكان التحقُّق من صحّتها: نحنُ نبحث عن الحلقات في السماء؛ هذه هي العلوم المفيدة. يُوازن هذا الدرس، أيضاً، كثير من البرامج البحثية التي تستمرّ، لعقود، من دون أن تُسفر عن أيّ تنبُّؤات دقيقة، لتظلّ عالقة في لانهائية ذلك اليمبوس الموحش، حيثُ لا يُمكن التحقُّق من صحّة النظريات ولا إثبات خطئها.

أمّا الدرس الثاني، الذي يبدو متعارضاً مع الدرس الأوَّل، ظاهريّاً، فقد أبرزه «بنروز» بنفسه مُبتسماً ابتسامة ساحرة: «لا أطيق فكرة أنّ الكون يتردّى باتِّجاه مستقبل لا نهائيّ يسوده الموت والتجمّد». تعكس هذه العبارات إحساساً ما؛ حدساً غامضاً، أو حاجة انفعالية. لكن العلم؛ بل أفضل العلوم، يُمكنه أن ينشأ عن أمور مماثلة- مثل الرفض الحارّ لمستقبل مضجر، لا يُمكن تقبّله. ولعلّ أفضل الأفكار تلك التي ترتكز على إمكان التحقُّق منها أو عدمه، بصورة ملموسة؛ بل هي- في أغلب الأحوال- ثمرة الحدس غير العقلاني، كُليّاً، الذي قد لا يتجاوز مُجرَّد تعاطف غامض مع طبيعة الأشياء.

وهكذا، يظلّ «روجر بنروز» ذو الثمانين عاماً ونيِّفاً، سيِّداً حقيقيّاً من سادة العلم.

■ كارلو روفيلي □ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

المصدر:
نُشر في «The Observer»، في الحادي عشر من أكتوبر، 2020.

تذكِرة الأولياء

تـمَّ تأليف كِتاب «تذكِرة الأولياء» على يد الشاعِر الصوفيّ الإيرانيّ فريد الدّين العطّار النيسابوري (540 - 618 هـ)، صاحبُ «منطق الطّير» الذي يُعَدُّ بدوره من أهمّ الكتب الاستعارية في التّراث الصوفيّ. يشتمل «تذكرة الأولياء» على مقدِّمة و72 فصلاً يختصُّ كلّ واحدٍ منها بحياة أحد مشايخ التصوُّف وأحواله وأفكاره وأقواله، كما يذكر العطّارُ كراماتٍ لبعضِهم ومواعظ وحِكَماً؛ متصوِّفة يقيمون ويرحلون بين بَلخ ومكّة مروراً بالقادسية والشّام، وفي الإقامات والرحلات سُمعت وشُوهِدتْ منهم أقوال وأحوال كوَّنت محتوى هذا الكتاب الذي ليس التأليف الأول في هذا المجال، بل استمدّ العطّار نفسه -كما يرى الباحثون- كثيراً من أقوال وحكايات كتابه من الكتب الصوفيّة الشهيرة التي كانت قد أُلِّفتْ بين نهايات القرن الرّابع ونهايات القرن السادس للهجرة، منها: «طبقات الصوفيّة» لأبي عبد الرّحمن السلمي، و«الرسالة القُشيرية» لأبي القاسم القُشيري، و«كشف المحجوب» للهُجويري.

يتعلَّق الفصل الأول من هذا الكتاب بسيرة الإمام جعفر الصّادق، والفصل الأخير بذِكر الحلّاج، وبينهما هناك أبو يزيد البسطاميّ، وحسن البصري، ورابعة العدوية، وإبراهيم الأدهم، وأبو حنيفة، وغيرهم.

يذكر أحد محرّري ««تذكِرة الأولياء»، محمّد استعلامي، الذي اختيرت هذه المقاطع من نسخته، أنّ المخطوطات المُعتبرة لهذا التأليف كانت تشمل 72 فصلاً حتى القرن العاشر الهجري، ثمّ أضيفت فصولٌ أخرى له تحت عنوان «ذكر المُتأخِّرين من المشايخ الكِبار»، وتشمل هذه الإضافة سيَرَ 25 متصوِّفاً من القرنين الرابع والخامس الهجريين، بداية من إبراهيم الخوّاص، وختاماً بإمام محمّد الباقر.

تمّ اختيار هذه الأقوال والحكايات المنسوبة إلى كلٍّ من المُتصوِّفة وفق تسلسل أذكارهم في «تذكِرة الأولياء»، وكان التركيز على الأقوال، لما تحمله من إيجازٍ وتصعيدٍ وكثافةٍ في المعنى.

ذو النون المصري

(أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم، ذو النون، من أهل النوبة المصريّة. توفّي عام (245هـ). يُقال عنه إنه كان ملمّاً بعلم الكيمياء، وله تأليفان: «الرّكن الأكبر»، و«الثقة في الصنعة»، ولكن لا نسخة اليوم لأيّ منهما).

- يُروى أنّ ذا النون قال: رأيت في بعضٍ من رحلاتي امرأةً، فسألتُها عن غاية المحبة.

قالت: «يا بطال! المحبة لا غاية لها».

قلتُ: «لماذا؟»

قالت: «لأن الحبيبَ لا غاية له».

- يُروى أنّ ذا النون قال: «كان لي صديقٌ فقير، فتُوفّي. رأيتُه في المنام.

قلتُ: «ماذا فعل اللهُ بك؟».

قال: «غفر لي وقال: غفرتُ لك لأنك لم تأخذ من سفلةِ العالَم شيئاً رغم الحاجة البالغة».

- قال: «أشدّ الحجابِ رؤيةُ النفس».

- وقال: «لا تقع الحكمةُ في معدةٍ مليئة بالطّعام».

- سُئل: «مَنْ هو العارف؟».

قال: «رجلٌ منهم وبعيد عنهم».

- وقال: «قليلٌ من اليقينِ أكثرُ من العالَم».

***

أبو يزيد البَسطامي

(أبو يزيد طيفور بن عيسى البَسطامي، الصوفيّ الشهير الذي عاش في القرن الثالث للهجرة. تُوفي عام 261 هـ. عاش معظم حياته في مدينة بَسطام، شمال شرق إيران، ودُفن هناك. يُعتبر أبو يزيد رائد مدرسة «السُّكر» التي تَعتبر السالكَ أو العارفَ منتشياً بحبّ الحقّ. لُقِّبَ بـ«سلطان العارفين»، وهو لقب كان يُطلق عليه في زمن حياته أيضاً).

- يُروى أنّه قال: «جاءني رجلٌ، فسألني إلى أين تذهب؟

قلتُ: إلى الحَجّ.

قال: ماذا لديك؟

قلت: مئتا درهم.

قال: أعطني إياها وطُف حولي سبع مرّات، فهذا هو حَجّك.

ففعلتُ كذلك، وعدت».

- يُروى أنْ قيل لزرادشتيّ: «أسلِمْ».

قال: «إنْ كان الإسلامُ ما يقوله أبو يزيد، فلا طاقة لي به ولستُ بقادرٍ على فعله.
وإنْ كان هذا الذي تفعلونه، فلا حاجة لي بِه بتاتاً».
- وقال: «نزلتُ إلى الصحراء. فكان قد هطلَ الحبُّ وقد ابتلّت الأرضُ.
كما لو القَدَمُ تغوصُ في الثلج، كانت تغوصُ في الحبّ».
- يُروى أنّ الشيخَ قال: «حين ذهبتُ إلى الحجّ أوّل مرّة، رأيتُ البيتَ.
في المرّة الثانية، حين ذهبتُ إلى البيتِ، رأيتُ ربَّ البيت.
في المرّة الثالثة، لم أرَ البيتَ ولا ربّ البيت».
- ذات مرّة قصدَ رجلٌ ما بيتَه. قال الشيخُ: «مَنْ تطلبُ؟».
قال: «أبا يزيد».
قال: «يا لَبُؤس أبي يزيد! أنا أطلب أبا يزيد منذ ثلاثين عاماً، ولم أعثر على أثرٍ منه».
***

جُنيد البغدادي

(أبو القاسم جُنيد بن محمّد بن جُنيد، وُلِدَ ونشأ في بغداد وأصله من مدينة نهاوَند الإيرانيّة. يُعتبر جُنيد أحد القطبين في التصوُّف الإسلاميّ، وصاحب مدرسة «الصّحو» التي تقابلها مدرسة «السُّكر» لأبي يزيد البَسطامي. ترى مدرسة «الصّحو» أنّ الإنسانَ مسؤولٌ أمام ربّه وعليه أن يلتزم بالشريعة. تُوفي جُنيد عام 297 هـ. ودُفن في بغداد).
- يُروى أنّ جُنيداً كان يرتدي زيّ العلماء. قال له الأصحابُ: «يا شيخَ الطريقة! ماذا لو لبستَ الثوبَ المُرَّقع من أجل الأصحاب؟» .
قال: «إنْ كنتُ أعرف أن الأمر يصلح بلبسِ المُرقّع، لأعددتُ لباساً من النّار والحديد وارتديتُه. إلّا أنّ ثمّة هاتفاً يصدح في الباطن كلّ ساعة: ليس الاعتبارُ بالخِرقةِ، إنّما الاعتبارُ بالحُرقة».
- يُروى أنّ جُنيداً خرج من الجامع بعد الصّلاة، فرأى عدداً غفيراً من الخليقة.
التفت نحو الأصحابِ، فقال: «هذا كلّه حشوُ الجنّة، لكنّ مصاحبة الحقّ لها قومٌ آخرون».
- وقال: «كان هناك رجالٌ يسيرون على الماء باليقين. أمّا الرّجال الذين كانوا يموتون من العطشِ، فيقينُهم هو الأفضل».
- وقال: «مثلُ الصّوفيّ كَمثل الأرض؛ يلقون عليه كلَّ رِجسٍ، فيخرجون كلَّ ما هناك من جميل».
- وقال: «الوجدُ هلاكُ الوجد».
***

أبو محمّد رُوَيم

(أبو محمّد رُوَيم بن أحمد بن رُوَيم. من أشهر علماء أهل السُّنَّة. من أهل بغداد، وجلّة مشايخهم، ومن كبار المُتصوِّفة في القرن الثالث الهجري. تُوفّي عام 303 هـ).
- يُروى أنّه قال: «منذُ عشرين سنة لا يخطر بقلبي أيُّ طعامٍ حتى يظهر أمامي ويحضر».
- قالوا: «ما هي آداب السّفر؟».
قال: «ألّا يتعدَّى فكرُ المُسافِرِ قَدَمَه، ولا يكون منزله إلّا حيث يطمئنّ قلبه».
- وقال: «اليقينُ مشاهدةٌ».
- قال جُنيد -رحمه الله-: «نحنُ العارفون الفارغون المُنشغلون، ورُوَيم المُنشغلُ الفارغ».
***

أبو محمّد المرتعش

(أبو محمّد عبد الله بن محمّد، من أهل قرية مَلقاباد التابعة لنَيسابور، ومن متصوِّفة القرن الثالث وبدايات القرن الرّابع للهجرة. تُوفّي عام 328 هـ).
- يُروى أنْ قيل له: «يسير فلانيٌّ على الماء». قال: «مَنْ يوفّقه الله -عزّ وجل- أن يخالف الهوى، أكبرُ من أن يسير في الماء والهواء».
- وقال: «التصوُّفُ حسنُ الخلق».
- طلبوا منه وصية، فقال: «اذهبوا إلى مَنْ هو أفضل منّي، واتركوني لمَنْ هو أفضل منكم».
***

عبد الله المُنازل

(أبو محمّد عبد الله بن محمّد بن مُنازل، من متصوِّفة نهايات القرن الثالث وبدايات القرن الرّابع للهجرة. كان مريداً للصوفيّ حمدون القصّار. يُقال إنّه تُوفّي عام 328 أو 338 هـ).
- يُروى أنّ أبا علي الثقفي كان يتحدَّث. في أثناء حديثه قال عبد الله له: «تأهّب للموت، فلا بدّ منه». قال أبو علي: «تأهّبْ أنت».
مدّ عبدُ الله يدَه نحو الوسادة، فوضع رأسه عليها، وقال: «ها أنا قد متُّ». فمات.
- قال ذات يوم لأصحابه: «قد أُغرمتُم بأنفسِكم وبمَنْ قد أُغرِم بكم».
- وقال: «لا خير يُرجَى ممَّنْ لم يذُق ذُلَّ العبوديّة، وذلَّ السؤال، وذلَّ الرّفض».

- يُروى أنّ أحداً ما كان يدعو له: «ليقضِ اللهُ ما ترجو!».
قال: «الرجاءُ بعد المعرفة؛ ولكن أين هي المعرفة؟».

***

علي بن سهل الأصفهاني

(أبو الحسن عليّ بن سهل بن أزهر، من مشاهير المُتصوِّفة والزهّاد في القرن الثالث الهجري، تُوفّي عام 280 هـ في أصفهان ودُفِنَ هناك).
- قالوا: «قلْ كلاماً في معنى الوِجدان».
قال: «مَنْ يظنّ أنه أقربُ، فهو الأبعد عن الحقيقة. كما الشّمسُ إذ تسطع من الثغرة ويريد الأطفالُ أن يمسكوا بذرّات ضوئها. يمدّون أيديهم ويزعمون أنها في قبضاتهم. وحين يفتحونها، لا يجدون شيئاً».
- وقال: «الغافلون يعيشون في حُكم الله -تعالى-، والذّاكرون في رحمة الله، والعارفون في قربه».
- وقال: «مَنْ يقرأ ويعلم، فيستكين بشيءٍ آخر؛ ذلك لَفعلُ حرام».
- وقال: «طلبتُ الغناءَ، فوجدتُه في العلم؛ وطلبتُ الفخرَ، فوجدتُه في الفقرِ؛ وطلبتُ العافيةَ، فوجدتُها في الزّهد؛ وطلبتُ قِلّة الحسابِ، فوجدتُها في الصمتِ؛ وطلبتُ الراحةَ، فوجدتُها في عدم الرّجاء».
- وقال: «من عهدِ آدم -عليه السّلام- حتى قيام الساعة، تحدَّث الناسُ عن القلبِ، ويتحدَّثون. أنا أريد أحداً يرشدني أن: ما هو القلب؟ أو كيف هو؟ ولا أجِد».
- يُروى أنّه قال: «أتظنّون أن موتي سيكون مثل موتكم أن: تمرضوا، فيأتي النّاس لزيارتكم؟ أنا ينادونني، فألبّي». كان يسير ذات يوم، قال: «لبّيك!» فوضع رأسه أرضاً. قال الشيخ أبو الحسن المزيّن: قلتُ له آنذاك: «قلْ لا إله إلّا الله». فابتسَمَ، وقال: «تقول لي: انطقْ بالكلمة. وعزّته ليس بيني وبينه حجابٌ إلّا حجاب العِزّة»، فسلّم روحَه.

***

حسين بن منصور الحلاج

(أبو المُغيث حسين بن منصور الحلّاج، من أهل البيضاء، وهناك خلاف حول هذه المدينة إنْ كانت البلدة التي ببلاد فارس، أم البلدة التي في جنوب العراق. من الشخصيّات البارزة في التصوُّف الإسلاميّ الذي وهبَ كيانَه لما كان مؤمن به، وقد ألّف المُستشرق الفرنسيّ لويس ماسينيون كتاباً فذّاً عنه. أُعدم لـ«كشفِه الأسرارَ» كما قال عنه حافظ الشيرازي، واختلفت الأقوالُ والأحكامُ عنه عند حياته وبعدها. نشأ في مدينة واسط العراقيّة. وأقام في بغداد والأهواز ومكة، وكان له أتباع في الهند وخراسان وبغداد والبصرة. وكما يذكر العطّار، إن لقب «حلّاج الأسرار» قد أُطلق عليه من قِبل أهل الأهواز. اتُّهم بالزّندقة، وقُتل عام 303 هـ بعد أن طالت محاكمته سبع سنوات، واستتابه الخليفةُ فلم يرجع. بعد موته المأساويّ نُقلت كثير من الحكايات الغريبة عنه، التبس قسمٌ منها بالخرافة والغرائبيّة. حُرقت جثّته، وقد تمَّ دفن ما تبقّى منها في بغداد.
- يُروى أنّ جماعةً في الصحراء قالوا له: «نريدُ تيناً». فمدَّ يدَه في الهواء، ووضع لديهم طبقاً من التّين. ثمّ طلبوا الحلوى. فوضع لديهم طبقاً ساخناً من الحلوى السكّرية. قالوا: «هذه حلوى بابِ الطّاق في بغداد». فقال حسينٌ: «لا فرق عندي إن كانت الصحراء أم كانت بغداد!».
- قال: «المعرفةُ عبارة عن رؤية الأشياء وهلاك جميعها في المعنى».
- وقال: «في عالَم الرضا، ثمَّة تنّين يُسمَّى اليقين؛ أفعالُ العوالم الثمانية عشرة ألف[1] في فمِه مثل ذرّةٍ في الصحراء».
- يُروى أنّه في الليلة الأولى من سَجنِه، أتوا، فلم يجدوه في السِّجن. بحثوا جميع أنحاء السّجن، ولم يعثروا على أحد. في الليلة الثانية، لم يروه ولم يروا السّجن. في الليلة الثالثة وجدوه في السّجن. سألوه: «أين كنتَ في الليلة الأولى؟ وأين كنتَ أنت والسّجن في الليلة الثانية؟».
قال: «في الليلة الأولى كنتُ في الحضرة، ولذلك لم أكن هنا؛ في الليلة الثانية، كانت الحضرةُ هنا، ولذلك كنّا غائبيْن أنا والسّجن؛ وفي الليلة الثالثة أُعِدتُ إلى هنا لحفظِ الشّريعة. تعالوا وافعلوا ما عليكم».
- يُروى أنّ ثلاثمئة أحد كانوا في السّجن. لمّا حلّ الليلُ، قال: «أيها السُّجناء! سأخلِّصكم».
قالوا: «لمَ لا تخلِّص نفسَك؟».
قال: «نحنُ في قيدِ الله، ونحرس ذلك الأمان. إنْ كنّا نريد لفككنا كلَّ القيود». أشار عند ذلك بإصبعه، فانفسخت القيودُ جميعاً.
قالوا: «إلى أين نذهب الآن؟ فبابُ السّجن مغلق». فأشار، فبرزت فُرَجٌ.
قال: «اسلِموا برؤوسكم الآن».
قالوا: «ألا تأتي؟».
قال: «لنا سرٌّ معه، لا نستطيع البوحَ به إلّا فوق المشنقة».
- قال رجلٌ جليل: «تلك الليلة، صلّيتُ حتى مطلع النّهار تحت تلك المشنقة. عند النّهار، سمعتُ هاتفاً ينادي: «أطْلعناه على أسرارِنا، فأفشى سرّنا. فهذا جزاءُ من يُفشي سرَّ المُلوك».

اختيار وترجمة: مريم حيدري

الهامش:
1 - «العوالِم الثمانية عشرة ألف» في خطاب المُتصوِّفة تعني الكونَ جميعاً.

صدر في

كتاب الدوحة

الذبابة

جورج لانغلان

ترجمة: خليفة هزّاع

كتاب الدوحة



بين غواية حَرْق المراحل وغواية تأثيث الانتظار بالانتظار

تغريبةُ الإنسان المحتار

هل نقترب، هنا، من الانتظار في «طبْعَتِه العربيّة»، نحن الذين كدنا نحترفه ونبدع فيه، نحن الذين كدنا نخصّه بثلاثة أرباع الزمن الفاصل بين ابن خلدون، آخر عقل كونيٍّ اقترحناه على العالم، ومعظم علامات تاريخنا الحديث؟ أيّ نوع من الانتظار هو انتظارنا؟ وفي أيّ النماذج «الانتظاريّة» الواقعيّة أو المُتَخيّلة، نعثر لانتظارنا على شبيه؟

ليس من شكٍّ في أنّ ثلاثةَ أرباع حياتنا انتظار. أمّا الربع الباقي فلعلّه مُوزّعٌ بين الاستسلام للانتظار والاستعدادِ لهُ والضِّيقِ بِهِ ومساءلةِ الإنسان نفسَهُ في المرآة:

ماذا تنتظر؟: نتيجةً؟ مفاجَأةً؟ نجاحاً؟ خيبةً؟ معجزةً؟ محنةً؟ خلاصاً؟، ومن تنتظر؟: ليلاك؟ قيسَك؟ بطلَكَ الضرورة؟ قائدَكَ المُلهَم؟ فردوسَكَ المفقود أو المنشود، أم كُلَّ ذلك وأكثر، بلا يقينٍ يُذكَر؛ لأنّ الانتظار موعدٌ مع ما قد يجيء وقد لا يجيءُ، مع ما قد يَفِي وقد يخون، سطوعٌ بين شهيق الرجاء وزفير اليأس، شبيهٌ بسطوع البرق بين شهيق العاصفة وزفيرها؟

وكيف تنتظر؟ تنتظر وحيداً، أم تنتظر كثيراً؟ مُختاراً أم مُرغَماً؟ لا مُبالياً أم متعجّلاً؟ ثبْتَ الجنان أم متلفّتاً مذعوراً؟ متصالحاً مع إيقاع الزمن أم في خصومة معه؟ محروساً أم شبيهاً بعوليس في كفّ الإعصار، مُحاطاً بسيرينات اللهفة والرغبة؟ على قلقٍ، كأنّ الريح تحتكَ، أم مطمئنّاً كأنّك ترى المستقبل؟ مُؤجّلاً للفعل أم فاعلاً منفعلاً، كالصيّاد الذي لا يعرف بماذا تعود إليه شباكه؟


آدم فتحي

وأين تنتظر؟ في كلّ لحظة. في كلّ مكان. في كلّ هاجس. «لو أتيح لنا أن نبني للسعادة بيتاً لكانت أكبر غُرَفِه قاعة الانتظار». هكذا، كتب «جول رونار». لم ينتبه إلى أنّ الانتظار ترحالٌ، تحديداً، وليس محضَ إقامة. الانتظارُ يعني أن تسافر بعيداً، في كلّ اتّجاه، مستقلّاً خيالك، وقد يستنفد ذلك السفر الافتراضي قُواك، فإذا بك لا تملك القدرة على عملِ شيءٍ آخرَ بَعْدَه.

لو كان الزمنُ «عُمْلةً» لكانَ الانتظارُ طريقةً من طُرُقِ تصريفه في المكان، وجهاً من وجوه إنفاقه مقابل جرعةٍ من الوهم أو الأمل، شكلاً من أشكال إهداره عجزاً عن استثماره. في الحالة الأولى، أنتَ تحاول أن «تُلْغِيَ» به المسافة. في الحالة الثانية، أنت تعتقد أنّكَ «تشتري» به ما تريد أو ما تتوقّع. في الحالة الثالثة أنت «تقتله» لأنّك تراهُ شهوةً بلا أُفُق، وأُفُقاً لا يُطال.

هل نقترب، هنا، من الانتظار في «طبْعَتِه العربيّة»، نحن الذين كدنا نحترفه ونبدع فيه.. نحن الذين كدنا نخصّه بثلاثة أرباع الزمن الفاصل بين ابن خلدون، آخرِ عقلٍ كونيٍّ اقترحناه على العالم، ومعظم علامات تاريخنا الحديث؟ أيّ نوع من الانتظار هو انتظارنا؟ وفي أيّ النماذج «الانتظاريّة» الواقعيّة أو المُتَخيّلة نعثر لانتظارنا على شبيه؟

ثمّة الانتظار البنّاء، الذي يتيح لك أن تعمّق معارفك وتشحذ مواهبك. تعرف أنّكَ مخلوقٌ فانٍ أو أنّكَ لا تستطيع أن تلغي قانون الجاذبيّة. تعرف أنّك ذائقُ الموت أو عائدٌ إلى الأرض بعد كلّ قفزة، إلاّ أنّك لا تكتفي بانتظار الموت، ولا تكتفي بانتظار السقوط بعد القفز، بل تغتنم تلك الفسحة الزمنيّة لتقاوم الموت بالحياة، فتبدع ما يجوز معه قولُ درويش: «هَزمَتْكَ، يا موتُ، الفنون جميعُها»، أو تحلم ببساط الريح، ثمّ تترجم ذلك الحلم إلى معرفةٍ وإبداعٍ قادِرَيْن على ترويض الجاذبيّة بالمركبات الفضائيّة.

وثمّة الانتظار الهدّام الذي ينتجه فكرُ الهزيمة، ولا يُنتِجُ، بدوره، إلاّ فكرَ الهزيمة؛ انتظارٌ لا ينفكّ يؤجّل عمَلَ اليوم إلى الغد، ثمّ إلى ما بعدَ الغد، انتظارٌ مُفْرَغ من كلّ معنًى، مُعادٍ لكلّ رغبة في التغيير ولكلّ اعتقادٍ في إمكانيّة التغيير، انتظارٌ يُؤلّفه فقرُ الجيب والروح، وتُراجِعُهُ النقمة، ويطبَعُه الجهل والضجر والعدميّة، ويوزّعه الاحتقان واليأس والقنوط والإحساس بالقهر، يغلب عليك فإذا أنتَ جسد بلا روح، أو «عبوّة ناسفة» سرعان ما تنفجر بعنفٍ أعمى لتدمّر صاحبَها والعالَمَ.

وثمّة الانتظار الفعّال: مزيج من «الانتظارين» السابِقَيْن، أنت فيه سهمٌ يطلقه الماضي في اتّجاه المستقبل. لا يكفيكَ أن تَرغبَ في عدم السقوط قبل أن تُصيب المرمى، بل عليك، في انتظار بلوغ الهدف، أن تُؤثّث الانتظارَ بالعمل، وأن تُنصت- بمقدارٍ- إلى الجانب الهدّام فيه، بما

يكفي كي تُسيطر على وساوسه، وكي لا تستسلم لها، وكي تُحوّلها إلى طاقةٍ محفّزة على الاستمرار.
الانتظارُ الفَعّال يعني تخصيص الوقت الضروريّ لبلوغ الغاية وتحقيق الرغبة أو لتكوين الذات وتمكينها من شروط الكفاءة والجدارة والاستحقاق؛ وهذا يعني الصبر على «المسافة» صبراً فاعلاً لا منفعلاً، صبراً لا يكتفي بتدخين عشبةٍ سحريّة والظهر مستند إلى جدار. لا يكتفي بالبحث عن مهرب وهميّ على متن أحد زوارق الموت. لا يكتفي بتدميرٍ عشوائيّ لمكتسبات خاصّة أو عموميّة. لا يكتفي بالنظر من ثقْب الباب إلى نهايةِ حَرْبٍ أو انزياح جائحة، بل يعمل ما عليه، يساهم بما يستطيع، ويواجه الآفاق المسدودة، ويظلّ يناطحها حتى تنفتح أمامه. الصبر هو الاسم الحركيّ لهذا الانتظار.
إنّ من شأن التنكّر لقيمة الانتظار (بهذا المعنى) أن يمهّد لترسيخ ذهنيّتين: ذهنيّة التسوّل أو التواكل، وذهنيّة الاستسلام أو الهزيمة. وهما وجهان لعملةٍ واحدةٍ، لا يمكن تصريفها إلاّ في بَنْكِ الانتظار الفاسد. ومن مفسدات الانتظار التعويل على «الأسرة» أو «الدولة» والتعويل على «الحَرْقة» أو «الهجرة» وصولاً إلى التعويل على «الصُّدْفَة» أو الغِشّ و«تدبير الرأس».
وضعٌ لا يُنتِجُ إلاّ مجتمعاتٍ «عالةً» وشعوباً «قاصرة» وأفراداً عاجزين عن «الفطام»، قد يبلغون سنّ الشباب والكهولة وحتى الشيخوخة، لكنّهم يظلّون رُضَّعاً مُزمنين، يستنفدون «وقتهم» في انتظار «الحلول السحريّة»، أو في إنتاج «الردود الانفعاليّة»، أو في ممارسة التحيّل والمُضاربات اللا أخلاقيّة، بحثاً عن خلاصٍ فرديّ أو جماعيٍّ موهوم؛ من ثمّ يسهلُ «استغفالهم» وتنشئتهم على إدمان الفساد والتأبّد في مربّعه، عن طريق الوصفات المسمومة التي يتقن الترويج لها أحفادُ «بُوجَادْ».
أين نعثر على شقيقِ انتظارنا أو «قرينِه»، في مجاهيل هذا البحر المتلاطم من «الانتظارات»؟
لدى «بيكيت» في «في انتظار غودو» الذي لن يجيء؟ لدى «بوتزاتي» في «صحراء التتار» حيث انتظارُ المستقبل ستارٌ يحجب الحاضر؟ لدى غيلان المسعدي الذي عاش حياته بين قوسين من الانتظار: انتظار بناء «السدّ» وانتظار انهياره؟ لدى نجيب محفوظ في «الحرافيش» حيث نقرأ: «الانتظار محنة... في الانتظار يموت الزمن وهو يعي موته»؟ في رواية كمال الزغباني، حيث نرى اليوميَّ يتجرّد من أقنعته وزيفه، فإذا الناس يعيشون ضُروباً من الموت المؤجّل «في انتظار الحياة»؟ في سُباتِ المجموعة التي هربت من الاضطهاد في قصّة «أهل الكهف» كأنّها نامت (أو أنِيمَت) في انتظار أن يتغيّر العالم؟ هل كان سُباتُ أهل الكهف انتظاراً أم إنظاراً؟ وهَبْ أنّه كان انتظاراً، هل ظلّت أمامنا مبرّرات معقولة بعد كلّ هذه القرون من المراوحة في المكان والزمان، كي نرضَى بالانتظار «مهرَّباً»؟
في وسعنا، من ناحيةٍ أخرى، أن ننظر إلى «الموقف من الانتظار» بوصفه علامةً محوريّة، فاصلة، تشير إلى انتقالنا، نظريّاً وعمَليّاً، من زمنٍ إلى آخر: من زمن البطء إلى زمن السرعة. من زمن التأمُّل إلى زمن التعجُّل. من زمن العمق إلى زمن السطح. من زمن التحصيل إلى زمن الخَطْف. من زمن الحرص على مواكبة «الخطوة الموسيقيّة» إلى زمن «الجري أسرع من الموسيقى»، حتى لو آل ذلك إلى نَشاز. نحن، في هذا الزمن الجديد، محكومون بشروط الواقع الافتراضي وإيقاعه السيبراني. أوْهَمَتْنَا سماتُ هذا التحوّل بامِّحاء الفوارق بين الفضاء الواقعيّ ومخلوقاته، والفضاء الرقميّ وكائناته، حتى كاد يُخَيّلُ إلينا ألاَّ أحد يتحرّك، اليوم، إلاّ وفق «خوارزميّات»، وبات من الجائز الزعم، مع حفظ المقامات واحترام الاستثناءات، أنّنا انتقلنا من ثقافة الحفر في المعرفة والخبرة، إلى ثقافة النقر السطحيّ على العناوين أو الشذرات.
تأسّس «الزمن الأوّل» على منظومة قيميّة قريبةٍ من دعوةِ «سبينوزا» إلى أن «نحبّ الضرورة». منظومة محورُها «الإنتاج»، والإنتاج محكومٌ بمسافةٍ ضروريّة من الانتظار، ريثما يحصل ما لابدّ منه: هطول المطر بعد غياب. هدوء البحر بعد غضب. وفرة الحصاد بعد البذر. ثمرة التعلّم والعمل. تجلّي أمارات النضج واكتساب الخبرة. تأكيد ضمان الكفاءة والاستحقاق...
ثمّ انخرط «الزمن الثاني» في عقيدة «الاستهلاك السريع»، فلم يعد الانتظار قيمة، بل صار «حَجَرَ عثْرة» وعلامةً دالّة على «القدامة» وعلى

(has been). شيئاً فشيئاً، تمّ تدمير قِيَم العمل، والتعلّم، والكفاءة، وحلّت محلّها «ذهنيّةُ الغنيمة» وشعاراتُ «الوثوب» و«الركوب» و«اغتنام الفرصة» و«الإغارة» و«حرْق المراحل» و«تَعلُّم الحِجامة في رؤوس اليتامى»!!.

تمّ إيهام الشباب بأنّ كلّ شيء ممكنٌ فوراً و«توّاً» في تأويل رديء لقول الشاعر: «وفاز باللذّة الجسور»!

ولماذا تنتظرُ أن تَعْلَمَ أو أن تتعلّمَ، ما دامت «المعلومة» متاحةً سهلة المنال؟! لماذا تنتظر أن تعرف أو أن تفكّر، ما دمتَ تستطيع- بفضل «نقرة واحدة» على لوح المفاتيح- أن تعثر على من يفكّرُ لكَ أو يعرف عوضاً عنك؟! لِمَ الانتظار، ما دام في وسعك أن «تفتح صندوقاً» في برنامج تلفزيونيّ كي «تغنم» سيّارةً أو منزلاً، و كي «تربح المليون»؟! ولماذا تنتظر، وفي وسعك- بمجرّد الصراخ و«الديغاجيزم» والعنف- أن تحصل، بسرعة، على كلّ ما ترغب في ابتزازه: الثروة، والشهرة، والمنصب، والاعتراف؟!

ليس من شكٍّ، طبْعاً، في أنّ للكثير ممّا تحقّق في هذا الزمن الجديد منافع حقيقيّة وجوانب إيجابيّة. لقد أتاحت لنا التكنولوجيا الحديثة الكثير من أدوات اختزال المكان واختصار الزمن، وبات في وسعنا تسريع الإيقاع والتقليص من «مدّة الانتظار» في كلّ الاتّجاهات: عند السفر. عند التواصل. عند التعبير. عند البحث والتنقيب في مكتبات «بابل» المفتوحة.

لكن ليس من الهيّن إلغاء الانتظار من حياتنا، بشكل كامل، و- تحديداً- ذلك «الانتظار الفعّال» الذي لا تنضج من دونه ثمرة. ولعلّنا لا نبالغ حين نزعم أنّ كلّ محاولةٍ للالتفاف على هذا النوع من الانتظار، هي محاولة لإلغاء جزء جوهريّ من إنسانيّتنا، من خلال الرغبة في إرغام الحياة على «الاستجابة الفوريّة» لكلّ شهوة أو رغبة طارئة، وتلك سمة الأطفال الذين أفسدهم أولياؤهم، وأنشؤوهم على وضعيّة «العالَة المُدَلّل».

إنّ من شأن هذا النوع من الاستجابة أن يخرج بنا (غافلين أو متغافلين) من دائرة الوعي النقديّ والعقل المبدع إلى نوع من «الذهنيّة السحريّة» التي هي تنويعٌ على فكرة «عفريت المصباح» الذي يحقّق لك ما تتمنّى، ما إن تفرك نحاسه، بينما الزمن متجمّدٌ في المكان، فارغ مهما امتلأ، خالٍ في انتظار أن يعمّره «الشيء» أو «الشخص» أو «العفريت» المُنتَظر.

إنّ من شأن إلغاء الانتظار (بهذا المعنى) أن يقتُل فينا ما يُسمّيه برغسون «الديمومة الخلاّقة» (la durée créatrice)، تلك التي لا مناصَ منها إذا أردْنَا الإبداع. الانتظار هنا ليس «تأجيلاً»، بل هو عمل وإعداد، لابدّ منهما لتحقيق النجاح في كلّ مجال. نحن هنا أمام معادلةٍ خيميائيّة شديدة الدقّة، لأنّ من شأن كلّ انتظارٍ أطوَلَ ممّا يجب، وكلّ انتظارٍ أقلّ ممّا يجب، أن يؤدّيا إلى النتيجة نفسها: الفشل الذريع. وليس في وسعنا (أفراداً وجماعات) أن نصنع أيّ تغيير حقيقيّ على إثْر «ضغطة زرّ» أو وثبة خاطفة. علينا أن نتغيّر كي نغيّر. وهذا يتطلّب «إنضاجاً للذات» بالتوازي مع نضوج الظروف الموضوعيّة. ذاك هو «الانتظار الفعّال» الذي لا يحدثُ شيءٌ في غيابه، إلاّ كان «انفعالاً» غير محسوب العواقب، أو فقاعةً تاريخيّة، أي حدَثاً سطحيّاً عابراً سريعَ الزوال يسهلُ الانقلابُ عليه وتحويلُه إلى نقيضه.

لا نعدمُ صدًى لمثل هذا الإدراك في الوجدان الشعبيّ العامّ. تقول الحكمة الشعبيةُ التونسيّة، على سبيل المثال: «اللي يستنَّى خِيرْ من اللّي يتمنَّى»، في إشارة إلى تفضيل الانتظار على التمنّي. عبارةٌ دالّةٌ على أنّ العقل والوجدان «الشعبيَّيْن» يدركانِ أنّ الانتظار بناءً على جهْدٍ أو وَعْدٍ معلوم، خيرٌ من الانتظار بناءً على احتمالٍ مجهول، وأنّ المعلوم الممكن أقْرب من المجهول المحتمل. إلاّ أنّ هذا «الإدراك» لم يتحوّل، بعدُ، إلى «براكسيس».

لقد جرّبنا، طويلاً وعبثاً، تأجيل عمل اليوم إلى ما بعد الغد، وانتظار ضربة الحظّ والفرَج بعد الشدّة، وانتظار عودة الابن الضالّ وانبعاث الفينيق من رماده، وانتظار المخلّص المُختار، وعبّرنا، مِراراً وتكراراً، في مختلف مراحل تاريخنا، عن إدراكِنَا ضرورةَ تأثيث الانتظار بالعمل. فماذا ننتظر، حتّى الآن، لكي نترجم ذاك الإدراك إلى قولٍ وفِعْل، وكي ننهض، حقّاً، وكي نجرّب الانتظار الفعّال؛ أي كي نضع حَدّاً لرحلة «إنساننا» المحتار، بين غواية حَرْق المراحل وغواية تأثيث الانتظار بالانتظار؟


www.dohamagazine.qa


الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 158 - ديسمبر 2020
www.dohamagazine.qa
سعيد الكفراوي:
في نفس المشهد كنت قد بكيت
محمد المليحي
ألف موجة وموجة!
فرانثيسكو برينيس:
الشعر قول أشياء مؤلمة
جورج أورويل
استعادة «مزرعة الحيوان»
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..
158
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 158 - ربيع الآخر 1442 - ديسمبر 2020
Year 13 - No. 158 Rabia I I 1442 - Disambir 2020
@aldoha_magazine
aldoha_magazine
Doha Magazine

المُثقَّف والسياسة اليوم

هناك حقولٌ معرفيّة كثيرة يستطيع المُثقَّف أن ينهل منها أفكاره وعلمه ورؤاه، فهناك: علم الاجتماع، وعلوم الدين، والفلسفة، والمنطق، والآداب، والعلوم الإنسانيّة عموماً، والقضايا المُعاصِرة، وكثير مما يستجدُّ على الساحة مثل وباء كورونا المُستجَد، وقد أدلى كثيرٌ مِن الكُتَّاب بدلوهم فيه وقدَّموا مقارباتهم حوله وتناولوه كلٌّ بطريقته. ولكن لا محيص ولا محيد للمُثقَّف العربيّ عن مزاولة السياسة إذا أراد تجاوز اختبار الولاء الوطنيّ أو القوميّ، أو إذا أراد إثبات مصداقيّته في تحمُّل الهمّ العام والتصدُّر لقضايا المُجتمع.

وكما يُقال على سبيل الفقه إن العَالِم الذي تكون كلمته مسموعة ويكون في أرضٍ شاع فيها الربا وراح هذا العَالِم ينهى عن شربِ الخمر أو يتحدَّث عن أكل مال اليتيم فقد خان القضيّة وحاد عن المنطق، وكذلك الأقلام الفذة في واقعنا اليوم، الواقع العربيّ الراهن الذي تراكبت تعقيداته واختلط فيه المشهد السياسيّ كثيراً وتمزَّقت شخصيات كثير من الدول شر ممزق، فالمُثقَّف ليس منتظراً منه أن يقدِّم لمُجتمعه كماليات الفنون ورفاهيات الآداب والسير والأمسيات الثّقافيّة، بل المطلوب منه أن يتشمَّر لقضيّته السياسيّة، ويقول كلمته، أو ينقل صدى الصوت الشعبيّ، ويكون حاضراً بقوة في الحدث السياسيّ لبلاده أو البلدان الشقيقة والقضايا الساخنة.

وفي هذه الحالة يكون المُثقَّفون أمام تحدّيات كثيرة، منها نقص المعلومة أو الافتقار إلى الآلية، وهذا لأن المُثقَّف العربيّ كان وما زال يعتني بالمواضيع الجذَّابة أدبيّاً أو شرعيّاً أو ما يطلبه الجمهور بالعادة، ولكن هذا التفكه الثّقافي كان ممكناً في السنين الخوالي قبل التغيُّرات السياسيّة الكبيرة التي أصابت بعض الدول العربيّة في مقتل، وأصابت بعضها الآخر بزلازل وصدمات كبيرة، فالوجع اليوم هو تعاطي القضية واحتمال المسؤولية ومقاربة المشاكل والبحث عن الحلول، والمُثقَّف منقوص العدة في مواجهة هذه الأحداث الشرسة، أولاً لنقص مادة المعلومة التي يبني عليها وينطلق منها ربما لانتقاص الشفافية أو حرّيّة التعبير في بعض البلدان العربيّة، وخصوصاً التي لا تزال تحت أثر التجاذبات الداخليّة، ثانياً الافتقار إلى آلية التناول، ذلك لأن فرع العلوم السياسيّة طرقه المُثقَّف العربيّ مؤخراً ولم يكن شديد الحضور في المُؤسَّسات التعليميّة كفرعٍ نظريّ، ولا هو موجود في الحياة العمليّة على هيئته التطبيقيّة بأشكال التعدُّدية الحزبية، أو الأنظمة الانتخابيّة أو ما هنالك من الأنظمة التي تمس الهيكليّة السياسيّة في البلدان، ولذلك فالمُثقَّف اليوم في أحوج ما يكون إلى مزاولة السياسة لمُناصرة القضية وأداء الحق الوطنيّ والقوميّ عبرها، ولكن ما زالت الطريقة تعاني من بعض البساطة والبدائية في الطرح وعدم الاستيعاب الثّقافيّ واتساع التجربة.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)



ثـقـافـيـة شـــهـريـة

العدد
158

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وسبعة وخمسون
ربيع الأخر 1442 - ديسمبر 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـــدوحــــة - قــــطــــر

صـدر العـدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخـذت توجهها العـربي واستمرت في الـصـدور حتى يناير عـام 1986 لـتستأنف الـصـدور مـجـدداً في نـوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائـر الرسـمية	240 ريـالاً

خارج دولة قطر

دول الخلـيج العـربي	300 ريـال
باقــي الدول العربية	300 ريـال
دول الاتحـاد الأوروبي	75 يـورو
أمـــــــيـــركــــــــا	100 دولار
كــنـــدا وأستـرالــيـا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسـل قيمة الاشـتراك بموجب حـوالة مصـرفية أو شـيك بالريال القـطـري باسم وزارة الثقـافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سـلطنة عُمان - مؤسسـة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسـقط - ت: 009682493356 - فاكـس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسـة نعنوع الصحفيـة للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكـس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسـة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		



| تقارير | قضايا

| ملفات |



40

سعيد الكفراوي:
في نفس المشهد كنت قد بكيت!
(حوار: علي النويشي)



46

أمين معلوف:
نحن نضرب رؤوسنا بالحائط!
(حوار: خوان كروس - ت: عبد اللطيف شهيد)

54

الفائز بجائزة «ثيربانتس» لعام 2020
فرانثيسكو برينيس: الشعر هو قول أشياء مؤلمة
(حوار: كارلوس خابيير موراليس - ت: أحمد عبد اللطيف)

| أدب | فنون | مقالات | علوم |

62

خوسيه أغوستين غويتيسولو
قصائد الحبّ والغضب
(ترجمة وتقديم: خالد الريسوني)



المُقدِّمة المجهولة لرواية «مزرعة الحيوان»
(طايع الديب)

جورج أورويل: مسار سياسي وأدبي
(جون بيرنبوم - تـ: فيصل أبو الطُّفَيْل)

«مزرعة الحيوان» أدب إلى الناس العاديِّين
(زهير الذوّادي)

80

| حوارات | نصوص | ترجمات |

50

أنريكه بيلا ماتاس:
استمراريّة الأدب، واختلاق الواقع
(حوار: آدم ثيرلويل - تـ: مجدي عبد المجيد خاطر)

58

خورخي لويس بورخيس..
«سيلفانو أكوستا» (قصّة غير منشورة)
(تـ: عبد اللطيف شهيد)



74

ما بعد المئة
(قصة: نجود عبدالقادر)

94

محمد المليحي
مهندس الأمواج التجريدية!
(إبراهيم الخنيسن)



هروب من واقع مريض إلى واقع مريض وهشّ

عودة المهاجرين

موتى وباء (كورونا)، والحجْر الصحّي الذي فُرض على جميع سكّان العالم، تقريباً، وعودة عدد من البلدان إلى إعادة فرضه من جديد، وإغلاق الحدود لاحتواء العدوى، كلّ ذلك ليس، في الواقع، سوى قمّة جبل الثلج التي ينظر إليها جميع الناس بدون استثناء، ويعلِّقون عليها في مجالسهم وفي مواقع التواصل الاجتماعي.

ويحدث أن تطغى محاولات البحث عن لقاح ضدّ الفيروس، والتجارب التي تُجرى هنا، وهناك، على أمل التوصُّل، في وقت وجيز، إلى ما يعيق انتشاره، ليس على انشغالات الناس، فحسب، بل الحكومات، أيضاً. حتى إن الأولويات الاقتصادية، وتدهور الأوضاع الاجتماعية، وتفاقم الأزمات المرافقة لذلك، يتم نسيانها أو إغفالها بشكل إرادي، مع ترسيخ فكرة أساسية في الأذهان، تكاد تجزم بأن اللقاح هو الحلّ الوحيد لعودة الحياة إلى طبيعتها، في مختلف مناحيها، بما في ذلك- بالتأكيد- الانتعاش الاقتصادي.

والواقع أن الطريق إلى هذا الهدف لم تتَّضح، بشكل نهائي، بعد؛ ولعلّ هذا هو ما يفسِّر، بشكلٍ أو بآخر، تسارع التوقّعات، وتتابعها، بخصوص تعافي الاقتصاد العالمي مع ما يعنيه ذلك من ترميم للأوضاع الاجتماعية المرتبطة به. كما يفسِّر التضارب في الأرقام المتعلِّقة بمعدّلات النموّ، سواء على مستوى العالم أو المجموعات الإقليمية أو البلدان، كلّ على حدة.



لقد قاومت البلدان المتقدِّمة والغنيّة آثار الوباء، من خلال حزمة إجراءات، ظلّ السؤال مطروحاً بشأن قدرة اقتصاداتها على تحمّلها على المدى البعيد، إذا استمرَّت الوضعية الوبائية على حالتها أو احتدَّت أكثر في الأشهر القادمة، مثل المساعدات المقدَّمة للشركات، وزيادة مخصَّصات المساعدات الاجتماعية. وهو سؤال مطروح بحدّة أكبر، بالنسبة إلى البلدان ذات الدخل المتوسِّط والمنخفض؛ أي الدول الفقيرة، باختصار.

قبل أسابيع، أصدر صندوق النقد الدولي توقّعات هي غاية في السوء بشأن معدّلات النموّ في عدد من البلدان، للعام 2020، وهي توقّعات تقول إن أمام الاقتصاد العالمي وقتاً طويلاً قبل أن يعود إلى الاشتغال بكامل طاقته، مع تسجيل انكماش في حدود 4.4 في المئة، مقارنةً مع العام 2019. لكن، على خلاف الدول المتقدِّمة، على الدول النامية تحمُّل أعباء ثقيلة جرّاء آثار الفيروس على الناس وعلى القطاعات الاقتصادية المختلفة، علماً بأنه حتى ما كان يشكِّل قوّتها، خاصّة الموادّ الأوليّة الخام، يبدو متذبذباً بسبب ارتهانه لتعافي شركائها. وإذا أخذنا في الاعتبار التوجُّه الجديد المفروض على العديد من الدول الأوروبية (فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا والمملكة المتحدة....)، لفرض حجر صحّي ثانٍ، واستمرار انتشار الفيروس في الولايات المتَّحدة ودول أخرى قويّة اقتصادياً، بشكل غير مسبوق، فإن هذه الدول النامية لا يمكنها الاعتماد، فحسب، على الاقتصاد الصيني كي يمتصّ أزماتها، خاصّة أن معدّل النموّ الإيجابي المتوقّع في حدود 1.9 في المئة بعيد جدّاً عن المعدّلات التي كانت تسجِّلها الصين في السنوات الماضية. بالنسبة إلى الدول العربيّة، يتوقَّع الصندوق انكماشاً تتراوح نسبته بين 4.5 و25 في المئة، وهي نسبٌ تؤشِّر على حجم الأزمة المحدقة بهذه الدول، التي يعتمد أغلبها على الصادرات من المواد الأوّليّة الخام والمواد النفطية، ويعتمد بعضها- بالأساس- على السياحة وتحويلات المهاجرين. إن تراجع عائدات هذه القطاعات سيؤثِّر، بشكلٍ عميق، جهود الحكومات الرامية إلى إنعاش الاقتصادات الوطنية من خلال الإنفاق العمومي، سواء لتشجيع استدامة الاستثمارات الخاصّة أو للحفاظ على مستويات استهلاك الأسَر.

لن يتوقَّف تأثير تراجع العائدات عند هذا الحدّ؛ ذلك أن موجة الوباء الجديدة العالية الأرقام والخطورة من شأنها أن تبطِّئ الانتعاش في الدول ذات الدخل المرتفع، في السنوات القليلة المقبلة، على الأقلّ، وهو ما سيؤثِّر في المساعدات المقدَّمة للدول النامية، وأيضاً في حجم الاستثمارات الخارجية الموجَّهة لهذه الدول، كما سيعمّق أزمة تحويلات العاملين في المهجر- من ثَمَّ- زيادة معاناة الأسَر في ما يتعلَّق بالقدرة الشرائية، وبالاستهلاك، دون الحديث عن الولوج إلى الخدمات الأساسية الحيوية مثل الصحّة والتعليم وفرص الشغل، بالإضافة إلى احتمالات ارتفاع المديونية الخارجية لعدد من الدول الناشئة والنامية، بما في ذلك دولٌ عربيّة.

من السهل العثور على أمثلةٍ يمكن تقديمها كحجج ممكنة لما ستكون عليه الأوضاعُ في المستقبل المنظور، على الأقلّ، بالرغم من الضبابية التي تطبع توقّعات المؤسَّسات الدولية والخبراء المستقلّين، على السواء. ففي أحدث نشرات البنك الدولي حول الهجرة والتنمية، يمكن الوقوف عل معطياتٍ تهمّ، في جزء مهمّ منها، بلداناً عربيّة كثيرة مصدِّرة للهجرة، وتستفيد من تحويلات جالياتها في تحريك عجلتها الاقتصادية، وأخرى على صادرات المواد النفطية. وإذا كان تراجع أسعار النفط، في السوق الدولية، لا يحتاج إلى تقارير ودراسات لأنه واقعٌ ملموس، بالنسبة إلى دول الخليج، أساساً، فإن توقّعات البنك بشأن تحويلات المهاجرين من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، نحو بلدانهم، تشير إلى انخفاض مزدوج سنَتَيْ 2020 و2021، بنسبة 8 في المئة كلّ سنة، وتُعَدّ الأردن ومصر والمغرب ولبنان وتونس أكثر البلدان العربيّة التي ستتأثّر من هذه الوضعية، بنسَب انخفاض تبلغ 12 و9 و5 و7 و15 في المئة، على التوالي، بالنسبة إلى العام 2020.

إذا كانت أهداف التنمية المستدامة التي صاغتها الأمم المتَّحدة في أفق 2030، تؤكِّد على ما ذهب إليه المحلّلون الاجتماعيون والاقتصاديون لظاهرة الهجرة، بكونها أحد العوامل الرئيسة للتنمية في الدول المصدِّرة والدول المستقبلة على السواء، فإن جائحة (كورونا) قد تحوّلها، بشكل تراكمي، إلى عبء، وإلى عامل هشاشة اجتماعية يحتاج علاجها من الوقت ما قد يحتاجه الاقتصاد العالمي، بشكلٍ عامّ، للتعافي. إن إغلاق وحدات الإنتاج في دول الاستقبال سيلقي بمزيد من الأفراد النشطين إلى البطالة؛ ما يعني- من جهة- زيادة في الضغط على أنظمة الحماية الاجتماعية في هذه الدول، لكنهُ سيفاقم، من جهة ثانية، أزمة دول المنشأ على مستويَيْن، على الأَقلّ: أوّلهما انخفاض التحويلات المالية، وهذا واقعُ الآنَ، وثانيهما عودة المهاجرين إلى بلدانهم في ما يمكن اعتباره هجرة معاكسة. في الحالة الثانية، سيكون على البلدان التي ظلَّت، طيلة عقود، تستفيد من تحويلات هؤلاء، أن توفِّر لهم ظروفاً ملائمة للعيش، سواء ما يتعلَّق منها بالخدمات الاجتماعية الأساسية، كالتعليم والصحّة، وهما قطاعان تأثَّرا كثيراً جرّاء الجائحة، أو بتوفير فرص العمل اللائق.

هذه التحدّيات مطروحة، بحدّة، على الدول العربيّة، باعتبار العدد الهائل للمهاجرين من المنطقة، والذي يقارب ثلاثين مليون شخص، موزّعين عبر العالم. وتطرح عودة أعداد منهم إشكاليات عميقة، بالفعل، تهم- بشكلٍ خاصّ- قدرة الاقتصادات العربيّة (الهشّة في



سيكون على البلدان العربيّة، التي تشكّل تحويلات المهاجرين حصّة أساسية من مداخيلها السنوية، أن تبذل جهداً مضاعفاً من أجل تطويق الوباء، وأيضاً من أجل ابتكار حلول ناجعة للمعضلة الاقتصادية والمعضلة الاجتماعية الناتجتَيْن عن الأزمة الصحّية الراهنة

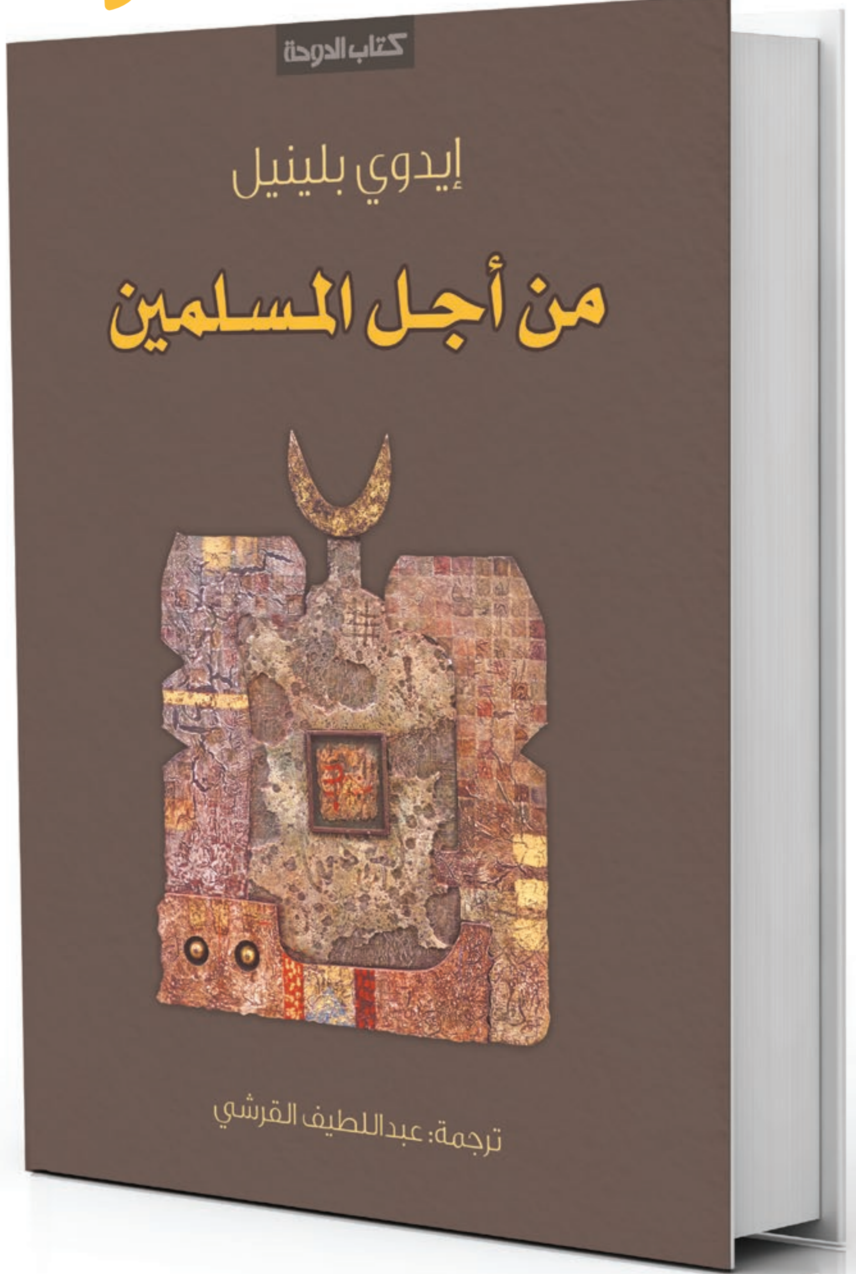
أغلبها)، على استيعابهم وإدماجهم، سواء في سوق الشغل الذي يعرف اختلالاً مزمناً بين العرض والطلب والذي يعرف ارتفاعاً في معدّلات البطالة حتى قبل الجائحة، أو في منظومات الحماية الاجتماعية التي ليست معمّمة، أصلاً، دون الحديث عن المقارنة بين جودة ومناهج التعليم ومستوى الخدمات الصحّية في بلدان المهجر والبلدان العربيّة. كما تهمّ هذه الإشكاليات من جانب آخر، انهيار القدرة الشرائية للأَسَر التي كانت تتلقّى التحويلات بوصفها مصدراً أساسي للدخل؛ ما سينعكس سلباً على جوانب كثيرة من حياتها، ومنها استيعاب أفرادها العائدين، تحت ضغط الأزمة، بدون عملٍ وبدون دخلٍ، بأطفال في حاجة إلى الرعاية.

إنها وضعية متفجّرةٌ، ستغذّيها- بلا شكّ- ظاهرة أخرى، هي الجانب الثالث من الإشكاليات التي تواجه البلدان العربيّة في هذه الظرفية، ويتمثّل في تأثير الحركة النشيطة للهجرة إليها خلال العقدين الأخيرة، حيث تحوّلت عدد من الدول، في المنطقة، من دول عبور إلى دول إقامة خاصّة في شمال إفريقيا، أمّا دول الخليج فقد شكّلت، منذ عدّة عقود، دولاً للاستقبال. إن أعداد المهاجرين الذين «علقوا» بهذه البلدان، في طريقهم نحو أوروبا، واللاجئون من مناطق النزاع العربيّة وغيرها، يشكّلون ضغطاً اجتماعياً حتى مع قيام حكومات في المنطقة بتسوية وضعية الكثيرين منهم، سواء لاعتبارات إنسانية أو سياسية، أو على سبيل التفاعل مع توجّهات أهداف التنمية المستدامة والانخراط في الدينامية العالمية المتعلّقة بموضوع الهجرة.

للتغلّب على هذه الإشكاليات، سيكون على البلدان العربيّة، التي تشكّل تحويلات المهاجرين حصّة أساسية من مداخيلها السنوية، أن تبذل جهداً مضاعفاً من أجل تطويق الوباء، وأيضاً من أجل ابتكار حلول ناجعة للمعضلة الاقتصادية والمعضلة الاجتماعية الناتجتَيْن عن الأزمة الصحّية الراهنة؛ إن هذا يعني استثماراً حكوميّاً «اضطراريّاً» في البنيات التحتية التي ستضمن تنشيط الاقتصاد والمبادلات الداخلية، وتأمين مرونة في ما يتعلّق بالمساطر والقوانين، لتسهيل الاستثمارات الخاصّة، بما في ذلك إمكانية ضخّ المهاجرين العائدين لمدّخراتهم في الدورة الاقتصادية لبلدانهم.

كما ينبغي، أمام التراجع المحتمل، بدرجة كبيرة، للاستثمارات الأجنبية المباشرة، على البلدان العربيّة التي تسجّل أرقاماً عالية في مديونيّتها الخارجية، أن تفاوض- بجدّيّة- لإلغاء جزء منها أو تعليق أدائها إلى ما بعد تعافي اقتصاداتها، ولو امتدَّ ذلك لسنوات طويلة مقبلة؛ ما سيسمح بالاهتمام بالقطاعات الحيوية كالصحّة والتعليم والبنيات الأساسية التي لن يستفيد منها السكّان المقيمون، فحسب، بل المهاجرون العائدون وهذه الدول نفسها، أيضاً. ■ **جمال الموسوي**

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

انتخاباتُ أميركا 2020:

حين تستعيدُ الديموقراطيةُ صيْرورتها

بما أن «الرواية» تقتضي تعدّد الأبطال واللُّغات، وتنبني على ذلك، كان الفضاء الأميركي يدّخرُ بطلاً من طينةٍ أخرى، له مسارٌ حياتي مُغاير وقِيَمٌ مُعاكسة لقيم التلفيق والادّعاء والأنانية: إنه «البطل المُضادّ» «جو بايْدن» الّذي خبَرَ الحياة من زاويتها المأسوية (فَقَدَ الزوجة الأولى ثم الابنِ الأكبر)، وتمرّسَ، خلال عقود، بتدبير شؤون الدولة، وتشبّع بقوانين لعبة الديموقراطية...؛ وهذا ما أتاح له أنْ يحتكّ بالناس، وأن يُصادق مواطنيه السّود، وأن يتعاون مع أوَّل رئيس ينتمي إلى أصولهم: أوباما.



محمد برادة

منذ شهر سبتمبر/أيلول، 2020، والعالمُ يُتابع معركة الانتخابات الرئاسية، في الولايات المتَّحدة الأميركية، بشغفٍ وخوف وتطلّع، وكأنه يقرأ صفحات روايةٍ مثيرة ومشوّقة تمتدّ خيوطها ومسالكها ومفاجآتها إلى 1779، حين تمّ الإعلان عن دستور يضمّ 51 ولاية في شمال أميركا، وجنوبها، ويؤكّد انفصالها عن الامبراطورية البريطانية التي ينتمي إليها روّادُ «العالم الجديد» المُتملّكون للأرض والبشر، والطامحون إلى بناء حضارة تعانق الأزمنة الحديثة، تحت شعار الديموقراطية والانتخابات الحرّة وضمان حقوق المواطنة للبيضِ، فقط... مذذاك، منذ نهاية القرن 18، أخذت «رواية» الولاياتِ المتَّحدة تنمو فصولها، وتتّسعُ سرديّاتها من خلال الأحداث والصراعات، ومن خلال بطولاتٍ يحقّقها بعض الرؤساء المؤمنين بمبادئ تلك الديموقراطية المستعارة من تجربة القائد «بركليسْ»، في أثينا، خلال القرن الخامس قبل الميلاد. ولا شكّ في أن لحظة البطولة في رئاسة «أبراهام لينكولن» (1865-1861) كانتْ دعامة أساسية عزّزتْ وحدةَ الشمال والجنوب، وأصدرتْ قرار إنهاءِ الرّقّ وإعلان تحرير السّودِ من العبودية. وسيجد مُتابعو رواية انتخابات 2020، بعض الملامح المشتركة بين «لينكولن» والمرشَّح «جو بايدن»، رغم انتمائهما إلى حزبَيْن مختلفَيْن. فعلاً، جاء «لينكولن» الجمهوري إلى الرئاسة، بعد أن عاش تجربة حياتية أتاحتْ له أن يتعرَّف إلى المُكوّنات المختلفة لمشروع الشعب الأميركي؛ وهو ما جعله يخوض الحرب ضدّ انفصال الجنوبيين، وفي الآن نفسه تنبّه إلى مأساةِ استعباد السود الأفارقة، وما ينشأ عن ذلك من عقباتٍ أمام تجسيد النظام الديموقراطي، فاستصدر قانون إلغاء الرّقّ... وفي الصفحات المعاصرة من رواية الولايات المتحدّة، يفاجئنا بروز «بطل» مشبوه، مُغاير لـ«أبراهام»، تسلّل إلى البيت الأبيض منذ أربع سنوات، بعد أن خاض الانتخابات باسم الحزب الجمهوري الذي كان «لينكولنْ» ينتمي إليه، لكنْ شتّانَ بينهما في الخطاب والممارسة واحترام مبادئ ديموقراطية الولايات المتَّحدة، التي جعلتها- على عِلاّتها- أقوى دولة في العالم. ذلك أن الرئيس «ترامب» بنى «بطولته»، قياساً إلى بقية الرؤساء، على صفاتٍ ومواقف وسلوكات تطالعنا في الروايات التخييلية لدى شخصيّات «شيطانية»، يقوم وجودُها على معاكسة القيم التي تبلورها المجتمعات، وهدمها، على مرّ العصور، لتُضفيَ على حياتها ما يُبرّر التعايش والعمل لبناء مستقبل أفضل... من هذه الزاوية، يبدو «ترامب» بطلاً روائياً رَغْم شيطانيّته لأن شكل الرواية، في الواقع كما في الخيال، لا يمكن أن ينْبنيَ على مجرَّد أبطالٍ إيجابيين مُتدثّرين بأردية الخير والنزاهة والتسامح، و- من ثَمَّ- جاز القولُ إن «صراع الأضداد»، في الحياة كما في الرواية، عنصر

ضروري لكيْ يستقيم بناءُ العوالم التي يحتاج وجودُها، في أيّ مجال، إلى جدليّة الصراع والتناقض وتجسيد ما يناسب الحياة...
بالنسبة إلى مَنْ تابعوا، مثلي، معركة الانتخابات الأميركية، وكأنهم يقرؤون فصول رواية مثيرة، لا شكّ في أنهم استشعروا فداحة الخطر الذي يُشكّله البطل «ترامب»؛ لأنهم أدركوا أن مجال «بطولته» لا يقتصر على عالم خيالي ومواقف واشتباكاتٍ يبتدعها التخييل، بل هي وقائع ونوايا تُحيل على بنياتٍ مجتمعية وخطابات وقرارات «واقعية» لها امتداد على الأرض، وتأثيرٍ في نفوس مشاهدي الصور والتحقيقات الصحافية عبْر الشاشات: الصغيرة، والكبيرة. كأنما «البطل» «ترامب»، الذي طالما شاهده المواطنون الأميركيون من خلال اللقاءات الكثيرة التي كان ينجزها في التليفزيونات، وهو رجل أعمال، مُبشّراً بالليبرالية المتوحّشة وبالرفاهية التي ستحملها للجميع، قد استجاب لرغبتهم في أن يحقّق وعوده على الأرض، فخرج من الشاشة إلى الواقع، مثلما فعلتْ بطلة فيلم «وودي ألانْ» «وردةُ القاهرة القرمزية»، ليصبح المنقذ من المشكلات التي حَرمتْ فئاتٍ واسعة من العيش الرغيد الذي عرفته أميركا في فترة من تاريخها...
أمّا أنا، فسرعان ما أحسّستُ بظلّ «ترامب» المتبجّح، الطاووسي، يُثقل كاهلي، ويُنبّهني إلى أن هذا «البطل» الغريب الأطوار الذي قذفت به شاشات التليفزيون إلى حومة السياسة، لا يمكن نسيانه أو التخلُّص من تأثيره السلبي بمجرَّد إقفال التليفزيون أو طيّ الجريدة. إنه- وقد أصبح رئيساً- يتمتّع بسلطةٍ واسعة داخل بلاده وعبْر العالم «الحرّ» و«التابع»، ورهنَ إشارته مؤسَّسات وأموال وجيوش وشبكات تستطيع أن تزرع الفوضى والحروب، وأن تمنح الأرض لمَنْ لا يَملكُها، وأن تبرّر الاستعمار الإسرائيلي استجابةً لعلائق المنفعة وحصد المال... مثل هذا «البطل» يستطيع أن يطمس تلك الصفحات المشرقة في رواية الولايات المتَّحدة الأميركية التي اقترنت بتطوير الحضارة التكنولوجية والعلمية، وبالتصدي لجيوش النازية وإنقاذ النظام الديموقراطي رغم الثقوب التي تخترقه، رغم المتناقضات التي هي بمنزلة قنابل موقوتة في الجسد الأميركي، وفي طليعتها مُعضلة قبول البيض للسّود، ومعاملتهم على أنهم مواطنون متساوون في الحقوق والكرامة.
ما يسترعي الانتباه، في معركة انتخابات 2020، هو أن «ترامب» تسلَّق منصّة البطولة في هذه المرحلة من مسار الرواية الأميركية، مُستعملاً سرديةً عجائبية تضرب، عرضَ الحائط، بالشروط الأوليّة المُكرّسَة في الصراع الديموقراطي، على امتداد أكثر من قرنيْن في حياة الولايات المتَّحدة وتقاليدها الدستورية؛ لذلك يبدو لي أنه استمدّ لغته وسلوكه وردود أفعاله الشاذة من التجربة الطويلة التي أمضاها في ممارسة التجارة والصفقات والمضاربات الرأسمالية، حيث تدرّبَ على الكذب والخداع واختلاق الأوهام والإفراط في الإعلاء من قيمة ذاته، كما يتجلّى ذلك في الحوارات التلفزيونية التي جعلتْ منه نجماً ساطعاً لدى الشعبويين، قبل أن يمارس السياسة. ليس معنى هذا أن «ترامب» هو مَنْ صنع التوجّهات الشعبوية والنزوعات الكليانية داخل المجتمع الأميركي؛لأن نواقص الديموقراطية كثيرة وتعود- أساساً- إلى التحوُّلات الاجتماعية المتسارعة، خاصّة، منذ النصف الثاني للقرن العشرين، والانسياق إلى ممارسةٍ عمُوديةٍ للديموقراطية... إلّا أن «ترامب» أراد أن يُنصّبَ نفسه «بطلاً» لهذه الشعبوية الكامنة لدى فئات واسعة من الأميركيين، وأيضاً لدى شعوب أخرى عبْر العالم. وقد سعى «ترامب»، طوال أربع سنوات من رئاسته، إلى اختزال «حكم الشعب» في ذاته الرئاسية، مُجسّداً بذلك مُمارسة ديموقراطية مُنحرفة باسم «الجماهير» التي تؤيِّده وتُؤمِّنُ على ما يتفوّهُ به وينشره عبْر (تويتر)، بما في ذلك تصريحه بأن جائحة (كورونا) لا تحمل خطراً للمواطنين.
ليس غريباً، إذن، أن تحظى معركة الانتخابات الأميركية الرئاسية باهتمام عالمي ، وأن تصبح، خاصّة، خلال شهر أكتوبر/تشرين الأول الأخير، وفي ظلّ الهجمة الشرسة الثانية لـ(كوفيد 19)، هي محطّ الاهتمام، ومناطُ الأمل لتحقيق «انتصار» صغير يمنح المحجورين عبر العالم، سبباً للفرح والرجاء، يتمثَّل في انهزام «ترامب» المتشبِّث بكرسيّه حتى الرمق الأخير. وبما أن «الرواية» تقتضي تعدّد الأبطال واللغات، وتنبني على ذلك، كان الفضاء الأميركي يدّخرُ بطلاً من طينةٍ أخرى، له مسارٌ حياتي مُغاير وقِيَمٌ مُعاكسة لقيم التلفيق والادّعاء والأنانية: إنه «البطل المُضادّ» «جو بايْدن» الذي خبَرَ الحياة من زاويتها المأسوية (فَقَدَ الزوجة الأولى ثم الابن الأكبر)، وتمرّسَ، خلال عقود، بتدبير شؤون الدولة، وتشبّع بقوانين لعبة الديموقراطية...؛ وهذا ما أتاح له أنْ يحتكّ بالناس، وأن يُصادق مواطنيه السّود، وأن يتعاون مع أوَّل رئيس ينتمي إلى أصولهم: «أوباما».
على هذا النحو، تابعتْ الرواية الأميركية سرديّاتها مُعتمِدة على بطلَيْن متناقضَيْن: «ترامب»، الذي يستوحي شرّانية الشيطان ونَزعة الأنانية المُتضخّمة، و«جو بايْدن»، الذي يختزنُ جراحاتٍ مأسوية من حياته الخاصّة، ويتشبَّث بمبادئ وخبرات ديموقراطيةٍ استوْعَبها في أثناء مسيرته السياسية، ومن إصراره على حبّ مواطنيه، دون تمييزٍ بين أبيض وأسود... هكذا، استقام البناء والصراع والحوار في الرواية والحياة الأميركية على السواء: لم تعدْ ادّعاءات «ترامب» طاغية، وأخذ صوتُ «بايدن» الخافت يعلو، وكلماته النابعة من القلب تسري في شرايين مَنْ يُؤمنون بالعقلانية وصواب الديموقراطية. عندئذٍ، تبيّن لي أن هزيمة الطاووس «ترامب» مُمكنة، وأن ولايته الأولى لم تكن كافيةً لِغسْل عقول أغلبية المواطنين. لكنَّ انتصار «بايدن» لن يُرمّم، بسرعة، الشرخ العميق لمجتمع الولايات الأميركية؛ ذلك أنه لا وجود لديموقراطية مُحصَّنة ضدّ خطر الشعبوية، ما يجعلها، دوْماً، بحاجة إلى جدليّةٍ صراعية تحميها من التكلُّس والتدبير الفوْقي، وتُتيح لمجموع المواطنين أن يسهموا في تطوير الفكر السياسي؛ مُمارسةً وتطبيقاً.


ALLIA
TriNet
THE VISION

ترامب والجَائِحة

دورة الزمن المُوجِعة

دعا بول أوستر، وهو حالياً رئيس نادي القلم الأميركيّ -وعدد لابأس به من كُتّاب أميركا المُعاصرين ومثقّفيها معه في أكثر من بيان- للتصدي لظاهرة ترامب... وكان أحد أهمّ أساليب هذا التصدي هو أن يقيم مرآة من الماضي الأميركيّ، يرى فيها قُرَّاؤه واقعهم على مرآة ماضيهم. ولهذا فقد انشغل منذ ظهور روايته الأخيرة (4321) عام 2017 بكتاب يوشك أنْ يكتمل كي ينشر مطلع العام القادم عن الكاتِب الأميركيّ الذي اختطفه الموت وهو في أوْج الشباب -قبل أن يكمل الثلاثين- ستيفن كرين (1871 - 1900)، حيث ستحتفل أميركا في العام القادم بمرور 150 سَنة على ميلاده. وهو أمر بالغ الدلالة على ما يمكن دعوته بدورة الزمن التي يظهر فيها التاريخ أوّل مرّة على شكل مأساة، ثم يكرِّر نفسه ويعاود الظهور من جديد على شكل ملهاة...


صبري حافظ

ليس غريباً أن ينشغل الرأي العام في مختلف بقاع العالَم -وعبر أجهزة الإعلام والتواصل الإلكتروني المُختلفة التي تدير أجندتها بالطبع الولايات المُتحدة الأميركيّة ببراعة- طوال الشهر بردود فعل دونالد ترامب الغريبة على خسارته للانتخابات الأميركيّة. فلا تزال أميركا، برغم كلّ تأثيرات ترامب السلبية على مكانتها الدولية طوال أربع سنوات من حكمه، دولة بالغة التأثير في العالَم كلّه، لأنها تدير أجندة العالم الإعلاميّة وفضاءات شبكته الرقميّة على الأقلّ. بعدما كانت تدير بقية أموره السياسيّة منها والاقتصاديّة، وتتزعَّمه منذ انهيار الاتحاد السوفياتيّ. لكن المُثير في الأمر، أن هذا الانشغال لم يقتصر على رجل الشارع وحده، ولكنه تجاوزه إلى كثيرٍ من كُتَّاب الغرب ومفكّريه، لأن هذا الأمر يعرّض السرِدية الأم -الديموقراطيّة والتداول السلميّ للسلطة- التي يعتمد عليها الغرب في تسويق هيمنته لأخطار بالغة، ويكشف عمّا بها من تناقضات مضمرة. وكان من أحدث تجلّيات انشغال المُثقَّفين الأميركيّين بهذا الأمر ذلك اللقاء المُطول الذي نشرته مجلة «لونوفيل أوبسرفاتور» الفرنسيّة الشهيرة في عدد نوفمبر/ تشرين الثاني 2020 مع الكاتِب الأميركيّ المرموق «بول أوستر Paul Auster» (مولود 1947) - صاحب (ثلاثية نيويورك: مدينة من زجاج، الأشباح، الغرفة المقفولة) و(قصر القمر) و(اختراع العزلة) و(موسيقى الصدفة) و(كتاب الأوهام) و(4321) وغيرها - بعنوان مثير للاهتمام «ترامب كان سُمّاً لبلدي»[1].

والواقع أن ترامب كان بالفعل سُمّاً من نوع خاص، شعبويّ وتسلطيّ (authoritarianism)، مدمِّر لبلاده، ولغيرها من البلدان التي كان له تأثير كبير عليها. ليس فقط للحماقات التي ارتكبها في قضايا عديدة تتعلَّق بالهجرة، والتمييز العنصريّ، والاقتصاد، والصحّة، والبيئة، وليس فقط لأنه قدَّم للعالم أجمع الوجه القبيح لأميركا، وسعى إلى الإجهاز على الحلم الأميركيّ وإغلاق أميركا في وجه الكثير من المواهب التي ازدهرت بفضل إسهاماتهم. فدائماً ما اعتزت أميركا بكونها فضاءً حرّاً مفتوحاً للأفكار والإبداع والأشخاص المترعين بالطموح إلى عالم أفضل، ويرون في أميركا أرضاً للفرصة والحلم والمُغامرة، وإنما أيضاً لأنه شجَّع أبشع استقطاب عرفته الولايات المُتحدة الأميركيّة منذ الحرب الأهلية الأميركيّة الشهيرة التي انتهت

عـام 1865، والتـي سـيردنا بـول أوسـتر إليهـا فـي نـوع مـن دورة الزمـن المؤسـية، وشـجَّع علـى اسـتخدام العنـف والكـذب والأخبـار المُختلقـة لتحقيـق أهدافـه الشـخصيّة. وردّ أميـركا فـي رأيـه -علـى مسـتوى مجموعة مـن المُمارسـات الأخلاقيّـة والقيـم الفكريّـة منهـا والسياسـيّة- إلـى أكثـر مـن قـرنٍ للـوراء. إن أسـوأ مـا فعلـه ترامـب فـي رأيـه هـو تفكيـك الكثيـر ممّـا كانَ سـائداً فـي أميـركا مـن قيـم وممارسـات إنسـانيّة غيـر مكتوبـة، ترسَّـخت علـى مـدى عقـود، تتيـح للإنسـان أن يحقِّـق إنسـانيّته، وللحرّيّـة الحقَّـة أن تزدهـر، وللخيـر أن يسـود.

لكـن تصرُّفـات ترامـب ليسـت مبنيـة علـى فـراغ. فـإذا كان قـد حصـل فـي انتخابـات عـام 2016 علـى 62 مليـون صـوت، وفـاز بنـاء علـى ذلـك بالرئاسـة، بالرغـم مـن حصـول منافسـته «هيـلاري كلينتـون» علـى 65 مليـون صـوت، أي بفـارق ثلاثـة ملاييـن صـوت أكثـر منـه. فإنـه لا يسـتطيع أن يتصـوَّر هزيمتـه هـذه المـرّة وقـد حصـل فـي انتخابات 2020 علـى 73 مليـون صوت، بزيـادة 11 مليونـاً عـن الانتخابـات السـابقة. فكيـف يريـدون إقناعـه -ونحـن نعـرف مـدى محدوديـة عقليّتـه وثقافتـه معـاً- بأنـه خسـر الانتخابـات، مـع أن مَـنْ صوتـوا لـه هـذه المـرّة أكثـر بأحـد عشـر مليـون ناخـب مـن المـرّة السـابقة؟ إنـه الأمـر الـذي يجـد -حتـى كتابـة هـذه السـطور- صعوبـةً بالغـةً فـي تقبُّلـه، برغـم معرفتـه المُسـبقة بطبيعـة الانتخابـات الأميركيّة المُعقَّـدة، وأهمِّيـة «المجمـع الانتخابـي - Electoral College» فـي تأسـيس فيدراليـة النظـام الأميركـيّ. إذ يبلـور دور المجمـع الانتخابـي الإيهـام بـأن لـكلّ الولايـات دوراً تشـريعيّاً فـي اختيـار الرئيـس الأميركـيّ، يتناسـب مـع عـدد سـكّانها، أو بالأحـرى أصـوات ناخبيهـا، وعـدد مَـنْ يمثّلونهـا فـي البرلمـان الأميركـيّ «الكونغـرس».

وقـد تضافـر هـذا الاسـتقطاب الـذي يزكـي ترامـب نيرانـه فـي المُجتمـع الأميركـيّ، مـع اسـتقطاب أكثـر حِـدّة وضـراوة نجـم عـن انتشـار جائِحـة كورونـا فـي الولايـات المُتحدة الأميركيّـة. لأن الجَائِحـة كشـفت المسـكوت عنـه فـي الواقـع الأميركـيّ مـن تنامـي الجـور الاجتماعـيّ والاقتصـاديّ والصحّـي فيـه. وعـرَّت حالـة الواقـع الأميركـيّ المُترديـة برغـم مظاهـر القـوة وغطرسـتها، حيـث يـزداد فيـه الفقـراء فقـراً ومرضـاً، بينمـا تتضاعـف ثـروة كبـار الأثريـاء، جعلـت الهويّـة بينهمـا فيـه أكبـر مـن شِـق كانيـون الجرفـي/ القـاري الكبيـر. فقـد اسـتحوذت أميـركا علـى أكثـر مـن 20 % مـن إصابـات كورونـا فـي العالـم - 11 مليونـاً مـن 55 مليـون حالـة فـي العالـم وقـت كتابـة هـذه السـطور- مـع أن سـكّانها يشـكلون أقـلّ مـن 3 % مـن سـكّان العالـم.

كمـا أن عـدد مَـنْ مـات مِـن الجَائِحـة بهـا تجـاوز ربـع مليـون نسـمة، مـن مليـون وربـع فـي العالـم كلّـه، أي 20 % أيضـاً. وهـو الأمر الذي كشـف عن أن الاسـتقطاب العنصـري الـذي عبَّـر عنـه دونالـد ترامـب وأنصـاره، والذي بلـغ ذروتـه فـي تعاملـه مـع حـادث قتـل «جـورج فلويـد» الأميركـيّ مـن أصـول إفريقيّـة خنقـاً تحـت ركبـة شـرطي أميركـيّ أبيـض، وأشـعل حركـة (حيـاة السـود مهمَّـة - Black Lives Matter) فـي الولايـات المُتحـدة والعالـم الغربـيّ مـن ورائهـا، هـو اسـتقطاب اجتماعـيّ وطبقـي لا يتيـح أبسـط ضمانـات الحيـاة والعـلاج لقسـم كبيـر مـن المُجتمـع الأميركـيّ. هـذه العوامـل كلّهـا أظهـرت الجانـب المُظلـم فـي الخريطـة الاجتماعيّـة والسياسـيّة والاقتصاديّـة والصحّيـة فـي الولايـات المُتحـدة، والـذي كان يتخفَّـى وراء الكثيـر مـن الأقنعـة قبـل مرحلـة دونالـد ترامـب.

لذلـك دعـا بـول أوسـتر، فهـو حاليـاً رئيـس نـادي القلـم الأميركـيّ -وعـدد لابـأس بـه مـن كُتَّـاب أميـركا المُعاصِريـن ومثقَّفيهـا معـه فـي أكثـر مـن بيـان- للتصـدي لمـا تمثّلـه ظاهـرة ترامـب المسـمومة تلـك، وتحميلهـا المسـؤولية عمّـا اقترفتـه فـي حـقّ بـلاده. فهـذه هـي وظيفـة الكُتَّـاب فـي كلّ زمـانٍ ومـكان: إرهـاف الوعـي ووضـع كلّ النقـاط علـى الحـروف، حتـى ينهـض جِيـل الشـباب ويقومـون بالتغييـر كمـا يقـول. وكان أحـد أهـمّ أسـاليبه لذلـك التصـدي هـو أن يقيـم مـرآة مـن الماضـي الأميركـيّ، يـرى فيهـا قُـرَّاؤه واقعهـم علـى مـرآة ماضيهـم. ولهـذا فقـد انشـغل منـذ ظهـور روايتـه الأخيـرة (4321) عـام 2017 بكتـاب يوشـك أن يكتمـل كـي ينشـر مطلـع العـام القـادم عـن الكاتِـب الأميركـيّ الـذي اختطفـه المـوت وهـو فـي أوْجِ الشـباب -قبـل أن يكمـل الثلاثيـن- «سـتيفن كريـن» (1871 - 1900)، حيـث سـتحتفل أميـركا فـي العـام القـادم بمـرور 150 سـنة علـى ميـلاده. وهـو أمـر بالـغ الدلالـة علـى مـا يمكـن دعوتـه بـدورة الزمـن التـي يظهـر فيهـا التاريـخ أوّل مـرّة علـى شـكل مأسـاة، ثـم يكـرِّر نفسـه ويعـاود الظهـور من جديـد علـى شـكل ملهـاة، كمـا يقـول لنـا كارل ماركـس. وهـو مـا يؤكِّـد أن الإنسـان -مهمـا كانـت درجـة تقدُّمـه أو حتـى تخلُّفـه الحضـاريّ- لا يتعلَّـم أبـداً مـن دروس التاريـخ، ولا يتخلَّـص كلّيّـةً مـن أخطائـه.

ذلـك أن بـول أوسـتر، وقـد اسـتعاد فـي روايتـه الأخيـرة (4321) -التـي تجـاوزت ثمانمئـة صفحـة- رحلـة جيلـه مـن ستينيّات القـرن الماضي حتى منتصـف العقـد الثانـي مـن هـذا القـرن، يذكرنـا فـي لقـاءٍ آخـر معـه بمقولـة وليـام فوكنـر الشـهيرة: «إن الماضـي لا يمـوت أبـداً، إنـه لَيـس مـاضٍ حتـى». فمـا يدهشـه أنـه ليـس فـي أميـركا متحـف للعبوديـة، لمـاذا لا تقيـم أميـركا متحفـاً للعبوديـة فـي كلّ مدينـة مـن مدنهـا الكبـرى؟ ولمـاذا ليـس هنـاك متحـف للهنـود الحمـر من سـكّان البـلاد الأصلييـن؟ لماذا لا تحـدِّق أميـركا أبـداً فـي ماضيهـا الـرديء وتتعلَّـم منـه؟ ولمـاذا تضـع عليـه دومـاً أقنعـةً برّاقـة عـن الحلـم الأميركـيّ تمـوّه حقيقتـه؟ لأن هـذا الحلـم الـذي تسـوّقه لاتـزال أيديـه ملطّخـة بدمـاء الهنـود الحمـر، وتدميـر حضارتهـم، وبعبوديـة السـود والتحيُّـز العنصـري ضدهـم حتـى اليـوم. لذلـك يجـد أن فوكنـر علـى حـقّ! لأن الماضـي لـم يمـت أو يمضـي، ولكنـه لايـزال حيّـاً وفاعـلاً فـي الحاضـر، يصفعنـا قبحـه البشـع بيـن الحيـن والآخـر، كمـا جـرى مـع «جـورج فلويـد» مؤخَّـراً.

وكأنـه يريـد أن يقـول لنـا بأسـئلته الدالـة تلـك، وبانشـغاله بمـا أنجـزه الكاتِـب الأميركـيّ الـذي بلـور الواقعيّـة الأميركيّـة فـي نهاية القرن التاسـع عشـر -وإن اعتبـر البعـض أن واقعيتـه كانـت أقـرب لطبيعيـة زولا، وأنهـا تتَّسـم بلمسـة مـن تأثيريـة أو انطباعيـة مدرسـة الرسـم الفرنسـيّ وقتهـا- فـي رواياتـه، أن أميـركا لـم تتعلَّـم مـن ماضيهـا أي شـيء، وأنهـا لاتـزال تمـارس ثقافـة رعـاة البقـر ومنطقهـم. صحيـح أن البعـض يـرى عودتـه إلـى أسـلوب سـتيفن كريـن فـي الكتابـة قـد تجسَّـدت بالفعـل فـي روايتـه الأخيرة (4321)، المكتوبة بأسـلوبٍ واقعيّ تقليديّ، يردنا إلى زمن تشـارلز ديكينـز، فـي مفارقـة واضحـة مـع أسـلوبه الحداثـي المألـوف فـي رواياتـه السـابقة. لكـن العـودة إلـى صاحـب روايـة «شـارة الشـجاعة الحمـراء - The Red Badge of Courage» التـي خلَّـدت اسـم كريـن، ليسـت نوعـاً مـن الحنيـن للواقـع الصلـب البعيـد عـن ألاعيـب الخيـال، وتقنيـات التنصـل مـن الوقائـع والازدواجيـة والتشـكيك؛ وإنمـا هـي عـودة إلـى زمـن الحـرب الأهليـة الأميركيّـة الـذي بلورتـه هـذه الروايـة التـي أصبحـت مـن متـون الأدب الأميركـيّ، ومـن محفوظـات تلاميـذ المـدارس فيـه؛ لأنهـا أحد النصوص المدرسـية المُتكرِّرة علـى مَرّ العقود.

لأن العـودة إلـى سـتيفن كريـن -كمـا ذكـرت- هـي بنـت الرغبـة فـي أن يضـع الماضـي الأميركـيّ كمـرآة أمـام الحاضـر كـي يحدِّق فيهـا، علّه يرى نفسـه بشـكلٍ أفضل. وفـي أن يقـول لقارئـه الأميركـيّ قبل غيـره، إنّ التاريخ يعيد نفسـه الآن مـع ترامـب، ولكـن علـى شـكل ملهـاة هـذه المـرّة. فقـد كان كريـن مشـغولاً فـي أعمالـه الروائيّـة والقصصيّـة المُختلفـة -«ماجي: بنت الشـوارع- Maggie: A Girl of the Streets» و «أم جـورج George’s Mother» و «القـارب المفتـوح The Open Boat» و «شـارة الشـجاعة الحمـراء»- بطـرح الواقـع الصـادم المُـرّ في مواجهـة المثـال الزائف الذي يريـد المُجتمـع الأميركـيّ تكريسـه عن نفسـه. فمنذ روايتـه الأولى «ماجي بنـت الشـوارع» 1893 -التـي رفضهـا كثيـرٌ مـن الناشـرين لمـا تكشـف عنـه مـن اسـتقطاب وصـراع طبقـي واضـح- تجنَّـب كريـن المُشـاركة فـي كتابـات حكايـات زمنـه السـينتمنتالية الزاعقة/العواطفيـة التـي تركِّـز علـى الطبقـة الثريـة، ومغامراتهـا الغراميـة المخمليـة. وكتـب عـن قـاع مدينـة نيويـورك الاجتماعـيّ، وأكثـر أحيائهـا فقـراً واكتظاظـاً بالسـكّان فـي زمنـه حـيّ «بوري - Bowery» الـذي يدفـع بطلتـه ماجـي -يصفهـا كريـن بأسـلوبه المتـرع بالمُفارقـة بمَـنْ (blossomed in a mud-puddle) ترعرعـت فـي مبـاءة مـن طيـن، أي خضـراء الدمـن بالتعبيـر العربـي القديـم- عبـر فـارس أحلامهـا «بيـت - Pete» الـذي لـم يأخذهـا علـى صهـوة حصـان إلـى حيـاة هادئـة وإنمـا قادهـا بممارسـاته التجاريـة الفظـة إلـى احتـراف الدعـارة. بالصـورة التـي يمكـن معهـا اليـوم أن نقرأهـا علـى أنهـا تصويـر لمـا تعيشـه قطاعـات واسـعة مـن فقـراء أميـركا بعـد أكثـر مـن قـرن مـن الزمـان.

وهـو الأمـر نفسـه الـذي نجـده فـي روايتـه «أم جـورج» 1896 التـي تـرد قارئها المُعاصِر -عبر شـخصيّة العنوان فيها- إلى ممارسـات المسـيحيّين الإنجيليّيـن المُدافعيـن عـن ترامـب فـي هـذه الأيـام، ومـا تتكشَّـف عنه من تديُّـن متـرع بالنفـاق، وأحـلام لا تخلـو مـن نزعـة تدميريّـة وسـاذجة فـي آن. فشـخصيّات كريـن الأساسـية -رغـم واقعيتهـا الصريحـة- ذات طبيعـة اسـتعارية، تسـعى إلـى تجسـيد حقيقـة الـذات الأميركيّـة التـي يحـول انشـغالها بنفسـها، وتمحورهـا علـى ذاتهـا، بينهـا وبيـن أن تـرى الواقـع المُحيـط بهـا علـى حقيقتـه. ممّـا يجعلهـا تدمّر فـي طريقهـا الآخرين دون وعـي أو مبـالاة، وهـي تتوهَّـم أنهـا تنقـذ نفسـها. وأبـرز مثـال علـى ذلـك «هنـري فلمنـج» بطـل روايتـه الأشـهر «شـارة الشـجاعة الحمـراء»، وهـو يتملَّـص مـن كشـف أقـرب زملائـه إليـه «جيـم كونكلـن» لحقيقتـه، أو لأنـه وقـد التحـق بطابـور الجرحـى والمُصابيـن فـي هروبـه مـن المعركـة، برغـم افتقـاره لتلـك الشـارة، وهـي هنـا جـرح المعركـة وآثـار دمائهـا الحمـراء، والتـي تُعَـدُّ برهانـاً واضحـاً علـى البسـالة. ومـا أن يلـح عليـه جنـدي آخـر يعانـي مـن جـراح عديـدة وكسـور حتـى يتخلَّـى عنـه، ويتركـه علـى قارعـة الغابـة دون رعايـة حتـى يمـوت، وهكـذا ينتهـي بـه الأمـر إلـى تدميـره. فهنـري يسـعى إلـى خلـق صـورة شـجاعة لنفسـه يبـرِّر بهـا حقيقـة جبنـه وهروبـه مـن المعركـة حيـن احتـدام أوارهـا، بـل إنـه حينمـا يُحاصَـر، ولا يسـتطيع الهـرب، ويُجبَـر علـى المُشـاركة فـي المعـارك، يتحـوَّل جبنـه إلـى تهـوُّرٍ شـديد، يخطئـه البعـض علـى أنـه شـجاعة. وكأننـا هنـا بـإزاء صـورة أخـرى لترامـب، وهـو يتحـوَّل مـن نقيـضٍ إلـى الآخـر.

والواقـع أن كريـن مـن أوائـل الكُتَّـاب الأميركيّين الذين اسـتخدموا المُفارقة فـي تعريـة حقيقـة شـخصيّاته، وهـي تسـعى إلـى تجسـيد أحلامهـا التـي تسـتعصي علـى التحقـق، وفـي معانـاة الشـخصيّات الأميركيّـة بحثـاً عـن نفسـها وعـن هويّتهـا، وكيـف أنهـا -وهنـا وضـع يـده باكـراً علـى ملمـح سـائد فـي الشـخصيّة الأميركيّـة- لا تأبـه كثيـراً بغيرهـا. فرغـم أن روايتـه الصغيـرة المُدهشـة (شـارة الشـجاعة الحمـراء) لـم تُكتَـب إلّا عـام 1895، أي بعـد مـرور ثلاثيـن عامـاً علـى انتهـاء الحـرب الأهليـة عـام 1865، فإنهـا اسـتطاعت أن تقبـض علـى جوهـر مـا دار فـي تلـك الحـرب مـن ناحيـةٍ، وعلـى الكثيـر مـن خصائـص الشـخصيّة الأميركيّـة مـن ناحيـةٍ أخـرى، بـل وعلـى كثيـرٍ ممّـا يـدور فـي عالـم أميـركا الراهنـة مـن ناحيـةٍ ثالثـة، إلـى الحـدِّ الـذي دفـع إرنسـت همنجـواي إلـى اعتبارهـا أفضـل مـا كُتـب عـن الحـرب.

الهامش:

1- Paul Auster: «Trump a été un poison pour mon pays», par Phillippe Boulet-Gercourt (correspondant à New York), L’OBS, 1er Novembre, 2020.

عيون الرضا والسخط العربيّة

الاهتمامُ العربيّ والعالميّ بالانتخاباتِ الأميركيّة ليس ظاهرةً جديدة، إلّا أنّ الإغراق في أدقّ التفاصيل كان سمةً لافتة هذه الجولة، بما يليق بالطفرة في وسائل الإعلام، وبامتداد الفترة الزمنية للانتخابات والجدل الواسع حولها. سمة أخرى ألقت ظِلالها بشدةٍ وهي اتّساع الاستقطاب السياسيّ والشعبيّ في بلاد الديموقراطيّات الراسخة، وعلى رأسها الولايات المُتحدة، فضلاً عن بلادنا المُنقسمة معنويّاً أو ماديّاً.
وفي هذه الأجواء فإن جمهور المُتابعين العرب اتّفق على المُتابعة المُكثَّفة واختلف حول ما يقرأه -أو لا يقرأه- من أحداثها، وكلٌّ يرى بعينيّ معسكره..

يحتاجُ حسم الإجابة عن مدى تأثير تفاعُل العالم العربيّ مع الانتخابات الأميركيّة دراساتٍ تفصيليّة، يمكنها استطلاع الآراء عبر عيّنات منضبطة بمعايير السنّ والحالة الاجتماعيّة والتعليم وغيرها، إلّا أنه يمكن تحديد عِدّة فئات من المُتفاعلين بصورٍ مختلفة مع الانتخابات الأميركيّة دون تحديد نسب معيَّنة.

لا حاجة لإعادة اختراع العجلة

مع بداية دخول مواقع التواصل الاجتماعيّ للعالم العربيّ شكّلت طفرة هائلة في الاطلاع على العالم، حيث تمّ كسر حلقات الإعلام الرسميّ العربيّ لصالح آفاق تمنح مراهقاً في قرية فقيرة نافذةً مباشرةً على ما يحدث في مانهاتن.
وفي كلّ جولة للانتخاباتِ الأميركيّة يظهر بوضوح انحياز قطاع واسع من جيل الشباب العربيّ، إلى التأكيد على طرح النموذج الديموقراطيّ الليبراليّ، والذي يتضمن إجابة عن السؤال المُباشر المُرتبط بسطوة الدول العربيّة على حرّيات وأموال وأنفس المُواطنين...
لم يتم الاقتصار على الإعجاب بمبدأ تداول السلطة كلّ 8 سنوات بحدٍّ أقصى، بل كما أسلفنا تمَّ الإغراق في التفاصيل، فأصبح المُتابعُ العربيّ يحظى بأنواعٍ مختلفة من الشروح للنظام الفيدراليّ والقانوني الأميركيّ.
تمَّ التركيز على عقد المُقارنات الجادة أو الساخرة بين الحاكم الفرد ببلادنا، وبين نموذج أقوى رئيس في العالم الذي لا يملك إلّا التغريدات في مواجهة سلطة حكام الولايات على الانتخابات، فضلاً عن عدم قدرته منع شركة تويتر الموجودة على أرضه من تحديد الوصول لتغريداته ووصم بعضها بالتزييف.
كما جرت مقارنات بين القضاء في بلادنا واستقلال القضاء الأميركيّ الذي رفض دعاوى الرئيس تباعاً رغم أن ترامب نفسه هو مَنْ عيَّن واحداً من كلِّ أربعة قضاة بمحاكم الاستئناف الأميركيّة الحالية.

حظيت شخصيّات سياسيّة أميركيّة من خارج الاسمين المُتنافسين على شعبيّة خاصة بالعالم العربيّ، مثل بيرني ساندرز، وستايسي ويليامز. حرص ذلك المُعسكر على إذكاء حماس متابعيه بتخيُّل ماذا لو كنَّا مكانهم؟

لنا تزويرنا ولكم تزويركم

لكن في عالم موازٍ على كواكب مواقع التواصل كانت آلة إعلاميّة معاكسة تحتفي بالمشهد غير المسبوق في الانتخابات الأميركيّة، وهو رفض أحد طرفيها الاعتراف بالنتيجة، وبثّ اتهامات التزوير ضد خصمه.
تداول أنصار الأنظمة العربيّة الحليفة لترامب تلك الأخبار، وكذلك مقاطع فيديو ملفَّقة أو غير دقيقة قدَّموها كأدلةٍ على التزوير. لم تصمد هذه المقاطع المُتداولة في أي محكمةٍ أميركيّة، لكنها صمدت أمام محكمة «السوشيال ميديا المُوالية» التي تعتمد نظريّة المُؤامرة.
وبينما قارن أنصار التيار الديموقراطيّ بين الانتخابات العربيّة المُزوَّرة والديموقراطيّة الأميركيّة، داعين لاحتذاء نموذجها في اللامركزيّة واستقلال القضاء والإعلام، فإن أنصار التيار السلطويّ ركَّزوا على نفس الوقائع بالضبط، لكن من زاوية إثبات زيف الديموقراطيّة الغربيّة. لسان حالهم نحن نزوِّر كما هم يزوِّرون، فاسكتوا عنَّا كما تسكتون عنهم! والمعنى المُضمر هو قناعتهم المُعادية للديموقراطيّة كفكرة، لا يعترفون بمُصطلحات المُواطنة والمُساواة، بل العوام غوغاء يجب أن يضبطهم حاكمٌ أبوي.

أسئلة وجوديّة ديموقراطيّة

بعيداً عن تراشق الفريقين الأوليّن، والذي اعتمد على لقطات سطحيّة ومشهديّة، فإن فريقاً ثالثاً فتح نقاشات معمَّقة عبر مواقع التواصل العربيّة حول أسئلة ذات صلة. هل شعوبنا مؤهلة للديموقراطيّة؟ هل



الأميركيّون نفسهم تاريخيّاً كانوا مؤهلين لها وقت كتابة دستور الآباء المؤسِّسين؟ هل ثمّة استثناء في الثّقافة العربيّة يمنع تقبُّلنا لهذا النموذج؟ هل يمكن أن تكون الديموقراطيّة عمليّة تدريجيّة؟ هل نشهد في بلادنا إصلاحاً حقيقيّاً أم تزييفاً ومسكّنات وحملات علاقات عامة؟ وإذا كانت الشعبويّة بإمكانها التسبُّب في أضرارٍ جسيمة بالديموقراطيّة الأميركيّة الراسخة فكيف يمكن تجنُّبها في بلادنا في مراحل الانتقال الديموقراطيّ؟

حروب الأخبار الكاذبة

في دراسة نشرتها مجلّة «ساينس» عام 2018، وأشرف عليها باحثون في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، يظهر أن الأخبار الزائفة لا تنتشر فقط بفعل آليات النشر الآلي (البوتس) أو بالحسابات المُلفَّقة، بل تنتشر بفضل جاذبيتها الذاتية، إلى حدٍّ أن فرصة انتشار خبر كاذب أعلى من الخبر غير الكاذب بنحو 70% بالتعريف.

قام العلماء بتحليل محتوى نحو 126 ألف تغريدة، ووجدوا أن أسباباً نفسيّة تتواجد مثل مشاعر الإثارة من هذه الأخبار غير المألوفة، كما أنها قد تحمل مفاجآت تثير مشاعر مختلفة لدى قرّائها (مثل الخوف أو الاشمئزاز).

خلال السنوات الأخيرة تصاعد الاهتمام بغزوات الأخبار الكاذبة التي تبثها دول عربيّة بالتزامن مع أي «تريند». بعض ذلك التزييف يمكن فهم دوافعه السياسيّة وتبادل القصف المُشتعل بين المُعسكرات باستخدامه، بينما البعض الآخر ليس له أي غرض واضح، وعلى الأرجح هو مجرد وسيلة لتكتسب بعض الصفحات شعبيّة من هذا «الترافيك» الضخم.

الأمثلة شملت أكداساً من الأخبار التي تزف فوز ترامب، أو تقديمه الدليل الدامغ على مؤامرة التزوير، وبالمُقابل أخباراً تزف الفوز النهائي لبايدن أو تنسب له تصريحات تتوعد الحكام العرب. انتشرت أيضاً صورة لبايدن ضمن إدارة أوباما وهم واجمون مع تعليق أن السبب هو متابعتهم على الهواء مباشرةً للحظة عزل الرئيس الأسبق مرسي، فضلاً عن إشاعات عابرة للسياسة مثل صورة فتاة جميلة مع تعليق أنها نجلة بايدن التي ستنسي القادة العرب إعجابهم بإيفانكا.

بعض الحملات كان يمكن بوضوح تمييز مطلقيها في إطار نمط ثابت، حيث ركّزت صفحات إعلاميّة رسميّة على فكرة تحميل بايدن وأوباما وهيلاري كلينتون وزر صناعة الربيع العربيّ وتخريب الدول على حدِّ قولهم.

ومن اللافت أنه رغم حذف «تويتر» و«فيسبوك» و«انستغرام» شبكات تشمل كلّاً منها آلاف الحسابات الزائفة، والإعلانات الرسميّة المُتكرِّرة التي أصبحت نمطاً روتينيّاً، إلّا أنّ الظاهرة تتوالد ذاتيّاً ولا تنتهي.

وفي اتجاهٍ مرتبط تعدَّدت منصات ووحدات تدقيق الحقائق ومكافحة الأخبار الكاذبة، وبدورها أصبح العديد منها ضالعاً في الاستقطاب، حيث يتمُّ التصحيح فقط لأخطاء الخصوم، وأصبح من المُمكن للمُتابع رصد التراشق بمُحاربة الأخبار الزائفة بالتوازي مع التراشق بالأخبار الزائفة نفسها!

للسوشيال ميديا حدود

في عام 2016 اختار قاموس أوكسفورد مصطلح «ما بعد الحقيقة» (post-truth)باعتباره مفردته الدوليّة لهذا العام، وعرَّفها بأنها «تشير إلى الظروف التي تكون فيها الحقائق الموضوعيّة أقلّ تأثيراً في تشكيل الرأي العام من العواطف والاعتقادات الشخصيّة».

ورغم أن الظاهرة حظيت باهتمامٍ واسع مع صعود الشعبويّة واليمين العالميّ بالمعنى السياسيّ، فإنّ جذورها أقدم بمجالاتٍ مختلفة، فقد شهد العالمُ الغربيّ ظهور طائفة المُعتقدين بتسطيح الأرض Flat earth-ers، وأيضاً طائفة معادي اللقاحات Anti Vacciners. وكما أن النماذج الغربيّة الإيجابيّة سرعان ما يظهر صداها في بلادنا، فإن تلك الصرعات



الغربيّة السلبيّة سرعان ما وجدت لها مواطئ أقدام على أرضنا مع إضفاء لمستنا الثّقافيّة الخاصة، حيث تشكّلت مجموعات كبيرة تستشهد بالقرآن الكريم على أن الأرض مسطحة، وتروِّج نظريّات مؤامرة الغرب علينا باستخدام اللقاحات التي تقضي على نسل المُسلمين!
جاءت جائِحة كورونا لتوسِّع أفق الأزمة، فانتشرت بالغرب والشرق نظريّات المُؤامرة، وصيحات التحذير من اللقاحات، وذلك رغم الغياب التام لأي دليل. وإذا كان هذا هو حال الأمور العلميّة الملموسة، فإن الوضع فيما يخصُّ الجوانب السياسيّة أسوأ، حيث تراجعت بشدّة إمكانية تغيير القناعة السياسيّة بناءً على النقاش.
تخبرنا استطلاعات رأي أميركيّة عديدة أن هذه الانتخابات كانت الأقلّ في نسبة الناخبين المُتأرجحين، بينما كان أغلب الناخبين يعرفون مسبقاً اختيارهم ولم يتزحزحوا عنه مهما كانت المُتغيِّرات.
حسب الأرقام لم يفقد ترامب أي أصوات، بل بالعكس زاد عدد المُصوِّتين له من 63 مليون صوت في 2016 إلى نحو 74 مليون صوت، إلّا أن بايدن تمكَّن من الفوز بعدما ارتفعت أصوات الديموقراطيّين من 66 مليون صوت حازتها كلينتون إلى نحو 80 مليون صوت.
الارتفاعُ الكبير في أصواتِ كليهما يشير إلى حدَّة الاستقطاب الذي دفع كلَّ معسكر للحشد بأقصى طاقته بشكلٍ غير مسبوق.
في هذه الأجواء تراجع قوة تأثير مواقع التواصل الاجتماعيّ، فمَنْ لم يغيِّر رأيه بشأن أداء ترامب بعد أزمات كورونا وغيرها، فإن مقطعاً مصوَّراً أو منشوراً مكتوباً لن يجذبه إلى بايدن، والعكس صحيح.
وينطبق ذلك بالمثل على بلادنا، فالمُتابعة كان في جانبٍ كبيرٍ منها أثرٌ لعقلية «الألتراس»، يشجِّع كلُّ فريق الأقرب لموقفه السياسيّ، دون اعتبار لأي عوامل أخرى.
لذلك كانت معارك «الترند» ليست بهدف البحث عن المعلومة الأدق، بل بهدف البحث عن محتوى لتأكيد خيارات محسومة سابقاً.
وعلى صعيد آخر فإنّ أثر وسائل التواصل الاجتماعيّ أصبح أكثر محدودية لأسبابٍ تقنية بحتة، فتطوُّر الخوارزميات أصبح يُظهر على «التايملاين» الخاص بكلِّ إنسان ما يودّ هو فقط رؤيته والاهتمام به، أي تحول فيسبوك من آلية للاطلاع على المُختلف، إلى آلية لتعزيز الفقاعات الخاصة المُغلقة.
ومن زاوية ثالثة فإن ضخ استثمارات مالية هائلة من مختلف الأطراف السياسيّة، والإنفاق غير المسبوق على الدعاية عبر موقع التواصل بطرقٍ مشروعة أو غيرها، كلّ ذلك يؤثر على معاني الحياد والتلقائية التي كانت تتواجد بتلك المنصات. لا يمكن لمواطن عادي أن يردَّ على معلومات أو سردية قادمة من صفحة عامة كبيرة يتابعها ملايين البشر ووصلت إلى ذلك عبر نفقات دعاية باهظة. هذه ليست حرباً بأسلحة متساوية، ليست «كيبورداً» أمام «كيبورد».

جيل جديد

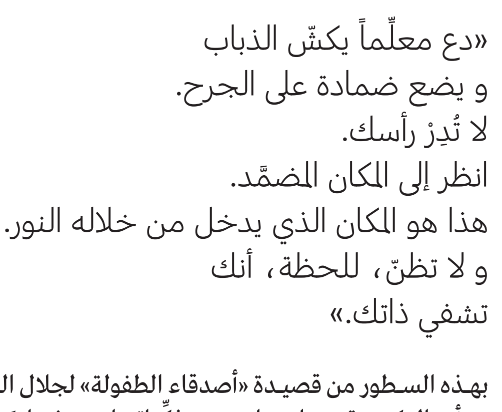
رغم كلّ ما ورد بالنقطة السابقة، فإن أثر تناقل الأخبار، ومنها ما يخص الانتخابات الأميركيّة، عبر مواقع التواصل، مازال مؤثراً، وإلّا ما أنفقت الحكومات والجهات السياسيّة كلَّ تلك الأموال والجهود للجمِها.
وإذا كان الربيعُ العربيّ في جزءٍ رئيسيٍّ منه نتاج طموح شباب الطبقة الوسطى المُتعلِّمة التي تضع النموذج الديموقراطيّ نصب أعينها، فإن النموذج مازال يحمل فعاليته لقطاعاتٍ شبابيّة أصغر هي على الأرجح أفضل في قدرتها على التواصل التكنولوجيّ وعلى مواكبة الفارق اللّغويّ والثّقافي.
الظاهرة عالميّة، حيث تجري نقاشات واسعة حول السمات المُميّزة للجيل Z، وهو جيل أكثر اهتماماً بصحته الشخصيّة، وبالقضايا العالميّة وعلى رأسها البيئة، كما أن أوجه التواصل بين ذلك الجيل بمختلف الدول أسهل بدءاً من الأنشطة المُشتركة عبر منظمات عالميّة طلابيّة وبيئيّة، وحتى أبسط صور تبادل الدعم عبر «لايك» على مواقع التواصل.
وفي العالمِ العربيّ يمكن أن نرجِّح أننا نتحدَّث عن جيلين شابين، أحدهما يمكن تقديره بالشريحة العمرية 26 - 35 سنة، عاصروا الربيعَ العربيّ، وهم اليوم في أغلبهم مستقطبون بالفعل ومحسومو المُعسكرات بالفعل، لكن الجيل الشاب الأصغر بشريحة 16 - 26، جيل يملأ قاعات الجامعات والمدارس العليا ووظائف التدريب بالشركات، ويتطلع بحماسٍ للمُستقبل. ■ **محمد أبو الغيط**

جيل بايدن..

نوايا «السيِّدة الأولى» في أميركا

في السنوات الأخيرة، تنوَّعت أنشطة «جيل بايدن» بين مجال حماية البيئة وتجميلها، ودعم حقوق المرأة، والتوعية بأخطار المخدرات، والعمل على محو الأمِّيَّة. لكن، بالعودة إلى مذكِّراتها المنشورة في الصيف الفائت، من المتوقَّع أن يكون دعم التعليم هو الركيزة الأساسية لنشاط «السيِّدة الأولى» في السنوات الأربع القادمة. فإلى أيّ مدى سيصل هذا التأثير إلى المنطقة العربيّة؟.





«دع معلِّماً يكشّ الذباب
و يضع ضمادة على الجرح.
لا تُدِرْ رأسك.
انظر إلى المكان المضمَّد.
هذا هو المكان الذي يدخل من خلاله النور.
و لا تظنّ، للحظة، أنك
تشفي ذاتك.»

بهذه السطور من قصيدة «أصدقاء الطفولة» لجلال الدين الرومي الشاعر، بدأت الدكتورة «جيلي بايدن» مذكِّراتها: «حيثما حَلَّ النور- بناء أسرة واكتشافي لنفسي»، في كتاب صدر في مايو (2019) عن «كتب فلاتيرون» التابعة لدار «ماكمبلان» للنشر، في 210 صفحة.

بدايةً جيّدة لإلقاء نظرة على الانتخابات الأميركية وأخبارها التي تملأ الخافقَيْن ضجيجاً، وعلى اهتمام العالم أجمع بالسؤال: كيف ستكون السنوات الأربع القادمة، من خلال نظرة على «السيِّدة الأولى»، ودورها، تاريخياً، في السياسة، وفي الحياة الاجتماعية الأميركية؟.

بشكل مباغت وغير متوقَّع، فاز الرئيس الأميركي «دونالد ترامب» في الانتخابات السابقة نهاية عام (2016) على غريمته الديموقراطية «هيلاري كلينتون» وجاءت أسرة «ترامب» للحكم، بتكوينها الغرائبي، لتمضي أربع سنوات، تنتهي في يناير المقبل. ظلَّ «ترامب»، خلال سنوات حكمه الأربع، يملأ العالم بالمزيد من الشعبوية. جاء «ترامب» إلى البيت الأبيض صحبة ثلاثة أولاد من زيجة أولى سابقة من عارضة الأزياء هي «إيفانا ماري»، وزوجة ثالثة هي، أيضاً، عارضة أزياء: السلوفينية «ميلانيا كناوس»، بينما اختفت ابنته تيفاني مع زوجته الثانية «مارلا مابلس» عن الأنظار.

ظلّ دور السيِّدة الأولى طوال سنوات حكم «دونالد ترامب»، متأرجحاً بين زوجته «ميلانيا» من ناحية، وابنته «ايفانكا» مع زوجها الملياردير الأميركي «جاريد كوشنر»، والذي منحه صهره الرئيس صفةً رسمية، فعيَّنه

بوظيفة كبير مستشاري البيت الأبيض، من ناحية أخرى.
الدور الذي لعبه الزوجان الشابّان في الشرق الأوسط غنيٌّ عن التعريف، فأخبار اتّفاقيات التطبيع بين دولة إسرائيل وبعض الدولة العربيّة، لم تخفَ على أحد.
أيّام معدودات وتنتهي ولاية «دونالد ترامب» الحكم، فهل حان الوقت لتعود الحياة الأميركية التقليدية لجنبات البيت الأبيض، والسياسة الأميركية، أيضاً؟
لا يحدِّد الدستور الأميركي أيّة مهامّ لـ«السيِّدة الأولى» في البيت الأبيض، لكنَّ العرف جرى على أنها المضيفة الأولى لكلّ الاحتفالات والمناسبات التي يقيمها البيت الأبيض، بالرغم من ظهور الكثير من الأصوات، والأوراق البحثية عن طبيعة الدور الرسمي للسيِّدة الأولى، ومطالبات تتراوح ما بين منحها أجراً، نظير قيامها بالأعمال البروتوكولية الموكلة إليها عرفاً، وصولا إلى المطالبة بوضع قانوني يمكن معه المساءلة لشخصية هي المستشار الأكثر قرباً من الرئيس مع ما يمنحه هذا القرب من بعض النفوذ في دوائر الحكم والحياة العامّة.
زمنيّاً، تطوَّر دور السيِّدة الأولى من مجرَّد مضيفة لزوّار منزل الرئيس إلى أن بدأ يتشكَّل لها دور اجتماعيّ، بل سياسي، في حياة الأمّة الأميركية، منذ بداية القرن الماضي. فبينما ظلَّت «جاكلين كينيدي»، و«نانسي ريغان» تحتفظان بالشكل التقليدي، بوصفهما زوجتَيْ رئيسَيْن، كان لـ«إليانور روزفلت» في الفترة من (1933 إلى 1945) و«هيلاري كلينتون»، من (1993 إلى 2001) دور بارز، بوصفهما شريكتَيْن رئيستَيْن في المقام الأوَّل، ولهما دور واضح في السياسة العامّة.
وعلى الرغم من أن دور السيِّدة الأولى ليس له أساس دستوري، حتى الآن، فإن الجناح الشرقي للبيت الأبيض هو مقرّ مكتب «السيِّدة الأولى»، الذي يتكوَّن، عادةً، من 24 موظَّفاً ينسِّقون جميع وظائف المكتب، بدءاً بالحملات العامّة التي تقودها «السيِّدة الأولى»، إلى مهامّ الاستضافة في البيت الأبيض وترتيبات الحفلات والمناسبات العامّة، وصولاً إلى الموظَّف المختصّ حتى بتنسيق الزهور داخل مقرّ الحكم. وكما للسيِّد الرئيس، في جناحه الغربي، للسيِّدة الأولى، كذلك، كبير موظَّفين تابع لمكتبها بجناحها الشرقي، يمكنه المساعدة في تنسيق أجندة السيِّدة الأولى.
في احتفال «بايدن» وزوجته بإعلانه مرشَّحاً للحزب الديموقراطي في الانتخابات الأميركية، وقف «جو بايدن» وسط أحد فصول مدرسة «ديلاوير» الثانوية، حيث كانت «جيل بايدن» تدرِّس اللّغة الإنجليزية ذات يوم، وعلى طريقة بيوت الحكم في الخليج العربي، حين يفتخرون ويعتزون بأخواتهم قائلين: (اخوان روضة،اخوان مريم،اخوان نورة)، بدأ «جو بايدن» معرّفاً بنفسه على هذا المنوال، (مع الفارق)، قائلاً: «أنا زوج جيل بايدن»؛ الكلمات نفسها التي بدأ بها خطاب الفوز في الانتخابات الأميركية عشية الثامن من نوفمبر(2020).
وأردف: «بالنسبة إليكم جميعاً، في جميع أنحاء البلاد، فكّروا فقط، في معلِّمكم المفضَّل الذي منحكم الثقّة لتؤمنوا بأنفسكم. هكذا هي السيِّدة الأولى ... ستكون «جيل بايدن» كذلك».
هل يثق «جوزيف بايدن» في زوجته الدكتورة «جيل بايدن»، حَدّ أن يرى فيها المعلِّمة التي منحته الثقّة؟
إن دكتور «جيل بايدن»، «المعلِّمة» التي لم تتوقَّف، يوماً، عن تدريس طلّابها، تقول في مذكّراتها عن علاقتها بالتدريس: «التدريس هو بوصلتي الداخلية، يمكنني دائماً الاعتماد عليها، لتوجيهي إلى الاتِّجاه الصحيح. في رحلتي: من الآنسة «جاكوب» وصولاً إلى الدكتورة «بي» (الاختصار الذي استخدمته داخل الجامعة لتهرب من ذكر صفتها (سيِّدة ثانية) في أثناء حكم «باراك أوباما»).. جذوري في الفصل الدراسي عميقة. وكما قلت دائماً، التدريس ليس، فقط، ما أفعله؛ إنه من أكون» . « إذا لم أقم بالتدريس، فلن أكون سعيدًة»
بالنظر إلى السيرة الذاتية للدكتورة «جيل بايدن»، هي «جيل تريسي جاكوبس» المولودة في (3) يونيو من عام (1951) في بلدية «هامنتون»، بولاية «نيوجيرسي» الأميركية. كان اسم العائلة، أصلاً، (جياكوبا)، قبل أن





يحوّله جدّها الإيطالي إلى اللّغة الإنجليزية. كانت «جيل» تنوي، دائماً، الحصول على وظيفة تمنحها الاستقلال المادّي، فبدأت في سنّ الخامسة عشرة العمل نادلةً، وتخرَّجت في المدرسة الثانوية عام 1969.

التقت «جيل» بالسيناتور «جو بايدن» في شهر مارس من عام (1975)، ورغم أنه يكبرها بتسع سنوات كاملة، أُعجبت بمظهره الرسمي، وبأخلاقه التي تميَّزت عن أخلاق رجال الجامعة الذين تعرفهم. بعد أوَّل موعد لهما، قالت «جيل» لوالدتها: «أمي، قابلت، أخيراً، رجلاً نبيلاً».

تخرَّجت «جيل» بدرجة البكالوريوس في الآداب، من جامعة «ديلاوير»، عام (1975)، ثم بدأت حياتها المهنية معلِّمة، ودرّست بعدها اللّغة الإنجليزية في مدرسة ثانوية في ولاية «كارولينا» الشمالية لمدّة سنة واحدة. وفي تلك الفترة، أمضت «جيل» قرابة خمسة أشهر في العمل في مكتب مجلس الشيوخ الخاصّ بالسيناتور «جوزيف بايدن»، واشتمل عملها على السفر؛ بهدف القيام بحملات للتوعية في الأجزاء الجنوبية من الولاية.

تزوَّج «جو بايدن» بـ«جيل»، في يونيو من عام (1977)، وذلك بعد أربع سنوات من وفاة زوجته الأولى مع ابنته الرضيعة، في حادث سيّارة، وبعد ثلاث سنوات من انفصالها عن زوجها الأوَّل. تقدَّم «جو بايدن» لخطوبة «جيل» عدّة مرات، إلى أن قبلت بالزواج منه في نهاية المطاف. كانت «جيل» حريصة على مستقبلها المهني، ومتردّدة في تحمُّل مسؤوليات تربية ابنَيْ «بايدن» الصغيرَيْن اللذين نجيا من حادث السيارة.

واصلت جيل عملها في التدريس، وحصلت على درجة الماجستير في التربية، وخلال فترة تخصُّصها في القراءة في جامعة «ويست تشيستر»، عام 1981، وُلدت الابنة الأولى لجيل وجو بايدن: «آشلي بليزر»، في (8) يونيو من عام (1981).

في أثناء عملها في مستشفى للأمراض النفسية، حيث كانت تدرس اللّغة الإنجليزية للمراهقين ذوي الإعاقات العاطفية، لمدّة خمس سنوات، ثم حصلت على درجتَيْ ماجستير من جامعة «فيلانوفا» وجامعة «ويست تشيستر». واصلت التدريس لمدّة ثلاث سنوات في مدرسة Claymont الثانوية، ثم في كلِّيّة المجتمع التقنية، بولاية «ديلاور»، كما حصلت على درجة الدكتوراه في التربية من جامعة «ديلاوير»، في يناير 2007. تعمل «جيل» أستاذة للّغة الإنجليزية في كلِّيّة مجتمع فيرجينيا الشمالية، منذ عام (2009)، وهو العام نفسه الذي أدّى فيه زوجها اليمين بصفته نائباً لرئيس الولايات المتَّحدة، بعد فوز «باراك أوباما» الرئاسي، عام (2008).

في عام 2010، استضافت أوَّل قمّة للبيت الأبيض حول كلِّيّات المجتمع مع الرئيس «أوباما»، وقد قالت الدكتورة «جيل بايدن» مقولتها الشهيرة: «إن كلِّيّات المجتمع هي «واحدة من أفضل أسرار أميركا الدفينة»، فكلِّيّات المجتمع أكبر وأسرع قطاعات التعليم العالي نمواً في الولايات المتَّحدة الأميركية، وتسجِّل هذه المدارس 43 في المئة من جميع طلّاب الجامعات، ويتمّ الاعتراف بها، بشكل متزايد، لدورها الحاسم في إعداد القوى العاملة الأميركية الأفضل تعليماً، والأكثر قدرةً على المنافسة في العالم.

تهتمّ «جيل بايدن» بالأحفاد، وقد نشرت كتابَيْن مصوَّرَيْن للأطفال: الأوَّل هو «لا تنسوا، بارك الله قواتنا» (2012)، استناداً إلى قصّة حفيدتها عن تجربة عائلية، والكتاب الثاني هو «جوي: قصّة جو بايدن» تحكي فيه لأحفادها عن جدّهم «جو بايدن»، وقد صدر الكتاب خلال حملته الانتخابية في يونيو، (2020).

عادت «جيل»، بعد ذلك، إلى العمل، ودرّست اللّغة الإنجليزية متخصِّصة في مجال القراءة، ودرّست التاريخ للطلّاب ذوي الاضطرابات العاطفية. كما عملت، خلال ثمانينيات القرن العشرين، مدِّرسةً ضمن برنامج اليافعين في «مركز مستشفى روكفورد» للطبّ النفسي، لمدّة خمس سنوات. في عام 1987، حصلت على شهادة الدراسات العليا الثانية، (الماجستير في اللّغة الإنجليزية)، من جامعة «فيلانوفا». بعد إعلان زوجها الترشُّح لرئاسة الولايات المتَّحدة، عام 1988، قالت «جيل» إنها ستواصل عملها في تعليم الأطفال من ذوي الاضطرابات العاطفية، في حال أصبحت السيِّدة الأولى في أميركا. ■ **هنادي زينل**

نعوم تشومسكي:

علينا تغيير الوعي

عاش نعوم تشومسكي، بكلّ المقاييس، حياةً استثنائيّةً للغاية. في أحد الفهارس، تمَّ تصنيفه في المرتبةِ الثامنة بين أكثر الأشخاص الذين يتمُّ الاستشهادِ بهم في التاريخ، مع أرسطو، وشكسبير، وماركس، وأفلاطون وفرويد. في سن الـ91، وبالإضافة إلى عشرات المؤلَّفات، لا يتوقَّف عن الكتابة وإجراء المقابلات لوسائل الإعلام في جميع أنحاء العالم.

وُلدت عام 1928، بعد عقدٍ من تفشي «الأنفلونزا الإسبانيّة» في العالم، التي تسبَّبت في وفاة مئات الآلاف من الولايات المُتحدة وعِدّة ملايين حول العالم. أوّل حالة تمَّ الإبلاغ عنها كانت في قاعدة عسكرية أميركيّة في كنساس في عام 1918. عندما كنت صبيّاً في فيلادلفيا، هل تحدَّث الناس عنها؟ هل لديك أي ذاكرة عنها؟

- أنت محق. بدأ التفشّي في قاعدة عسكرية في كنساس، عندما ذهب الجنود الأميركيّون إلى أوروبا نشروها هناك، ثم انتشرت في كلّ مكان. لقد وُلدت بعد 10 سنوات، 1928. لم أسمع كلمة واحدة عنها. علمت عنها لاحقاً، عندما كنت أبحث في كتب التاريخ. وبعد مرور 10 سنوات، لم ألتقِ مطلقاً بأي شخصٍ يتحدَّث عنها.

لنتحدَّث عن الوباء الحالي، الذي أدّى إلى وفاة ما يقرب من ربع مليون أميركيّ وملايين الحالات، وهي أرقام من المُؤكَّد أنها أعلى من ذلك بكثير. وقد تعرَّض النظام في واشنطن لانتقاداتٍ واسعة، لا سيما من الأوساط العلميّة والطبيّة. وصفت مجلةً «The New England Journal of Medicine» الصادرة في 7 أكتوبر/تشرين الأول أسلوب تعامل النظام مع الوباء بأنه «غير كفؤ للغاية». لقد «حوَّل الأزمة إلى مأساة. وبدلاً من الاعتماد على الخبرة، لجأت الإدارة إلى «قادة الرأي» والدجَّالين غير المُطلعين الذين يحجبون الحقيقة ويسهِّلون نشر الأكاذيب الصريحة». ودعت مجلة «The Lancet» البريطانيّة المرموقة الأميركيّين إلى عدم انتخاب ترامب مجدّداً. ما هو شعورك تجاه ما يحدث واستجابة واشنطن؟

- في الأساس، هُم لا يهتمون. إنه لأمر مدهش للغاية أن المجلة الطبيّة الأميركيّة الكبرى، «The New England Journal of Medicine»، والتي كانت موجودة منذ أكثر من قرنين من الزمان، ولأوّل مرّة في تاريخها اتّخذت موقفاً من الانتخابات. «Scientific American» نفس الشيء، وقد سبقتهم «The Lancet» منذ بضعة أشهر. وهو أمرٌ شائن. في الواقع، إذا نظرنا إلى التاريخ، فسيكون الأمر أكثر إثارةً للغضب. الأمر يستحق النظر إلى السجل، لأننا نواجه الموقف نفسه مرّةً أخرى الذي واجهناه في عام 2003. من الأفضل أن نفهم كيف حدث هذا إذا كنّا نأمل في منع حدوثه مجدّداً. ويمكن أن تكون المرحلة التالية أسوأ بكثير. لقد كنّا محظوظين نوعاً ما حتى الآن. فيروسات كورونا شديدة العدوى، ولكنها ليست قاتلة للغاية، مثل هذه الفيروسات؛ كانت شديدة الخطورة، ولكنها ليست شديدة العدوى، مثل الإيبولا. المرحلة التالية، على حدِّ علمنا، قد تكون شديدة العدوى وقاتلة للغاية، وقد نعود إلى شيء مثل الموت الأسود. من المُحتمل جدّاً أن يحدث ذلك.
الطريقة التي يجب أن نكون مستعدين لها هي دراسة فيروسات كورونا، وإيجاد لقاحات محتمَلة، ووضع أنظمة استجابة، بحيث تكون جاهزاً للتحرُّك عندما تأتي. لا يكفي أن تكون لديك المعرفة، بل الشخص المناسب ليقوم بشيء ما، المرشَّح الواضح.شركات الأدوية، لديها أرباح طائلة، ومختبرات ضخمة، والكثير من الموارد، لكن المنطق الرأسماليّ، الذي مازال قائماً، يقف سداً منيعاً. أنت لا تضع المال في شيء قد ينجح بعد عامين من الآن، وبالتأكيد لا تضع المال في اللقاحات، التي يستخدمها الناس مرّةً واحدة ثمَّ ينتهي الأمر. تضع أموالك في أشياء يمكنك جني الأرباح منها غداً. هذا هو المنطق الرأسمالي. لذا فقد تراجعت شركات الأدوية.
بعد ذلك تأتي الحكومة، مرّة أخرى، موارد كثيرة، ومختبرات رائعة.



لكنهم محاصرون بشيء يُسمَّى النيوليبرالية، وهي نسخة متوحّشة من الرأسمالية. تمَّ إنتاج جوهرها في جملتين في خطاب تنصيب رونالد ريغان: «الحكومة هي المشكل وليس الحل». بمعنى أننا نزيل القرارات من الحكومة، التي تستجيب جزئياً للسكّان، ونضع القرارات في أيدي القطاع الخاص، غير الخاضعين للمُساءلة على الإطلاق، قطاع الشركات. سوف يتخذون القرارات.
لكن دعونا نعد إلى الوباء. شركات الأدوية مُستبعَدة من قِبل المنطق الرأسماليّ، الحكومة مُستبعَدة من النسخة النيوليبرالية للرأسماليّة الوحشية. ماذا تبقى؟ القادة، الذين قد يفعلون أو لا يفعلون شيئاً.

تذكر بوب وودوارد، الصحافي الشهير في واشنطن بوست ذائع الصيت في فضيحة «ووترغيت». ما رأيك في قراره الذي تضمَّنه كتابه «Rage» بعدم الكشف عن المعلومات التي ذكرها ترامب «كوفيد - 19 قاتل ... إنه الطاعون». لقد احتفظ بهذه المعلومات لأشهرٍ وأشهر.

- لقد قدَّم أسبابه. حكمي الخاص، كان غير لائق تماماً. تعلّل بأنه لم يتم التحقّق من صحّة المعلومات، لقد أراد التأكد من صحّتها. حسناً، هذه حجّة إذا كنت تكتب كتاباً لمصالح المُستقبل. لكن هنا مئات الآلاف من الأرواح معرَّضة للخطر. شعوري الخاص هو أنه في هذه المرحلة، من المُفيد الإفصاح عن المعلومات، حتى لو لم يتم التحقّق منها بالكامل.

ماذا عن اللقاحات المُحتمَلة التي يتمُّ تطويرها للتصدي لفيروس كورونا، ومَنْ سيقوم بإعطائها، وكم تكلفتها، وهل ستجني شركات الأدوية الكبرى الأرباح؟

- الأمر بأيدينا. ليس هناك سبب وراء قيام شركات الأدوية الكبرى بجني الأرباح. إذا نظرت إلى اللقاحات والمُستحضرات الصيدلانية بشكلٍ عام، فإن الكثير من الأعمال الرئيسية تقوم بها الحكومة، إما من قِبل المعاهد الوطنية للصحَّة أو عن طريق المنح المُباشرة إلى شركات الأدوية من الحكومة. حسناً، هناك بالفعل قانون -قانون بيرش بايه لعام 1981 - ينصّ على أنه إذا كان للحكومة دورٌ كبير في تطوير الأدوية واللقاحات، فيجب عرضها للعموم في سعرٍ تنافسي، لا أرباح. هذا ما هو مدوَّن. أعتقد أنه ربّما تمَّ إلغاؤه الآن، لكنه كان موجوداً. وهذا يعني عدم السعي وراء الأرباح.
يجب أن أقول إننا خُنقنا أيضاً بواحدة من هدايا كلينتون العظيمة للنيوليبرالية ، قواعد منظَّمة التجارة العالمية، التي توفِّر ما يُسمَّى بحقوق الملكية الفكريّة وحقوق براءات الاختراع من النوع الذي لم يكن موجوداً في الماضي. إنها ترقى إلى حقوق التسعير الاحتكارية الضخمة. بالنسبة لصناعة المُستحضرات الصيدلانية، فهي بمثابة ثروة كبيرة. تساعد الحكومة، وتدفع أجزاء مهمَّة من تطوير بعض الأدوية، ثمَّ تخبر شركات الأدوية، يمكنك جني الأرباح منها والاحتفاظ بها إلى الأبد.

حرائق الغابات والأعاصير والفيضانات وذوبان الجليد في القطب الشمالي وغرينلاند. كان سبتمبر/أيلول الشهر الأكثر سخونة على الإطلاق. سجّل وادي الموت أعلى درجة حرارة مسجّلة على سطح الأرض: 54 درجة مئوية. نحن نتجه نحو كارثةٍ مناخية.

- كل تنبؤات الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغيُّر المناخ بدت متحفِّظة للغاية، ولم تكن مثيرة للقلق بالشكل الكافي. يحذرنا العلماء البارزون أننا في مرحلة الخطر الآن. الآثار المُميتة للكارثة البيئية ليست بعيدة. ارتفاع هائل في مستوى سطح البحر، سيحدث ببطء،

ليس غداً. إنّ العلامات المُبكِّرة للكارثة موجودة حولنا بالفعل، كما ذكرت. ستزداد الأمور سوءاً. لا نعرف حجمها. هناك هامش خطأ. لكن كلّ تحليل جاد يتنبأ بخطرٍ شديد، وربّما نهاية لإمكانية الحياة البشريّة المنظّمة. ليس غداً، ربّما في نهاية القرن، ربّما بعد قرون. لكن مصير المُستقبل بين أيدينا. ربّما أمامنا 10 أو 20 سنة للتحكّم فيه. وسائل التغلب عليها متاحة. أجرى المُؤلِّف المُشارك، روبرت بولين، الاقتصاديّ بجامعة ماساتشوستس، دراسات دقيقة ومفصَّلة للغاية. ويتمُّ تنفيذها في بعض البلدان. هناك أدلة مقنعة للغاية على أنه ربّما بنسبة 2 % إلى 3 % من الناتج المحلي الإجمالِيّ يمكننا من السيطرة على كلّ هذا. توصّل محلّلون آخرون، مثل جيفري ساكس في كولومبيا، باستخدام نماذج مختلفة نوعاً ما، إلى تقديراتٍ مماثلة تماماً. هناك احتمال كبير جدّاً أنه إذا اعتمدنا التدابير الصحيحة، المُتاحة والمُمكنة، يمكننا أن نوقف السباق نحو الكارثة -وهذا أمرٌ حاسم- نخلق عالماً أفضل بكثير، عالم به وظائف أفضل، حياة أفضل، وظروف عيش أفضل، ومؤسَّسات أفضل.

ذكرت روبرت بولين. لقد ألَّفت معه كتاباً جديداً بعنوان «أزمة المناخ والصفقة الخضراء العالمية الجديدة». تستشهد فيه بالمُلاحظة الشهيرة لأنطونيو غرامشي حول «القديم يحتضر والجديد لا يمكن أن يُولد؛ في فترة الاستراحة هذه، تظهر مجموعة كبيرة ومتنوِّعة من الأعراض المرضية». ثم تكتب، «لكن مثل هذه الأعراض المرضية يقابلها تحرُّك متزايد بشأن تغيُّر المناخ والعديد من الجبهات الأخرى. الجديد لم يولد بعد، لكنه آخذ في الظهور بعدّة طرق معقَّدة، وليس من الواضح ما هو الشكل الذي سيتخذه». من حيث طبيعة التحرُّك المطلوب الآن والحركات الضرورية ومشاركة المواطنين، كيف نكسر قبضة ما تسمّيه «المنطق الرأسمالي»؟

- لا يمكنك كسر القبضة تماماً، لكن يمكنك تعديلها. هذا ليس سراً. ما يُسمَّى بالرأسمالية هو في الواقع نوع من رأسمالية الدولة. لا يوجد بلد رأسمالي. المُجتمع الرأسمالي سوف يدمِّر نفسه بنفسه بسرعة، بحيث لا يمكن أن يوجد. أصحاب المصالح لن يسمحوا بذلك. لذا، فإن كلّ مجتمع هو شكل أو آخر من أشكال رأسمالية الدولة. يمكن أن يكونوا أكثر حقداً، ويمكن أن يكونوا أكثر إحساناً. في غضون الفترة الزمنية الحالية، بعد عقدين من الزمن، لن نطيح بالمُؤسَّسات الرأسمالية.

يمكننا تغييرها بجدية. من المُمكن تماماً، على سبيل المثال، فرض ضريبة كربون ليس من النوع الذي تمَّ اقتراحه، ولكن ضريبة كربون حقيقية والتي -على سبيل المثال، ستعود بـ 75 % من الإيرادات إلى العاملين والأشخاص الذين يحتاجون إليها، ضريبة الكربون الخاصّة بإعادة التوزيع. حاول ماكرون فرض زيادة في ضرائب الوقود، لكن وقع تمرُّد من الناس الذين يقولون بحق، نحن ضحايا ذلك. إنّ الفقراء والعاملين هُم مَنْ يدفعون هذا المبلغ بشكلٍ مبالغ فيه، وهُم الذين يحتاجون إلى الإغاثة وليس العبء الإضافي.

علينا تغيير الوعي. هناك أشياء لا حصر لها يمكن القيام بها في جميع المجالات: فرديّ، حكوميّ، محليّ، اتحاديّ، دوليّ. يجب أن يكون هناك جهدٌ دوليٌّ. لا توجد حدود للاحتباس الحراري. يجب أن نضع في اعتبارنا أن ما يقرب من نصف الانبعاثات في المُستقبل ستأتي من ما يُسمَّى بالمُجتمعات النامية، المُجتمعات الأفقر. إنهم بحاجة إلى مساعدة. إنهم بحاجة إلى المُساعدة في الانتقال إلى طاقة أكثر كفاءة وأرخص وأكثر فائدة واستدامة. لكن في المراحل الأولى هُم بحاجة إلى المُساعدة للتحرُّك نحو الطاقةِ المُستدامة.

■ **حوار ديفيد بارسامیان □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:

lithub.com

27 أكتوبر 2020



مالكوم فردناند:

منعتنا المركزية الغربية من رؤية وجهات نظر أخرى عن العالم

لا ينفصل تدمير البيئة عن علاقات الهيمنة العرقية والاستعمارية، إنه ينبع من طريقة استيطاننا للأرض، ومن حقِّنا في الاستيلاء على الكوكب؛ وهو ما يعني، في مجمله، أن علينا إعادة صياغة الماضي.
حول هذه الصياغة، كان حوارنا مع «مالكوم فردیناند» صاحب كتاب «إيكولوجيا تفكيك الاستعمار - Une écologie décoloniale»، الذي فاز بجائزة مؤسَّسة أدب البيئة السياسية، عام 2019.

لويس روبلين، وأورور شايلو: غالباً ما نلقي اللوم، نتيجة التدمير البيئي الحالي، على الأنشطة البشرية في العصر الصناعي. لكنك تسلِّط الضوء على طريقة إخفاء هذا التأطير لعلاقات الهيمنة التي كانت موجودة منذ قرون. هل يزيل الخيال الغربي حول الأزمة البيئية دلائل الاستعمار؟

- مالكوم فرديناند: لست، بأيّ حال، أوَّل من أشار إلى العلاقة بين عدم المساواة الاجتماعية والتدمير البيئي؛ بل يدخل هذا في صميم الإيكولوجيا الاجتماعية، والإيكولوجيا السياسية، والنسوية الإيكولوجية. لكن ما يهمّني هو ربط هذه الأسئلة بإرث العنصرية والاستعمار، والذي ما يزال قليل الاستكشاف (باستثناء حركات العدالة البيئية). لطالما كان التدمير البيئي والقمع الاجتماعي يسيران جنباً إلى جنب. مع ذلك، بما أننا مطالبون بمعالجة حالة الطوارئ المناخية، لا نزال نرى شعارات خالية من الفكر الاجتماعي، وهو ما يسمح للآخرين باستغلال الضرورة البيئية والدعوة إلى استجابة تكنوقراطية، مثل مكافحة التلوُّث وندرة الموارد عبر الهندسة الجيولوجية أو أسواق الكربون.

لقد تتبَّعتَ أصول الأزمة البيئية، بالعودة إلى القرن الخامس عشر وعصر الاستعمار.

- لقد شهدنا تحوُّلات سريعة في تدمير البيئة، بخاصة في القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، لكن الأزمة البيئية بدأت قبل ذلك. لقد انبثقت من طريقة معيَّنة لاستيطان الأرض، ومن اعتقاد البعض بأحقّيّة قلَّة قليلة في تخصيص الأرض لصالحها. يعود تاريخ «الاستيطان الاستعماري» هذا إلى نهاية القرن الخامس عشر (ابتداءً من منطقة البحر الكاريبي) عندما وصل «كريستوفر كولومبوس» إلى أميركا...



أنت تقارن «الأنثروبوسين» بـ«النيغروسين»[1]، على أساس «الاستيطان الاستعماري». هل يختلف هذا عن الاستغلال الرأسمالي؟

- لم يكن الأشخاص الذين تمَّ استغلالهم في أثناء وجود الاستعمار عدميِّين: على الرغم من أن الفلّاحين الفرنسيِّين كانوا، أيضاً، ضحايا للعنف الاجتماعي، إلّا أنهم كانوا، دائماً، يعتبرون أنفسهم متفوِّقين على السود. مسألة العنصرية، غالباً ما تكون غائبة عن السياسة البيئية الفرنسية. أختلف، حول هذه المسألة، مع بعض الماركسيين الإيكولوجيين الذين يعتمدون على الرأسمالية في شرح كلّ شيء أو الذين يزعمون أن عدم المساواة الاجتماعية والعنصرية البنيوية شيء واحد و أوحد. في حين أن الاستعمار والعبودية كانا مدفوعَيْن، أيضاً، بالمنطق الرأسمالي. استندت هذه العمليات، قبل كلّ شيء، إلى وجهة نظر استعمارية للعالم اخترعت التسلسل الهرمي بين الأجناس والأراضي المختلفة في العالم.
كانت أراضي الأميركتَيْن في الحقبة الاستعمارية، تابعة لأراضي أوروبا، وكان يُنظر إليها بوصفها وسيلة لإسعاد المساهمين، وهو ما أضفى الشرعية على أيّة ممارسة. وحتى التدابير المتَّخذة لحماية خصوبة الأرض، كانت تهدف، في النهاية، إلى الحفاظ على استغلالها. كان يُعتقد أن هذه الأراضي مختلفة عن تلك الموجودة في فرنسا. لقد كانت عملية عنيفة وكارهة للنساء، وطريقة مروِّعة للعيش على الأرض التي ساهم في تطويرها المستعمِر؛ من أجل هذا الأخير تمَّ تجريد البشر الآخرين من إنسانيَّتهم، ومن أجله كان للأراضي المستعمرة وغير البشر الذين يسكنونها أهمِّية أقلّ من رغباته؛ هذا ما أسمِّيه «الاستيطان الاستعماري»، الذي يُعَدّ طريقة عنيفة لسكن الأرض وإخضاع الأراضي والبشر وغير البشر لرغبات المستعمر.
ثم يتمّ نسج مجموعة من الروايات والممارسات التبريرية، بالاعتماد على الدين والميتافيزيقا والقانون والثقافة، وما إلى ذلك. في عام 1848، على سبيل المثال، كان الإلغاء الثاني للعبودية، في فرنسا ومستعمراتها، بلا شكّ، معلماً سياسياً وقانونياً رئيسياً. ومع ذلك،



مالكوم فردناند▲

تمَّ استخدام العديد من القصص الخيالية للإبقاء على العبيد السابقين في المزارع والحدّ من تطوُّر الفلّاحين. إن مُلّاك الأراضي، الذين اضطروا إلى زراعة نوع واحد من المحاصيل على أراضيهم، في ظلّ الأنموذج الاستعماري، قد حافظوا على موطن استعماري بعد عام 1848؛ ومنه ظلَّت عقليّة الاستيلاء والتسلسل الهرمي دون تغيير.

إن هذه الطريقة في الاستيطان، التي يمكن تصوّرها، الآن، بدون عبودية، تنشر ممارساتها إلى أماكن أخرى. نمت حقول الموز، والعمل في مزارع الحرير، وكذلك التعدين، في جميع أنحاء الإمبراطورية الفرنسية. وفيما يخصّ قضيّة التلوُّث بالكلورديكون الشائن في جزر المارتينيك وجوادلوب الفرنسية، أدَّت هذه الممارسات، في غضون 20 عاماً، فقط، إلى تلويث الأراضي لعدّة قرون، وتسمُّم آلاف الأشخاص من أجل ملء صناديق عدد قليل منهم. أظهر عملي أننا يمكن أن ننشغل بقراءة تكنوقراطية للمشاكل البيئية. إذا ما كنّا نعاني من مادّة كيميائية سامّة فلنخرجها من السوق، وإذا ما كنّا نعاني من الكثير من التلوُّث، فلنقم بتنظيم حلّ تقني أو تنفيذه. لكن «التابعين» لا يريدون، فقط، أن يتمّ تطهيرهم من التلوُّث أو حتى إحلال العدالة لجريمة بهذا الحجم، وبدلاً من ذلك، ومع عدم وجود لائحة اتِّهام حتى الآن، بعد خمسة قرون، فإن الأمر يتعلَّق، فقط، بتغيير الطريقة التي نستوطن بها الأراضي.

عندما تتحدَّث عن «التابعين»، من تقصد؟ أتقصد الناس المضطهدين، بشكلٍ عامّ، أم الطبقة العاملة، أم النساء، أم الأقلّيّات؟

- أستخدم كلمة «زنجي»، بحرّيّة، إلى حدّ ما (في كلمة «نيغروسين»، على سبيل المثال). التابعون هم الزنوج «المزارعون» الحاليّون، بغضّ النظر عن جنسهم أو لون بشرتهم. لقد أوسمنا الزنجي، بشكل أساسي، بصفة (أسود)؛ وأتت الكلمة من اللغة الإسبانية، فالكلمتان متماثلتان. لكن ليس السود وحدهم مَنْ عانوا في المزارع، وما زالوا يعانون هناك. تمَّ تجريد هذه الكلمة من معناها، أوّلاً، من قِبَل الكتاب. «الزنجي» هو من يقوم بعمل شخص آخر، دون أن يتمَّ الاعتراف به. يلفت مصطلح «النيغروسين» الانتباه إلى كلّ تلك الكائنات التي تمّ استخدام قوّة حياتها لإشباع الرغبات الأنانية للآخرين. لطالما تمَّ تجاهل تاريخ استعباد السود في فرنسا؛ وما يزال يُنظر إليه، بشكل أساسي، من حيث العلاقات الاجتماعية أو العلاقات بين الجنسَيْن. لكننا نتغاضى عن كيفيّة ارتباطه بالتاريخ البيئي. نحن بحاجة إلى ربط استغلال الجثث باستغلال الأراضي. إذا بدأنا من المبدأ غير الحديث، القائل بوجود استمرارية بين الأجسام والنظم البيئية، فإننا ندرك أن إيذاء أحدهما هو إيذاء الآخر. يساعدنا هذا «الانعكاس» على فهم الثورات ضدّ العبودية أيضاً كمقاومة لهذا الاستيطان الاستعماري. هروب العبيد من المزارع هو أمر أساسي لعملي، لأنه طريقة أخرى للسكن. يتجاوز العبيد الفارّون مقاومة العبودية إلى تبنّي علاقة مختلفة مع الأرض ومع غير البشر.

ما هي عواقب هذا «الصمت الاستعماري»، اليوم؟

- أرى مشكلتَيْن؛ فمن ناحية لم نبدأ في التفكير في الاعتراف بما حدث إلّا بعد مرور 150 عاماً على إلغاء العبودية... من ناحية أخرى، يتمّ بناء فكر الحماية البيئية بشكل مختلف عن العنصرية، وصحيح، أيضاً، أن النشطاء البيئيين هم- في الغالب- من البيض (كما يعترفون بذلك).

أودّ أن أقول، إذن، إن الصمت الاستعماري يسهم في «الانقسام المزدوج» (الذي يفصل بين التفكير البيئي والتفكير الاستعماري)، ويستبعد شريحة كاملة من الناس الذين يستوطنون الأرض. ومع ذلك، يمكن للأشخاص الذين تَمّ استعمارهم أن يسهموا، أيضاً، في التفكير في حماية البيئة. إننا، من خلال الاستمرار في الاعتقاد بأن الأشخاص الذين يتعرَّضون للعنصرية ليسوا مهتمِّين بالبيئة، نواصل إقصاءهم وإقصاء الطريقة التي يتصوَّرون بها المجالات والساحات الطبيعية للتفكير في حماية البيئة، ومنه يتولَّد لديهم عدم الثقة بسبب هذا الإقصاء. عملَ الخيال المبنيّ حول حماية البيئة، منذ البداية، على محو أدوار الآخرين، وكلماتهم.

علاوة على ذلك، يعني الانقسام الاستعماري التقليل من أهمِّيّة القضايا البيئية. يحاول كتابي، «إيكولوجيا تفكيك الاستعمار»، ربط الجسر بين حماية البيئة وإنهاء الاستعمار، لأنه يضرّ بكليهما. أحاول، على عكس روايات علم الانهيار، إظهار أنه منذ عام 1492، كانت هناك، بالفعل، انهيارات، وقد اقترحت العديد من المجتمعات علاقات بديلة مع العالم، لكن لم يُسمع صوتها، وبخاصّة في حركة حماة البيئة. مع ذلك، من خلال الاستمرار في نشر مختارات من نصوص حماة البيئة التي لا



يظهر فيها أيّ مؤلّف أسود واحد، نحن نكرّس أسطورة حماية البيئة التي يقودها البيض من الشمال العالمي، وأسطورة غياب التفكير البيئي عند الشعوب التي كانت مستعمَرة و مستعبَدة.

كيف يجب أن نفكر في العدالة الاجتماعية، ومكافحة العنصرية، والحفاظ على النظم البيئية، معاً؟ هل يسمح إعادة تعريف مفهوم الطبيعة بعمل هذا الارتباط؟

- لقد منعتنا المركزية الأوروبية والمركزية الغربية من رؤية وجهات نظر أخرى عن العالم. وإذا ما أشرنا إليها، فمن باب الرومانسية: «أوه! فقط، لو تمكنّا جميعاً من العيش مثل شعب الغواراني!»، ومع ذلك، لا يمكننا الاحتفال بأسلوب حياتهم دون الاعتراف بتاريخهم وتهميشهم الاجتماعي، والسياسي...؛ لذا، يجب أن نترك وجهات نظرهم عن العالم تتحدّانا، دون أن ننسى تاريخ هذه الشعوب وما يطلبونه. ما هي المصطلحات التي يستخدمها هؤلاء الأشخاص لتأكيد علاقتهم بالعالم. هذه هي الطريقة التي سنعمل بها على سدّ فجوة الانقسام المزدوج للعدالة البيئية. يخلق الحديث عن الإبادة البيئية، على سبيل المثال، نسيجاً بين الأجيال (نربط أفعالنا بحياة أطفالنا، ونتحمَّل مسؤولية إرثنا، ونتفاوض بشأن إرث والدينا)، ولكن ينظر إلى هذا النسيج من منظور حماة البيئة، بدلاً من منظور اجتماعي، ومنظور سياسي. ومع ذلك، فإن فهم حقيقة أن التدمير كان ممكناً بفضل استغلال الشعوب الأصلية، يعني الاعتراف بحاجة هذه الشعوب إلى العدالة، فضلاً عن المطالبة بتعويضات العبودية.

يولي صنّاع القرار السياسي والاقتصادي، اليوم، اهتماماً كبيراً بالاستمرار في إخفاء هذا البعد الاستعماري ...

- نحن بحاجة ماسّة إلى جعل فكر الحفاظ على البيئة حول العالم: في أيّ عالم نريد أن نعيش؟ يجب علينا أن ندرك الثقافة واللون، بدلاً من مجرَّد معالجة المشكلة من خلال الإدارة البيئية التقنية. هذا ما أعنيه عندما أتحدَّث «إيكولوجيا تفكيك الاستعمار».

هذا التغيير في الأنموذج يشبه، إلى حَدّ كبير، تغيير في الخيال. كتابك مكتوب بأسلوب أدبي، تقريباً.

- لقد حصلت على إجازة أدبية من أجل أن أجعل الأمور محسوسة، بدل إظهارها، فحسب. نحتاج- «للتأثير في العالم»- إلى قيم مثل الحبّ والعدالة. إن بناء عالم بعد الاستعمار والعبودية، لن يكون إلّا بتقاربنا. أعرض، في جانب من كتابي، شخصيّات فرُّوا (بسبب العنف الذي تعرَّضوا له)، وفي جانب آخر شخصيّات تنكر نصيب الآخرين من هذا العالم. لكنني أتحدَّث، أيضاً، عن أولئك الذين قرَّروا البقاء على متن السفينة التي تشترك فيها جميع الكائنات. نحن جميعاً، في النهاية، على متن القارب نفسه، بعد كلّ شيء.

■ حوار: من أورور شايلو، ولويس روبلين □ ترجمة: أحمد منصور

المصدر:

https://www.greeneuropeanjournal.eu/why-we-need-a-decolonial-ecology/

هامش:

1 - العصر الجيولوجي الحالي، الذي يُنظر إليه على أنه الفترة التي كان النشاط البشري خلالها، هو التأثير المهيمن على المناخ والبيئة.

ليونورا ميانو:

«لا بدَّ لإفريقيا من أن تستعيد اعتبارها أمام نفسها»

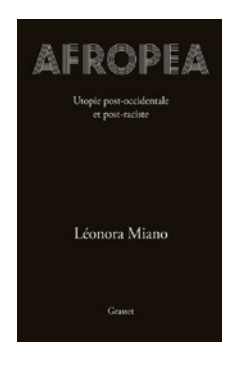
من أين يتأتَّى احترام الآخرين لنا؟ من استقامتنا دون تصلُّب، ومن قوّة صوتنا دون ارتفاعه، كما أن احترام الناس لنا لا يتأتَّى من خلال احترامنا لأنفسنا، أوَّلاً؛ هذا ما توحي لنا به الكاتبة «ليونورا ميانو» من خلال حضورها، ومن خلال مقالتها التي صدرت هذا الخريف تحت عنوان «أفروبيا. يوتوبيا ما بعد غربية وما بعد عنصرية» (منشورات غراسيه). وللحديث عن ذلك، التقينا بها في أحد المطاعم الباريسية، وقد خلعت كمامتها، وطلبت شاياً أخضر. وعلى الجدران، صور زيتية لأعيان أوروبيين من زمن آخر، يراقبونها من داخل إطاراتهم المذهَّبة.

لمَنْ كنتِ تنوين التوجُّه بكتابك «أفروبيا»، عندما كنت بصدد تصميم مشروع كتابته؟

- بعد أن عشت، لفترة طويلة، في فرنسا، حيث أنجبت طفلة فرنسية وقمت بتربيتها، كان من الطبيعي أن أنشغل بهموم الأَقلّيّة الأفرو أوروبية. أردت أن أرى ابنتي تكبر وتتفتَّق شخصيتها داخل مجتمع يقدِّم الممكنات نفسها للجميع؛ ذلك يتوجَّه الكتاب إلى مجتمع أصبح، الآن، مجتمعي نظراً لوجود آصرة الأمومة تلك، كما يتوجَّه، بشكل خاصّ، للشباب المنحدر من مجموعات ينظر إليها على أنها أقلّيّة. إن قلَّة الصبر والغضب اللذيْن نلمحهما لدى هؤلاء، أمر مفهوم.

ما سبب هذا الغضب؟

- سببه هو غياب الإنصات في مجتمع، يريد الجميع فيه أن يُسمِع صوته للجميع، دون أن يبذل هو أيّ جهد لفهم الآخرين. مع ذلك، يمكن أن يفضي الغضب إلى أمور غير محمودة. على المرء أن يفرض وجوده وشرعيَّته، ولكن ذلك يحتاج، أيضاً، لشيء من الحبّ. إذا كنت تكره مَنْ حولك، وإذا كنت لا ترى فيهم جزءاً منك، فلن يكون بمقدورك أن تغيّر فيهم شيئاً. وإذا لم تتمكّن من اعتبار الآخر شبيهاً لك فلن يكون بوسعك أن تطالبه بأيّ شيء.



ماذا تقصدين بعبارة «أفروبيا»؟

- أقصد بها تلك الشبكة البشرية التي تتكوَّن من الأشخاص الأوروبيين المنحدرين من إفريقيا جنوب الصحراء، وأيضاً، جميع الأقلّيّات الموجودة في المجتمعات الغربية والتي لا تجد لها مكاناً داخلها، وهي أقلّيّات تعود أصولها، أساساً، للتاريخ الاستعماري. جزء كبير من هؤلاء السكّان يعيشون، هنا، نظراً لأن أوروبا الغربية كانت قد بدأت تغزو العالم منذ نهاية القرن الخامس عشر. ورغبةً منها في الاستيلاء على العالم، أسلمت نفسها له؛ ولذلك هي مضطرّة، الآن، إلى قبول مختلف أشكال الاختلاط الناتجة عن الغزوات الاستعمارية.

حسناً، لكن كيف يمكننا أن «ننصهر في مجتمع واحد» في ظلّ وجود هذا الماضي؟

- التحدّي هو بناء شكل جديد من الارتباط بين الأنا والآخر، لا يحاكي ارتباط الفرس مع الحصان. إلغاء الهيمنة هو اختيار. ليس عليك أن تسحق الآخرين، وأن تجرِّدهم ممّا يملكون لكي تحقِّق لنفسك الرخاء. يمكنك اختيار المشاركة والاختلاط بالآخرين. وبالنسبة إلى المجتمعات الأوروبية، لن تتسنّى إعادة التوازن هذه للعلاقات إلّا عبر اختيار الطريقة التي تتحمَّل، من

خلالها، مسؤولية تدبير النتائج الداخلية للتاريخ الاستعماري، وأعني بذلك، على وجه الخصوص، وجود سكّان من أصول إفريقية في المجتمع الأوروبي.

كيف تنظرين إلى حراك ربيع 2020، الذي رفع شعار «حياة السود مهمّة»؟

- من السهل قياس مدى أهمّيّة حياة «السود» بالنسبة إلى الغربيين الذين روَّعتهم جريمة فظيعة، ولكن أسلوب حياتهم ما زال يعتمد على السرقة المؤسَّسية؛ لأن هؤلاء الناس الذين احتشدوا ضدّ العنصرية يصوّتون، بانتظام، لصالح الأنظمة السياسية التي تهدف إلى تجريد شعوب النصف الجنوبي للكرة الأرضية ممّا يملكون، وتحويل بلدانهم إلى مكبّ للنفايات. وفيما يتعلَّق بالأفراد المنحدرين من إفريقيا والذين هم مواطنون لبلدان غربية ما زالت تهمِّشهم وتقابلهم بالعنف، في كثير من الأحيان، أنا أفهم زخم الاحتجاج هذا، و- من ناحية أخرى- أنا لا أحبّ هذا الشعار. ويمكنني أن أقبل به كشهادة على ممارسات حبّ الذات التي لا بدَّ من ترسيخها في المجتمعات المضطهدة التي تواجه مجتمعات معادية. وخارج إطار الجماعة، هذه الكلمات تنبئ باستمرار الهزيمة: إذ في اليوم الذي ستكون فيه حياتنا مهمّة، في نظرنا نحن، أوَّلاً، أؤكِّد لكم أنه لن نحتاج إلى رفع الصوت عالياً بهذا الشعار. فحينئذ سنكون قد ضمنا وجود قوّة تقف وراء أضعف ضعفائنا. إذن، لن يسمح أحد لنفسه بقتلنا في وضح النهار مثل الكلاب؛ لذلك هناك حاجة ملحّة إلى أن نستعيد قوَّتنا نحن. وبالنسبة إليَّ، إن الجزء الأهمّ من هذه القوّة يجب أن ينبثق من إفريقيا. إن النبذ والإقصاء الذي يعانيه الأفراد المنحدرون من أصل إفريقي، له ارتباط بمكانة قارّتنا في مخيال العالم وعلى الرقعة الجيوسياسية.

كيف يُمكّن تلقين تاريخ أكثر صحَّةً من معالجة الوضع؟

- حين يتعلَّق الأمر بجريمة ضدّ الإنسانية، من عيار جريمة الترحيل عبر المحيطات وأمام حجم الجروح التي لم تندمل بعد، سيكون شرفاً للدول الأوروبية أن تتشاور فيما بينها لتحدِّد ما يجب القيام به من أجل تصحيح





التاريخ، وتلقينه على أفضل وجه ممكن. ومن المهمّ تسليط الضوء على آراء المضطهدين، وكذا مختلف ردود الفعل التي قاموا بها للحفاظ على كرامتهم الإنسانية وتحرير أنفسهم. يجب أن نعبِّر عن مدى الفظاعة، أيضاً، وعن مدى المرونة والإبداع والنبل الذي أبان عنه أولئك، الذين اعتقد الأوروبيون أنهم قد أفلحوا في تجريدهم من الإنسانية. إن تكوين المعلّمين يبقى أمراً ضرورياً حتى لا يتمّ اختزال البعض في وضع الجلّاد، والبعض الآخر في وضع الضحيّة.

وكيف يمكن للأدب أن يساعدنا؟

- يمكنه أن يشكِّل أحد «الأسلحة الخارقة» التي تحدَّث عنها «إيمي سيزير»، شرط أن يكون قد تمّ الاشتغال، بجدِّيّة، على مسألة تمثُّل الآخر. في رواياتي، أعمل كثيراً على أفكار الشخصيات، وحميميَّتها، وبعدها الكوني. لكن مجرَّد حقيقة أن القصّة تدور في إفريقيا يشكِّل، بالنسبة إلى العديد من القرّاء، عائقاً أمام تماهيهم مع الشخوص. يتعيَّن على الأوروبيين أن يتعلَّموا، من جديد، كيف يعيشون بوصفهم جنساً بشرياً ضمن أجناس أخرى.

ألم تخلِّف روايتك «Rouge impératrice» صدًى طيِّباً، ورشِّحت لجائزة «غونكور»، وهي الرواية التي تجري أحداثها في إفريقيا فيدرالية تتمتَّع بالرخاء وبالسيادة؟

- نعم، ولم أكن أتوقَّع ذلك، على الإطلاق. هذا يعني أننا يجب ألّا نفقد الأمل، تماماً، في أوروبا، وفي قدرتنا على خلق عالم مختلف. علينا، فقط، أن نطرح سبلاً للوصول إلى ذلك. كثيرون يرغبون في التغيير، لكنهم يجهلون الطريقة. وعلى الرغم من كلّ ما شهده التاريخ من عنف، نحن ما زلنا هنا. يمكننا أن نقرِّر خلق واقع مختلف، ثم إن الظروف تجبرنا على القيام بذلك. فنحن نعلم أن المناخ يتَّجه نحو مزيد من الاحترار، وأن الموارد محدودة. وسيتعيَّن على المناطق الأكثر اعتدالاً أن تستقبل الشعوب التي ستهاجر إليها. الناس لن يسلّموا أنفسهم للموت، دون أن يجرِّبوا حظَّهم في مكان آخر.

كثير من الناس يريدون عالماً مختلفاً، أيضاً، في مجال التسامح، وعلاقات هادئة بين الرجال والنساء، ويريدون الابتعاد عن إصدار الأحكام والأفكار النمطية. هل لدى شخصيّاتك ما تقدِّمه في هذا الشأن، أيضاً؟

- نعم. يمكن لأيّ شخص الشعور بهذا النوع من الغموض في داخله. نحن جميعاً مزدوجون بعض الشيء، كلّنا متعدِّدون. في ثقافة دول جنوب الصحراء الإفريقية، أو لنقل لدى قبائل (البانتو)، على الأَقلّ، يُعتَقد أن في داخل كلّ إنسان طاقات أنثوية وأخرى ذكورية. وأنا أسمع، اليوم، أن بعض الناس لا يريدون إلغاء الفئات المتعلِّقة بالنوع، فحسب، بل الفئات الجنسانية، أيضاً. شخصيّاً، لم أصل إلى هذا الحَدّ، ولكنني مهتمّة بفكرة تعدّدية الأنواع.

يمكننا، إذن، قراءة كتاب «أفروبيا» على أنه بيان سياسي. هل يغريك عالم السياسة؟

- لا. أنا أعرِّف هذه المقالة بأنها تأمُّل سياسي. إن كتابة بيان أفروأوروبي ليست مسؤوليتي أنا، ولم يعد عمري يسمح بذلك... أنا شغوفة بالسياسة، لكنني لن أتمكَّن من الارتباط بفضاء وحيد. لديَّ انتماءات متعدِّدة، وأفضّل أن أُوجَدَ في مكان، أستطيع فيه العمل لصالح مواطنين قادمين من عدّة قارات.

في روايتك «Crépuscule du tourment»، تسأل إحدى الشخصيّات، وهي معالجة اسمها «سيسكو»، الشابّة «تيكي»: «ماذا تنتظرين من الحياة؟ ماذا تقدّمين للحياة؟». ماذا لو طرحنا عليك السؤالين كليهما؟

- ما أنتظره من الحياة هو أن تستعيد إفريقيا اعتبارها أمام نفسها؛ هذا ما أعمل عليه. فما إن تعيد اكتشاف طريقة أكثر إيجابيّةً للنظر إلى نفسها، فستتمكَّن من استعادة سلطتها، وستجد الطريقة التي تمارس، من خلالها، هذه السلطة. ماذا أقدِّم للحياة؟ الكثير من الفرح! أنا سعيدة جدّاً لوجودي هنا، وأتطلّع بنفاد صبر إلى عيد ميلادي الخمسين.

■ حوار: سيليا هيرون □ ترجمة: إلهام إد عبد الله أومبارك

العنوان الأصلي والمصدر:

«Léonora Miano L'Afrique doit se réhabiliter à ses propres yeux».

https://www.letemps.ch/societe/leonora-miano-lafrique-se-rehabiliter-propres-yeux.

الألعاب الإلكترونية

تفاقم الخطر في زمن الجائحة

تسجِّل الدول العربية أعلى معدَّل نموّ في سوق الألعاب الإلكترونية على مستوى العالم، بنسبة 25 % في السنة، بينما لا تتعدَّى النسبة 9.2 % في منطقة آسيا والمحيط الهادئ، و4 % في أميركا الشمالية. ويرجع هذا الإقبال الكبير إلى وجود 400 مليون شخص في المنطقة العربيّة، تقلّ أعمار الكثيرين منهم عن 25 سنة، ممّا يضمن لسوق الألعاب العالمي زبائن بمعدَّلات استهلاك مرتفعة.

مع انتشار الهواتف النقّالة والألواح الإلكترونية، سلك الإقبال على الألعاب الإلكترونية منحًى سلبيّاً، نتج عنه تغيير جذري لحياة بعض المستخدمين الذين بلغوا درجة الإدمان على الألعاب الإلكترونية، فنتج عن ذلك آثار واضحة عليهم، كالعزلة والانطوائية والأمراض النفسية، وكذا ارتفاع معدَّل سلوكات العنف، وحتى الاغتصاب والجرائم والاعتداءات الخطيرة، نتيجة مضامين العنف والضرب والقتل التي تحتويها بعض هذه الألعاب، وهذا ما أثبتته العديد من الدراسات التي اهتمَّت بهذا الشأن. يقول الدكتور «كليفورد هيل» المشرف العلمي في اللجنة البرلمانية البريطانية لتقصّي مشكلة الألعاب الإلكترونية في بريطانيا: «لقد اغتُصِبت براءة أطفالنا أمام أعيننا وبمساعدتنا، بل بأموالنا أيضاً. وحتى لو صودرت جميع هذه الأشرطة، فإن الأمر سيكون متأخِّراً، للغاية، في منع نموّ جيل يمارس أشدّ أنواع العنف تطرّفاً في التاريخ المعاصر»[1].

وبالرغم من الاهتمام الواسع، من قِبَل الدارسين، بمحاولة لتسليط الضوء على هذا الواقع الذي يقضي بوجود ظاهرة اجتماعية خطيرة لها العديد من الآثار السلبية، وتضافر الجهود لإبراز هذا الامر عبر مؤسَّسات التنشئة الاجتماعية ووسائل الإعلام وكذا شبكات التواصل الاجتماعي، يوحي المؤشِّرات بارتفاع درجات الخطر خاصّة في الآونة الأخيرة ومجتمعاتنا تعيش ظروفاً استثنائية مع الأزمة الصحّية العالمية التي تشهدها الدول بانتشار وباء «كوفيد- 19»، هذه الأزمة التي فرضت علينا نمط حياة أكثر خدمة للتباعد الاجتماعي والعزلة والانفرادية، وكذا العديد من الإجراءات الاحترازية التي أضفت طابعاً من الملل على حياة الأفراد، حين ألحَّت عليهم الحاجة للتوجُّه أكثر لمثل هذه الألعاب، واستخدامها بشكلٍ مفرط كمتنفَّس وحيد لهم في ظلّ هذه الظروف المفروضة عليهم.

فنحن، اليوم، في ظلّ الأزمة الصحّيّة، نعيش واقعاً جديداً أضفى طابعاً من التقييد على حركية الفرد وإبقائه في فضاء مغلق؛ تفادياً لانتشار العدوى الذي سيؤدّي إلى ارتفاع عدد الإصابات، ويعتبر هذا النظام متعارضاً مع الطبيعة الحركية والحيوية للفرد؛ ما يدفعه إلى محاولة استحداث روتين حياة يومية يتماشى مع الأوضاع المفروضة عليه، وكانت الألعاب الإلكترونية أكثر الأنشطة الملائمة لنمط الحياة الجديدة الموافقة للتدابير الصحّية؛ لما توفِّره من عزلة في الاستخدام، وتسلية وتمضية للوقت نتيجة اللّعب لساعات طويلة؛ من هنا شهدت منصّات الألعاب الإلكترونية وألعاب الفيديو إقبالاً أكثر تزايداً في الوقت الذي لاقت فيه العديد من القطاعات الأخرى تضرُّراً وأزمة نتيجة القيود المفروضة على النشاطات الاجتماعية، والاقتصادية، في حين كانت هذه الأزمة فرصة ذهبية لشركات الألعاب الإلكترونية وألعاب الفيديو، حيث إن تزايد الإقبال عليها شكَّل حافزاً قويّاً لأصحاب هذا القطاع، للرفع من نسبة الاستثمار فيه، «باستغلال هذا الظرف العالمي، للترويج لألعاب مختلفة، وأخرى لها علاقة بانتشار وباء «كوفيد- 19» كلعبة «بلايغ إنك»، المحاكية لطريقة الفيروس، ويقوم فيها اللاعب بتوجيه فيروس وهمي قاتل، في الصين، ثم نشره في جميع أنحاء العالم لمحو البشرية، وقد جذبت هذه اللعبة أكثر من 130 مليون مستخدم، وتصدَّرت مبيعات الألعاب الإلكترونية في الآونة الأخيرة»[2]. ففي حين كان الأفراد، سابقاً، يكتفون باللعب، أصبحوا يسدِّدون مقابلاً ماليّاً من أجل تخطّي مراحل الألعاب والوصول إلى مراحل متقدِّمة في اللعبة.

وقد أكَّد مؤسِّس وكالة الألعاب والرياضات الإلكترونية، في تركيا «أوزان آيديمير»، في تصريحاته[3]، أن عدد الأفراد النشطين والوقت المقضي في ممارسة الألعاب زاد بنسبة تتراوح بين 40 و 50 %، وأن إجمالي الزيادة في المبيعات بلغت 63 %، كما أن الوقت المخصّص للألعاب قد زاد في العالم بنسبة 40 %، بحسب التقارير العالمية، فضلاً عن الزيادة في استخدام الهواتف وأجهزة الكومبيوتر، وهذا ما أكَّدته، أيضاً، الشركة العالمية للاستشارات الاستراتيجية[4] (sinon-kucher-patners) عندما أشارت إلى ارتفاع إجمالي الأرباح لدى شركات ألعاب الفيديو؛ بسبب الزيادة في ساعات الاستخدام، إذ كشف التقرير أن هناك ارتفاعاً بنسبة 30 % في فئة المستخدمين العاديّين الذين يُفترض أنهم زادوا من وقت لعبهم السابق، ومن المتوقَّع أن يظل عدد كبير منهم مستمرّاً في ذلك، حتى بعد انتهاء أزمة «كوفيد - 19»، خاصّة أن الإنفاق المادّي على هذه الألعاب زاد في جميع الفئات العمرية التي تتراوح بين 13 و 84 عاماً، ناهيك عن الأفراد الذين يعانون- أصلاً- من الإدمان على الألعاب الإلكترونية. ويتوقَّع تقرير الشركة أن تصل صناعة الألعاب العالمية إلى 170 مليار دولار بنهاية هذا العام، متجاوزاً التوقّعات السابقة بنسبة 50 %، ويُظهر التقرير أن العديد من هذه الاتِّجاهات



السلوكية بعد، جائحة «كوفيد - 19» ستكون دائمة ومستمرّة حيث يقوم الناس بتكوين عادات جديدة، وزيادة في قوّة العادة الحالية؛ ما يؤدّي إلى نموٍّ متّسق ومتسارع، على مدى السنوات العديدة القادمة، في سوق الألعاب الإلكترونية.

وفي مقال قدَّمه موقع الجزيرة الوثائقية[5]، تمَّ الكشف عن نسب ارتفاع الإقبال على الألعاب الإلكترونية وألعاب الفيديو، خاصّةً في الدول الأكثر تضرُّراً بفيروس «كوفيد - 19» وفي مقدِّمتهم إيطاليا التي سجَّلت ارتفاعاً بنسبة 70 % في استخدام الإنترنت؛ نتيجة الإقبال على لعبة «فورتنايت» عبر الإنترنت.

أمّا في الصين، فقد تزايد عدد الأفراد اللاعبين على الهواتف المحمولة بحوالي 48 % منذ بداية انتشار الوباء؛ وذلك بسبب تراجع الأنشطة المهنية والالتزام بتدابير الحجر المنزلي ومنع التجمُّعات، خاصّة أن هذه الألعاب متاحة للتحميل إلكترونيّاً، وقد أصبحت لعبة «Honor of King» من أشهر الألعاب بين الصينيين خلال فترة الحجر الصحّي، وحقّقت أرباحاً قُدِّرت بنحو 286 مليون دولار يوميّاً، وعدد مستخدمين يفوق 100 مليون.

كما حقّقت منصّة الألعاب الجماعية على الإنترنت «ستيم - Steam» رقماً قياسياً خلال فترة الحجر الصحّي، من حيث عدد اللاعبين المرتبطين، في الوقت نفسه، بالمنصّة، وفاق العدد 20.6 مليون شخص. كما حافظت لعبة «PUBG» على ريادتها للتطبيقات التي يجري تحميلها في أكثر من 100 دولة، ومن بينها بلدان الشرق الأوسط وشمال إفريقيا. أمّا شركة «مايكروسوفت»، فقد كشفت عن تعرُّض خدمتها «إكس بوكس لايف - Xbox Live» لمشاكل تقنية بسبب الضغط الكبير على خوادمها في فترة العزل بالمنازل، نتيجة رغبة عدد كبير من المستخدمين في تسجيل الدخول للخدمة، في آن واحد؛ ما أدَّى إلى توقُّف خدمة اللعب المتعدِّد التي توفّرها الخدمة .

وكشف تقرير «نيوزو» المتخصِّص عن أن الإيرادات، في الولايات المتَّحدة وحدها، قاربت 37 مليار دولار، وذلك بفضل الزيادة في ألعاب المنصّات، وتأثير لعبة «فورتنايت - Fortnite». مقابل تجميد الحكومة الصينية لإطلاق ألعاب جديدة في الصين. واستمرار اليابان، عبر شركتها الأشهر «سوني»، في اعتماد النهج التقليدي وعدم مسايرة التوجُّه العالمي نحو الألعاب السحابية.

وتحتوي متاجر «آبل»، و«غوغل» الإلكترونية، أيضاً، على أكثر من 300 ألف لعبة قابلة للتحميل، وتربح كلتا الشركتين ما بين 15 و 30 % من مشتريات الألعاب في الأجهزة المحمولة التي تعتبر الأكثر نموّاً في صناعة ألعاب الفيديو، بينما تجاوزت قيمة الإنفاق المالي العامّ على هذه الألعاب، في مجال التجارة الإلكترونية، 70 مليار دولار، بوصفها سابع صنف من المشتريات المقتناة في العالم الرقمي.

وتعتبر منطقة آسيا والمحيط الهادئ أكبر سوق للألعاب، وأسرعها، على مستوى العالم، وتعتلي اليابان عرش ألعاب الفيديو عبر المنصّات الثابتة، وذلك بجهازها الأشهر على الإطلاق «بلاي ستيشن» الذي تصنعه شركة «سوني»، بينما تتفوَّق الصين، أساساً، من خلال ألعاب المحمول والبرمجة والتطوير، ويتوقَّع أن يصل حجم صناعة ألعاب الفيديو، في الصين إلى 16 مليار دولار في عام 2023، مع وجود 354 مليون لاعب إلكتروني عبر الإنترنت، أي أكثر من إجمالي الشعب الأميركي.

أمّا في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، فاستهلاك الألعاب هو السائد في غياب صناعة حقيقية، بسبب المنافسة الشرسة وضعف الاستثمار في هذا المجال، مقارنة بالدول الغربية، وقد كشف تقرير حديث نشرته مؤسَّسة «لاي الدولية لخدمات الألعاب - LAI Global Game Services» أن الدول العربية تسجّل، في المقابل، أعلى معدَّل نموّ في سوق الألعاب الإلكترونية على مستوى العالم، بنسبة 25 % في السنة، بينما لا تتعدّى النسبة 9.2 % في منطقة آسيا والمحيط الهادئ، و4 % في أميركا الشمالية. ويرجع هذا الإقبال الكبير إلى وجود 400 مليون شخص في المنطقة العربية تقلّ أعمار الكثير منهم عن 25 سنة، وتوفّر زبائن بقدرة شرائية كبيرة. ■ **ناريمان حداد**

هوامش:

1 - عباس السبتي، الألعاب الإلكترونية وعزوف الأولاد عن الدراسة، نتائج وحلول، دراسة ميدانية بالكويت، منشورة في موقع (المنشاوي للدراسات والبحوث)، 27 أبريل 2013، WWW. MINSHAWI.COM

2 - ألعاب الفيديو في زمن كورونا، مصائب قوم عند قوم فوائد.

3 - الألعاب الإلكترونية متنفّس لشباب تركيا أيّام كورونا، مقال نُشِر في موقع (وكالة الأناضول) بتاريخ، 21/04/2020، www.aa.com.tr

4 - محمد عبد الله، هكذا استفادت الألعاب الإلكترونية من ازمة كورونا، مقال منشور في موقع (عربي 21) بتاريخ، 06/10/2020، www.arabi21.com

5 - ألعاب الفيديو في زمن كورونا، مصائب قوم عند قوم فوائد، مرجع سبق ذكره.

تداعيات موجة الثقافة وثورة المعلومات

لا يختلف اثنان على أنّ أهم سمات العصر، هي ثورةُ المعلوماتِ، التي دخلت العصر بشكلٍ سريع، وأحدثت فيه الكثير من المُتغيِّرات بشكلٍ لم يعهده الإنسانُ من قبل.
فالثقافةُ قديمة قِدم الإنسانِ، وهي تتلوَّن بشكلٍ خاص في كلِّ عصر، وقد اجتهد الإنسانُ كثيراً بابتكار وسائل متنوِّعة يُعبِّر بها عن نفسه من جهةٍ، ويتواصل بها مع الآخرين من جهةٍ أخرى، وربّما كان مفهوم المثاقفة هو أحد تجلِّيّاتها من حيث التواصُل الإنسانيّ، فهذا المفهوم لا تُكتسَب قيمته إلّا من خلال التواصُل، حيث بدأت مع النخب وأصبحت اليوم في متناول الجميع.
فلم تكن الثقافةُ عن بُعد وليدةَ الحاجة التي فرضها الوباءُ الأخير، بل كانت في صلب الكثير من التجارب الثقافيّة حول العالم، حتى أنها وصلت إلى المؤسَّسات الأكاديمية والجامعات التي أصبحت تتعامل عن بُعد مع الدارسين. ولا أظن أن هنالك بلداً بالعالم لا يمتلك مثل هذه المؤسَّسات الأكاديميّة، لكن الحقل الأهمّ في هذا المجال هو حقل الإعلام، فنحن نشهد تحوُّل الكثير من الصحف الكبرى في العالم إلى المدوَّنة الرقميّة، وهذا يعود لأسبابٍ كثيرة لسنا بصدد الحديث عنها الآن، وإذا كان التعليم أو التعلُّم عن بُعد هو ما تبنَّته مؤسَّسات متنوِّعة فإنه اليوم يتحوَّل إلى ضرورة أُجبر عليها الإنسان والمؤسَّسات الثقافيّة حول العالم، وذلك بسبب وباء كورونا.

فما زال الصراع محتدماً بين المُتحمِّسين للثقافة عن بُعد والرافضين لها، ولكلٍّ فريق حُججه وقناعاته الناتجة عن تجربةٍ ما، فالمُتحمِّسون يرون أن وسائل التواصُل المدعومة بتقنياتٍ حديثة تمكِّن طالب المعرفة من استثمار أقصى طاقاته من حيث لا يستطيع التعليمُ التقليديّ أن يوفِّرها بالاعتماد على الوسائل القديمة. كما يرون أنّ الثقافة عن بُعد تكسر حاجزي الزمان والمكان، وتمضي في آفاقٍ واسعة نحو أكبر شريحة من الناس لا تستطيع أن توفِّرها المؤسَّسات التقليديّة المحدودة بمكانها، والمحدودة بعدد أفرادها.
أما الرافضون للثقافة عن بُعد فيرون أنها تفتقد إلى المصداقيّة، فهذا الفضاء الواسع المُتاح للجميع لا يُقدِّم الثقافة على حقيقتها لافتقارها إلى الدقة العلميّة والمصداقيّة التي توفّرها الوسائل التقليديّة الأخرى، وعلى رأسها الكتاب الذي مازال إلى يومنا هذا مرجعاً مهمّاً لكلِّ طالب معرفة، وترى هذه الفئة أن الأضرار المُترتبة على الثقافة عن بُعد هي أكثر من المنافع، فالمؤسَّسات التقليديّة تقدِّم خبراتها للمُتلقي عن كثب، لضمانها كافة العناصر المعرفيّة اللازمة.


أحمد عبد الملك ▲

هنالك عواملُ مُهمّة في توصيل الرسالة الثقافيّة

يقول الدكتور والروائي أحمد عبد الملك: كُلُّنا يعلمُ أنَّ الثقافةَ، في الظروف الطبيعيّة، عادةً ما تكون مُجهدةً وذاتَ مشقَّة؛ فيما يتعلَّق بحضور الندوات والفعاليات الثقافيّة؛ فما بالكم مع جائحة (كورونا) التي فرضت شكلاً جديداً للتواصُل الثقافيّ والإعلاميّ، وهو التواصُل (عن بُعد)؟! وهو أمرٌ غيرُ مُعتادٍ، خصوصاً في ظلِّ غياب التفاعل الحقيقيّ بين صاحب الرسالة الثقافيّة والمُتلقي، وهذا ما نُعانيه في التدريس الجامعي أيضاً.
الأَصلُ، في الرسالة الثقافيّة، أَنْ تحملَ مِيزةَ المُواجهةِ اللازمةِ لإحداثِ التفاعلِ بين المُحاضِر والجمهور، ولئن تحقَّقَ جُزءٌ يَسيرٌ من هذا التفاعل عبر أُسلوبِ (عن بُعد)، إلّا أنَّه تظلُّ هنالك عواملُ مُهمَّةٌ في توصيل الرسالة الثقافيّة، وأَهمُّها لغةُ الجسد. إنَّ إيماءاتِ المُحاضر وتشديدَه (Stress) على بعض الكلمات والألفاظ، وملاحظتهُ لمدى تأثير صوتهِ وإيماءاته على الجمهور، أمرٌ مُهمٌّ في توصيل الرسالة واستمراريتها، وفي اقتناعِ المُحاضرِ باستيعابِ الجمهور لما يقول، أو دهشتهِ وعدمِ استيعابه لما يقول.
وأنا أرى أنَّه من الصعوبة بمكان، وضعُ مُعادلةٍ تقول: (إنَّ أدواتِ التواصُل الاجتماعيّ، والثقافة، وجهان لعُملةٍ واحدة)، ذلك أنَّ عُنصُر المُواجهةِ لا يتحقَّقُ في هذا الشكلِ من التواصُل، ناهيك عن انشغالِ بعض أفرادِ الجمهور بأُمورٍ أُخرى، خارج دائرةِ المُحاضَرةِ أو الورشةِ.

لستُ ضدَ استخدامِ أَدوات العصرِ المُتطوِّرة، ولكن لا يُمكنُ تعميمُ جدوى هذه الأدوات، على جميع مناحي الحياة. كما أنّني أُراهنُ على قلّةِ استيعاب المُتلقي للرسالة الثقافيّة، عبرَ أُسلوبِ (عن بُعد)، لأنَّ الثقافةَ دوماً تكون (عن قُرب)!


مريم النعيمي ▲


حسن رشيد ▲

الثقافة لا تُقاس بالبُعد والقُرب

وبدورها قالت الدكتورة مريم النعيمي الأستاذ المساعد / جامعة قطر إنّ الثقافة علاقة تواصلية بين الفرد والمُجتمع، وهذه العلاقة التواصُلية تنشطر بين المُثقَّف ونفسه، وبين الفرد وغيره، والجَائِحة لا تملك أن تؤثّر على هذه العلاقات، حيث إنَّ المُثقَّف يعتمد اعتماداً كُلياً على البُعد، سواء في قراءاته، أو كتاباته، أو حديثه.

وقبل أن نبني ظلاماً وسواداً حول تأثير الجَائِحة على الثقافة لابد أن نلقي الضوء على مَنْ هو المُثقَّف؟ وما هي الثقافة؟ وهل سيتجه المُثقَّف إلى المعلومة الإلكترونيّة؟

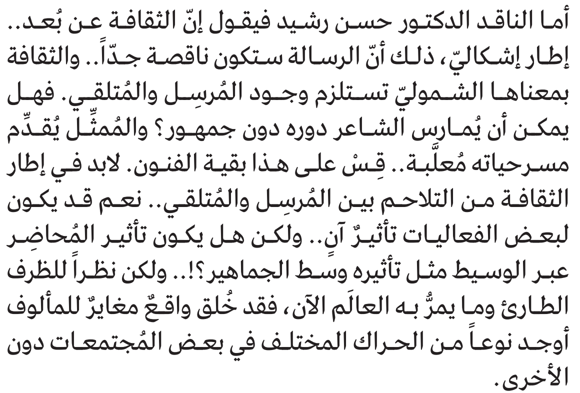
من حُسن حظّ المُثقَّف أن تقوم هذه الثورة الإلكترونيّة التي تعدُّ بذاتها ثورة ثقافيّة، هذه الثورة التكنولوجيّة هي ثقافة قامت على العلم والمعرفة والفكر والبحث والتقصي، وهذه من أهمّ عناصر بناء الثورة التكنولوجيّة، وهي أيضاً من أساسيات بناء المُثقَّف لتكوينه المعرفي، والثورة التكنولوجيّة لا شكَّ أنّ دورها كبير جدّاً أوصلت المُثقَّف لحقائق وآفاقٍ مفتوحة لا يتأثر في الوصول لها بالبُعد أو القُرب.

ثم ما هي الثقافة عن قُرب لعلكم تفيدونني؟ وما أعرفه أن الثقافة كلها عن بُعد ينهل منها المُثقَّف شراباً هنيئاً متى شاء، له الحرّيّة أن يأخذ معلومته من كتابٍ أو من جهاز، فكلّ ما يحصل عليه هو عن بُعد. واسمحوا لي أن أُصحح عبارة الثقافة عن بُعد وقُرب، فهناك مَنْ يدير الثقافة وهم مدراء الإدارات والموظفون ودورهم يقتصر بالإدارات اللوجستية واستقطاب وسائل الثقافة من الخارج، وأقصد بالخارج الأفراد الذين لهم قلم يكتب، وريشة تبدع، وصوت جميل يشدو، وعازف نغم جميل، ومتحدِّث يحمل شيئاً جديداً فيه إضافات طريفة، وشباب واعد يهوى القراءة وإدارة الحوار المُتقدِّم.. أعتقد هذه بعض أوجه الثقافة التي تأتي من خارج أسوار الوزارات الخاصّة بالثقافة وتُدار باحترافية من المسؤولين داخل هذا السور، وبذلك نعود للعلاقات التواصُلية التي تنمو منها الثقافات ويصقل بها المُثقَّف الذي لا يحتاج لمكانٍ مغلق ليبدع فيه، ولكن آفاق الإبداع والصقل تنشأ من بعيدٍ بالقراءات واختراق المسافات المُكرَّرة، والانطلاق خارج أسوار الروتين الإداري.. والصقل.

أما عن وسائل التواصُل الاجتماعيّ ودورها في ربط الثقافة بالفرد فأقول إنّ وسائل التواصُل الاجتماعيّ قتلت الثقافة،

لأنها مجرَّد فضاءات للتنفيس عن كلِّ ما يدور في خواطر الأفراد من عباراتٍ، أحياناً تكون تعليقاً، وأحياناً تكون تعبيراً، أما الثقافة فوجهها يحمل الكثير من المعاني العميقة المصقولة، والتي تزهر أشياء ثمينة في قيمتها وجوهرها ومفرداتها فتكون كتاباً نافعاً مرّة، وقصيدة متماسكة مرّة، ولوحة فنَّان مرهف مرّة، وإبداع فكرٍ مثمرٍ مرّة، ومقطوعة موسيقيّة معبِّرة مرّة، ونصّاً مسرحياً هادفاً مرّة، وبهذا كله تتكوَّن منظومة الثقافة المُتكامِلة التي لا ترتبط ببُعد أو قُرب، وبهذا أيضاً تختلف الثقافة عن ما يُكتب يومياً على وسائل التواصُل الاجتماعيّ في جمل قصيرة أو خواطر ذاتية مُختصَرة.

الوسيط يفتقر إلى تأثيره المُباشر



موزة المالكي ▲



جاسم السلطان ▲

أما الناقد الدكتور حسن رشيد فيقول إنّ الثقافة عن بُعد.. إطار إشكاليّ، ذلك أنّ الرسالة ستكون ناقصة جدّاً.. والثقافة بمعناها الشموليّ تستلزم وجود المُرسِل والمُتلقي. فهل يمكن أن يُمارس الشاعر دوره دون جمهور؟ والمُمثِّل يُقدِّم مسرحياته مُعلَّبة.. قِسْ على هذا بقية الفنون. لابد في إطار الثقافة من التلاحم بين المُرسِل والمُتلقي.. نعم قد يكون لبعض الفعاليات تأثيرٌ آنٍ.. ولكن هل يكون تأثير المُحاضِر عبر الوسيط مثل تأثيره وسط الجماهير؟!.. ولكن نظراً للظرف الطارئ وما يمرُّ به العالَم الآن، فقد خُلق واقعٌ مغايرٌ للمألوف أوجد نوعاً من الحراك المختلف في بعض المُجتمعات دون الأخرى.

إنّ الثقافة، في الإطار الأشمل، لها تأثيرها الأكبر في حميمية اللقاء، ذلك أنّ الوسيط يفتقر إلى تأثيره المُباشر والمُحرِّك للمشاعر.. ولدينا خير مثال في إطار التعليم -مثلاً- عن بُعد.. هناك العديد من السلبيات خاصّة في مجتمعاتنا، ونقيس على هذا في مجال الغناء، والمسرح، والمُحاضرات، ومن ثَمَّ الندوات.. سوف نجد أن تأثيرَ الرسالةِ الثقافيّة واهٍ، والنجاح -وإنْ كان- فأمره نسبي وأقلّ من المأمول. وهي محاولات لأنّ الظروف قد حتَّمت على العالم هذا الإطار.

فالثقافة عن بُعد تأثيرها هش.. ولكن واقع الحال فرض علينا هذا الأمر.

لا يمكن الاستغناء عن الكتاب

وبسؤالها قالت الدكتورة موزة المالكي الأستاذة الاستشارية في علم النفس: أعتقد أن ما يُطلَق عليه الثقافة عن بُعد هو جهود تبذل في سبيل الحفاظ على استمرارية الحركة الثقافيّة للاطلاع على الإنتاج الإبداعيّ والمعرفيّ لمُفكِّرين وكُتَّاب ومثقَّفين من دولٍ أخرى، وهذا جزءٌ من تأثيرات الجَائِحة على القطاع الثقافيّ، فمن الطبيعيّ أن تتغيَّر الثقافة التي عهدناها، وثقافة ما بعد كورونا أجبرتنا على تغيير المسار، فالخوف والقلق والحيرة والتوتر وفقدان السيطرة على الأعصاب كلها عوارض ظهرت مع انتشار فيروس كورونا، فالأزمة النفسيّة ازدادت حدّة لعدم معرفة توقيت انتهاء هذه الأزمة.

كما أنّ إجراءات الحَجْر المنزليّ تدفع لمزيد من التوتر، والخيارات باتت ضئيلة جدّاً مع وجود التباعُد الاجتماعيّ الذي ضاعف من الحالة المزاجية السيئة التي انعكست على نفسياتنا قبل أجسادنا.

وبذلك اضطر المُثقَّف إلى اللجوء إلى الجهاز للحصول على المعلومة، ليس هذا فقط، بل أصبحت المؤتمرات تُدار عن طريق الهواتف، وطبقت الآلاف من مؤتمرات (الفيديو زوم) الذي تفوَّق على الجميع بشهادة الكثيرين.

ولكلِّ هذه الأسباب -في اعتقادي- أن مواقع التواصُل الاجتماعيّ هي بمثابة فضاء مفتوح من المعلومات والأخبار المُتدفِّقة، ولولا وجود هذه التقنية لأصبحنا بمعزل عن العالم ما يؤثِّر على تنمية ثقافتنا وشخصيّتنا، كما أن شبكة التواصُل الاجتماعيّ يسَّرت لنا سُبل التواصُل مع المُثقَّفين والأدباء والكُتَّاب والإعلاميّين، فأصبح التعرُّف على ما يكتبون أولاً بأول أكثر يسراً عن ذي قبل، في حين كان هذا الأمر يستغرق



الكثير من الوقت في البحث والتجوُّل في أروقة المعارض وبين رفوف المكتبات.
وأي معلومة أو خبر لا يستند إلى مرجعٍ علميّ أو مصدرٍ موثوق لا يُعوَّل عليه، وبالتأكيد زادت هذه الوسائل من ثقافتنا بشرط أن نختار المواقع التي نأخذ منها المعلومات التي تهمنا، إلى جانب الانفتاح على الآراء الأخرى في مختلف المجالات، وبقدر ما أفادتني شبكة التواصُل الاجتماعيّ، بقدر ما حفَّزتني كذلك على الدخول في عوالم فكريّة وعلميّة جديدة كانت غائبةً عني، والبحث فيها، فالعلم لا حدود له، ومهما تمَّت الاستعانة بوسائل التواصُل الاجتماعيّ لا يمكن الاستغناء عن الكتاب...
فكما قال المتنبي:
أَعَزُّ مَكَانٍ في الدُّنَى سَرْجُ سَابِحٍ ... وَخَيْرُ جَلِيْسٍ في الأَنَامِ كِتَابُ



الجَائحة فتحت الأفق على استخدامات أوسع للتعلُّم عن بُعد

فيما أكَّد الدكتور جاسم السلطان مدير مركز وجدان الحضاري أن التطوُّر التقني ميزة كبرى لعُشاق الثقافة والفكر والتعلُّم، فما من حقلٍ معرفيّ اليوم إلّا والمادة التدريبيّة والنظريّة المُتاحة فيه وبجودة عالية موجود على أطراف الأصبع، ومع كلّ تطوُّر تقني كان السؤال يبرز حول الكتاب والصحيفة والتعليم، وأي الوسائل ستختفي وأيها سيبقى؟
وما يحدث عادةً، أو في الغالب، هو التجاور وتغيُّر نسبة الأوزان، وأظن أنّ الكتاب بقي محتفظاً بمكانته طوال هذه الرحلة والتطوُّرات، أما وسائل التواصُل الاجتماعيّ العادية فعادةً ما تحتلّ مكان الصدارة في الأخبار الخفيفة وذات الطابع اللحظي، ومَنْ يعتمد عليها كمصدر هي طبقة لم تكن من جمهور الكتاب أصلاً، وبالتالي فهي ليست خصماً من جمهور الكتاب. والغالب بالنسبة للمُثقَّفين هو الاحتفاظ للكتاب بمكانته والاستفادة من التطوُّر التقني في إثراء تلك المعرفة وتوسعة مصادرها وطرق معايرتها.
الجَائحة فتحت الأفق على استخدامات أوسع للتعلُّم عن بُعد، وعن ممكنات التقنية، ولكنها لن تُغيِّر المُعادلة الأصليّة التي ذكرتها سابقاً فيما أعتقد.

فرق شاسع بين الثقافة الرقميّة والكتاب الرقميّ

ويضيف الشاعر عبد الرحيم الصديقي قائلاً: أعتقد أنّ الثقافة عن بُعد وُلِدَتْ مع عصر التواصُل الاجتماعيّ بين الأشخاص المُبدعين فقط، ولكنها اتّسمت بالمُجاملة، وكان ذلك قبل الجَائحة بزمنٍ طويل، ولكن ما حدث في زمن الكورونا هو أن التواصُل الثقافيّ للهياكل الحكوميّة أصبح عن بُعد لأسباب صحيّة لوجستيّة، أما عن الكتاب الرقميّ والثقافة الرقميّة فما زالت خجولة في وطننا العربيّ علماً بأنها نشطة جدّاً في أرجاء أخرى من العالم.
شخصياً مازلت أفضِّل الكِتاب الورقيّ عن الرقميّ كون اقتناءه يعني لي الكثير، حُب التملك، ولكنه سوف يجتازنا شئنا أم أبينا.. لن نستطيع أن نقف في وجه التكنولوجيا، وأعتقد أن الجيل الحالي لا يعني له الكتاب الورقيّ الكثير.. هو جيل رقميّ عن بكرة أبيه.
ولكن هناك فرقاً شاسعاً بين وسائل التواصُل الاجتماعيّ كونها مبنية على الثرثرة والمُجاملات، وبين الثقافة الرقميّة والكتاب الرقميّ.



عبد الرحيم الصديقي ▲



منى البدر ▲

رُبّ ضارة نافعة

وأضافت الفنَّانة التشكيليّة منى البدر قائلةً: مهما تغيَّر علينا الوقت والزمن ستكون هناك حاجة ماسة للثقافة المُدوَّنة على الورق، وذلك لعدّة أسبابٍ، ومن أهمها أن التكنولوجيا لازالت غير متوفِّرة عند بعض الدول وبعض الأفراد، وأيضاً لا يمكننا الحصول على الكثير من الموارد المقروءة والتاريخيّة عبر الإنترنت، ولكن وبالرغم من ذلك ومع انتشار جائِحة «كوفيد - 19» أصبح هناك وعيٌ وإدراكٌ من جميع أفراد المُجتمع بمختلف الأعمار بأهمية استخدام التكنولوجيا وتوظيفها في حياتنا اليومية للبحث عن المعلومة والوصول لأكبر عدد ممكن من الموارد الثقافيّة، ناهيك عن إمكانية امتلاك هذه الموارد بسرعة البرق وتحقيق الانتشار لها في شتّى بقاع الأرض.
وجود الموارد الثقافيّة وتوفُّرها عبر شاشة واحدة سهَّلا في إنجاز الكثير من الأمور المُتعلِّقة بالخدمات، وأصبح الفرد متمكِّناً من الوصول للمعلومة، ولكن هناك بعض العوائق المُعطلة لإمكانية الوصول، ومن أهمها شرط وجود خدمة الإنترنت فائق السرعة في كل زمانٍ ومكان، وأهمّية اتصاله بأجهزة الحاسوب المُختلفة، وهذا الشيء يُعرِّض خصوصية الفرد للانتهاك عبر العديد من القنوات على شبكة الإنترنت.
(رُبَّ ضارةٍ نافعة) من وجهه نظري، فهذه الأزمة جعلت الأفراد مثقَّفين بشكلٍ واسع، وفتحت الكثير من الآفاق للمعرفة لاسيما أنّ كلَّ فردٍ أصبح يأخذ على عاتقه أن يثقِّف نفسه بطريقة استخدام التكنولوجيا وتوظيفها في مجاله العمليّ والتعليميّ واليوميّ أيضاً.

■ **استطلاع: خولة الأجنف**

رغم كورونا..

«أجيال السينمائي» يتألَّق في سماءِ الدوحة

نظَّمت مؤسَّسة الدوحة للأفلام النسخة الثامنة والمُدمجة من مهرجان أجيال السينمائي، خلال المدة 18 - 23 نوفمبر/ تشرين الثاني الماضي، تحت شعار (العرض يستمر)، وسط إجراءات احترازية مشدَّدة تحسبًّا لعدوى فيروس كورونا المُستجَد (كوفيد - 19). واحتضنت المؤسَّسة العامّة للحي الثقافيّ «كتارا» المهرجان، وعرض خلاله 80 فيلماً من 46 دولة حول العالم، شملت 22 فيلماً روائياً طويلاً، و58 فيلماً قصيراً، من بينها 31 فيلماً لصانعي أفلام عرب، و30 فيلماً لصانِعات أفلام سيدات.

حمل شعار المهرجان رسالةً صريحة، مفادها أنه بالرغم من الجَائِحة العالمية؛ فإن الفنّ يواصل رسالته، ويتغلَّب على الصعاب مهما طال أمدها، وينشر الأمل بين شعوب الأرض، ويحدوها للتحلي بالشجاعة في مواجهة الأزمات، ودائماً أبداً يبقى الأمل ويستمر العرض.

حرصت إدارة المهرجان على تقديم نسخة معدَّلة عبر الموازنة بين الفعاليات الافتراضيّة وفعاليات الحضور الشخصيّ، بما يتماشى مع الإرشادات الحكوميّة، ويحفظ صحّة جميع المُشاركين في المهرجان. توسّع نطاق وصول جمهور المهرجان على نحو آمن، عبر تمكين الجميع من مشاركة تجربة أجيال من خلال بث منصّة المهرجان الإلكترونيّة، أو من خلال سينما السيارات الجديدة والمُميَّزة في لوسيل، التي شهدت إقبالاً فاق التوقُّع، ضمن مسافات اجتماعيّة آمنة وبيئة تتوافق مع الإرشادات الاحترازية لدولة قطر؛ للحفاظ على صحّة المُشاركين في المهرجان ضمن الإجراءات المُتخذة لمنع تفشي فيروس كورونا، فضلاً عن تحويل بعض عناصر البرنامج إلى المنصّات الإلكترونية.

وأتاح المهرجان عدداً من التسهيلات للمكفوفين وضعاف البصر، وكذلك الصم وضعاف السمع؛ فأتاح متابعة الأفلام بالوصف السمعي للأجزاء البصرية منه، وقدَّم ترجمات إثرائية على الشاشات باللغتين العربيّة والإنجليزيّة، فضلاً عن لغة الإشارة.

في كلمة لها بمناسبة انطلاق المهرجان، قالت رئيسة مجلس أمناء مؤسَّسة الدوحة للأفلام، سعادة الشيخة المياسة بنت حمد آل ثاني «إن أجيال السينمائي 2020، فرصة فريدة للتعرُّف على مشاركين آخرين من جنسيات متنوِّعة تتشاركون معهم شغف التعلُّم والاكتشاف من خلال السينما». واعتبرت أن المهرجان «يحافظ على تاريخ ثقافتنا الغني بالأدب والفنّ والموسيقى والأداء، ويُعَدُّ جسراً يربطنا بهويّتنا الفريدة ومنظورنا كعرب ورواة قصص معاصِرين».

وخلال كلمتها الافتتاحية، قالت مدير مهرجان أجيال السينمائي والرئيس التنفيذي لمؤسَّسة الدوحة للأفلام فاطمة الرميحي «إن المهرجان يقدِّم تجربةً فريدة باعتباره حاضنةً مهمّة للفنون والثقافة»، مضيفة أن «هذه النسخة تتميَّز عن النسخ السابقة على الرغم من التباعُد الاجتماعيّ والإجراءات الاحترازية المُترتبة على «كوفيد - 19»، إذ أسهمت منصّات البث المُباشر الإلكترونية في توسيع نطاق المهرجان، وأتاحت لأعدادٍ أكبر حول العالم المُشاركة في فعالياته».

وعن تأثير المهرجان داخلياً، قالت الرميحي «في غضون عشر سنوات فقط، نجحنا في تحويل تصوير مجتمعنا للفيلم من مجرَّد وسيلة ترفيهية إلى أداة لتنمية الشباب وتثقيفهم»، وأشارت إلى أن 12 فيلماً من الأفلام المُشاركة في المهرجان قد حصلت على دعم مؤسَّسة الدوحة للأفلام.

وحول تعزيز المُساواة بين الجنسين في صناعة السينما في العَالَم العربيّ، قالت مديرة المهرجان: «نحن كمؤسَّسة، نختار الأفلام بناءً على ميزة القصّة، وليس مَنْ يقف خلف الكاميرا»، وتابعت «في قطر، تشكِّل النساء حوالي 60 في المئة من صانعي الأفلام، لكن هذا يتعلَّق أكثر بأصالة العمل نفسه وتميُّزه بغض النظر عن نوع الجنس لصانِع الفيلم».

العرض الافتتاحي

شهد العرض الافتتاحي عرض الفيلم الإيراني «أبناء الشمس»، للمُخرج مجيدي مجيدي، والفائز بعدد من الجوائز آخرها جائزة «المصباح السحري» بمهرجان البندقية الدوليّ 2020 في دورته 72، كما أنه الفيلم المُرشَّح للعرض خلال حفل توزيع جوائز الأوسكار 2021.

وعن رسالة الفيلم يقول مجيدي لمجلّة «الدوحة»: «إنه يلقي الضوء على مشكلة اجتماعيّة عالميّة؛ فعمالة الأطفال لها تبعات صعبة على





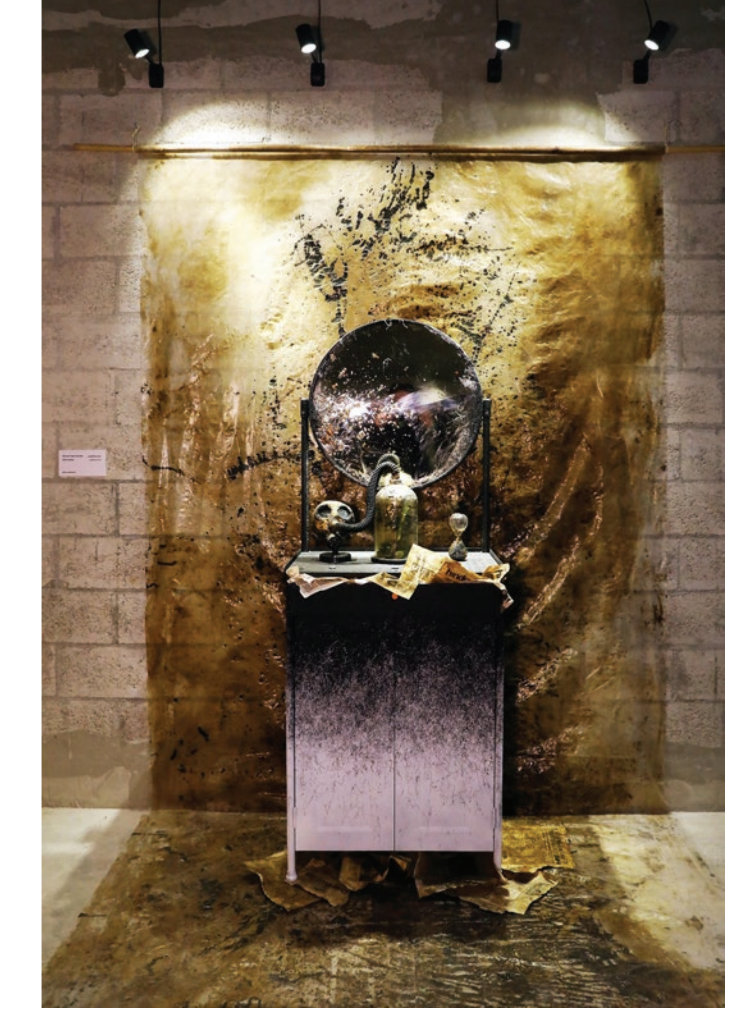
نفوس الأطفال، وهم الأكثر تضرُّراً من مساوئها، في حين أنهم مستقبل العَالَم ويجب الاهتمام بهم على نحوٍ أفضل».
وعن صعوبات العمل يؤكِّد أن المسألةَ ليست سهلة على الإطلاق، مشيراً إلى أنه اختار أبطال عمله من بين 4 آلاف طفل أجرى معهم لقاءات، واستغرق الأمر 4 أشهر ليستقر على التشكيلة النهائية لفريق عمله.
وعُرِضَ خلال المهرجان -وللمرّة الأولى في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا- الفيلم الياباني «لوبين الثالث» للمُخرج تاكاشي يامازاكي.

فعاليات مصاحبة

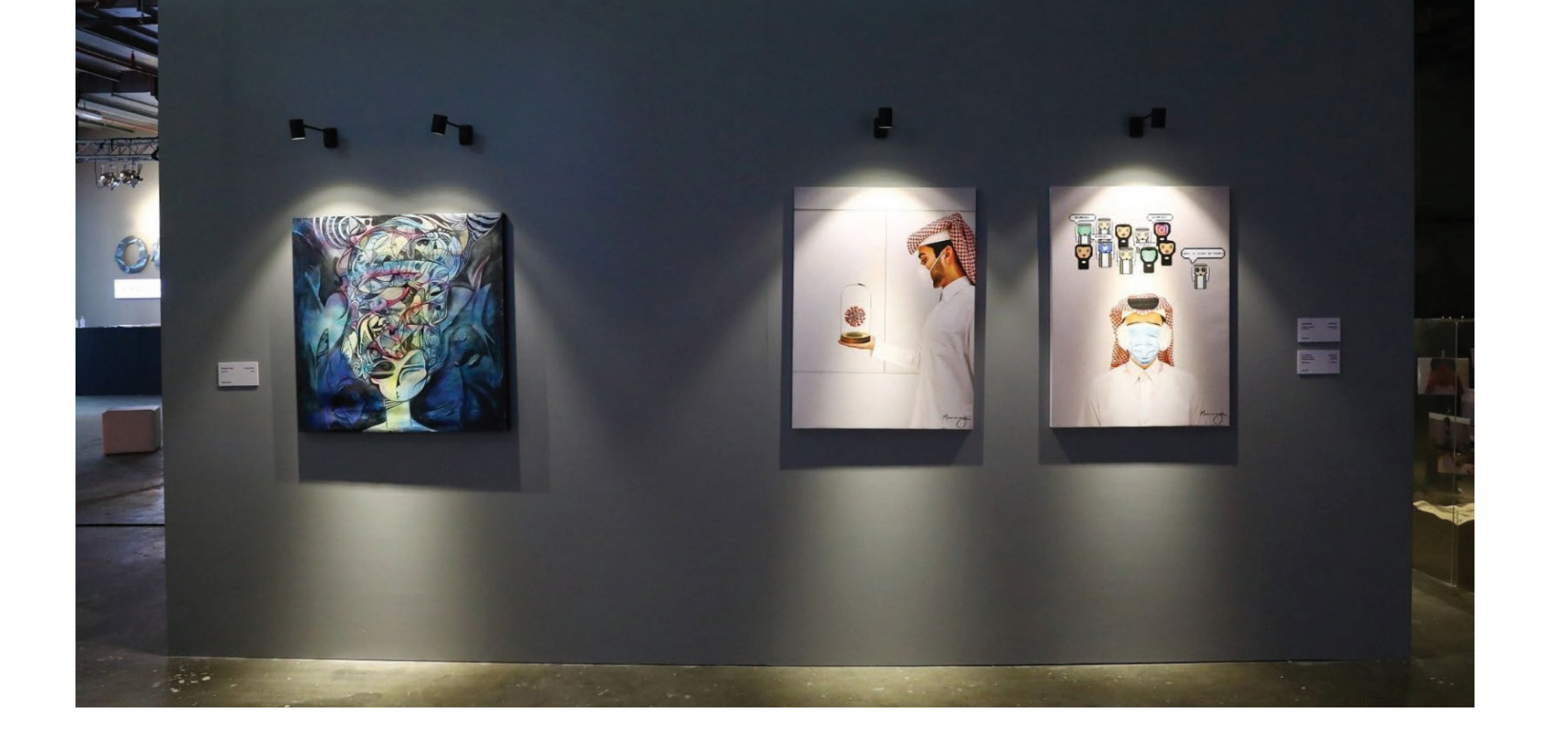
افتتح المعرض الفنّي للوسائط المُتعدِّدة «اندلاع»، في سكة وادي مشيرب، بحضور سعادة الشيخة المياسة بنت حمد آل ثاني رئيسة مجلس أمناء مؤسَّسة الدوحة للأفلام، وسعادة الدكتورة حنان محمد الكواري، وزيرة الصحّة العامة. وتنوَّعت فعالياته ما بين الواقعيّة والافتراضيّة، وعرض أعمالاً ملهمة لـ24 موهبة محلّيّة من الفَنَّانين الواعدين في المشهد الثقافي والفنّي داخل قطر.
وشارك في فعاليات المعرض عددٌ من الفَنَّانين القطريين، منهم: علي المناعي، إبراهيم الباكر، الجوهرة آل ثاني، شوق المانع، حمد الفيحاني، نور النصر، محمد السويدي، سعد المسلماني، روضة آل ثاني، بثينة الزمان، أنفال الكندري، مريم الحميد، محمد الحمادي، مارسية عبد الغني، إيلي فهد، عبد العزيز يوسف، مريم السويدي، شريفة المناعي، ريم الحداد، مها السبيعي، ناصر الكبيسي، غادة الخاطر، ومعهم أدريان دي سوزا، بول فالنتين.
يستمر «اندلاع» حتى 10 ديسمبر/كانون الأول الجاري، ويفتح أبوابه للجمهور كجزء من مبادرة المهرجان؛ لتوسيع نطاق وصول الجمهور إلى برامج إبداعية مبتكرة متعدِّدة التخصُّصات، بغرض إلهام وتوحيد المُجتمع، لا سيّما في ظلّ الأزمة التي ألقت بظلالها على شتى مناحي الحياة.
ومسايرةً للتغيُّرات الطارئة، عكست الأعمال الفنِّيّة المُختارة النموّ الراسخ للإبداع والابتكار في زمن محفوف بالمخاطر، مع احتفال فنّي بأبطال العصر الحديث، من خلال استكشاف تجارب الفَنَّانين الشخصيّة في التباعُد والعزلة التي فرضتها جائِحة كورونا.

صُنع في قطر

بدأت عروض برنامج «صُنع في قطر» من خلال فعالية السجادة الحمراء بسينما السيارات في لوسيل (بالشراكة مع المجلس الوطني للسياحة)، وقُدِّمت مجموعة من أفلام الكلاسيكيات العائلية، وسلَّط البرنامج الضوءَ على المُخرجين الصاعدين وصنَّاع الأفلام القطريين والمُقيمين في دولة قطر، وعرض 16 فيلماً روائيّاً قصيراً ووثائقيّاً؛ لإثراء تجربة الجماهير من جميع الأعمار وتمثيل القصص المُتنوِّعة للمُجتمع، حصل منها 12 فيلماً على دعم مؤسَّسة الدوحة للأفلام، مثل (غريب، وتحت شجرة اللّيمون، وآندر، والطبّاب).
وشهد برنامج «جيكدوم» -أكبر حدث للثقافة الدّارجة في قطر- بداية متواضعة كبرنامج صغير لأفلام الرسوم المُتحرِّكة في هذا المهرجان، وانتقل جزءٌ كبيرٌ من فعالية «جيكدوم» -المُصاحبة للمهرجان- إلى العالم الافتراضيّ، حيث أقيمت فعاليات شيّقة، مزجت بين حماس بطولات ألعاب الفيديو وبهجة مسابقة الأزياء التنكُّريّة، وأقيم كذلك عرضان حصريان من عروض (الإنيمي).
وأقيم على هامش المهرجان عدد من الجلسات الحوارية مع شخصيّات مؤثِّرة مثل الدكتورة آلاء مرابط والملحنة دانا الفردان وصوفيا كياني، علاوة على مؤتمرات صحافيّة تناولت الحديث عن تحدّيات صناعة الأفلام وأبرز القضايا الراهنة في صناعة السينما.
وخلال مؤتمر صحافي مع صُنَّاع فيلم «200 متر»، قال مُخرج العمل أمين نايفة إن كتابة السيناريو وتصوير الفيلم استغرقا 7 سنوات، وكلّ



مشاهد الجدار في الفيلم حقيقيّة، وجرى التصوير في 35 موقعاً بالضفة، كما أن أكبر التحدّيات التي واجهته تمثّلت في التمويل، واستطاع بعد مجهودٍ شاق التوصل إلى جهات مانِحة منها مؤسَّسة الدوحة للأفلام.
وعن الفكرة الرئيسة في فيلمه، قال نايفة «يدور الفيلم حول شخصيّة مصطفى وزوجته، يعيشان في قريتين يفصلهما جدارٌ عنصريٌّ كبير، مما يفاقم مشاكلهما ويهدِّد حياتهما على الرغم من أن المسافة بين قريتيهما 200 متر فقط». أمّا منتجة العمل مي عودة فلخَّصت رسالة صُنَّاع الفيلم في رصد معاناة المُواطن الفلسطينيّ اليوميّة مع الاحتلال الإسرائيليّ.
وعن إمكانية مواجهة السينما الفلسطينيّة لادعاءات السينما الإسرائيليّة خاصّة على المُستوى الدوليّ والمُشاركة في المهرجانات، قالت عودة إن الاحتلال اعتمد منذ البداية على الإعلام والسينما لتزييف الوعي وقلب الحقائق، حتى أنهم يقدِّمون أفلاماً باللّغة العربيّة ليكتبوا تاريخاً مزوَّراً، ويستخدمون المنصَّات العالمية في الترويج لصناعتهم على أنهم محبون للسلام.
وأكَّدت أنهم يتلقَّون دعماً كبيراً لهذه الصناعة، في حين أن صناعة السينما الفلسطينية -والعربيّة بشكلٍ عام- تعاني من نقص في التمويل، وإذا كانت هناك جهاتٌ غربيّة تمنح تمويلاً فلها أجندات خاصّة عند دعم الأفلام العربيّة. في الوقت ذاته، ثمَّنت عودة جهود الجهات التي منحت «200 متر» الدعم، ومنها مؤسَّسة الدوحة للأفلام.
وحول إمكانية استفادة صُنَّاع السينما في فلسطين من المنصَّات الرقميّة الجديدة، والتي تمكن من تصوير أفلام قصيرة بتكلفة اقتصاديّة، قالت «أثمن هذه الجهود الشبابيّة البسيطة التي تحاول صناعة فرق في السينما والأفكار، ولكننا أمام مواجهة سلسلة منظّمة مدعومة من جهاتٍ كثيرة تحاول تشويه تاريخنا الفلسطينيّ، الأمر الذي يحتاج تضافر جهود عربيّة لتقديم الرواية الفلسطينيّة الحقيقيّة».



الانتقال إلى الأفلام الطويلة

وعن نجاح المهرجان بشكلٍ لافت في تقديم الأفلام القصيرة، والتي لاقت رواجاً منقطع النظير في المهرجانات العالميّة، قالت فاطمة الرميحي مدير مهرجان أجيال السينمائي والرئيس التنفيذي لمُؤسَّسة الدوحة للأفلام: «إن كلّ البشائر تدل على أننا بصدد تقديم أفلام روائية طويلة ضمن استراتيجيّة المؤسَّسة، ولكننا لن نتخذ خطوات بدون التأكُّد من النجاح، وإنْ كانت تجربتنا مع الأفلام القصيرة نجحت كثيراً على المُستويين العالميّ والمحلّيّ؛ فهذا يزيد مسؤوليّتنا في تقديم أفلام تعبِّر عن طموحنا».

وأشارت إلى وجود عدد كبير من النصوص المُتاحة، وهي في طور الدراسة والمُفاضلة بينها على أساس أولوية الجودة والرسالة قبل أيّ معايير أخرى»، وكشفت عن تعاون مثمر مع جائزة كتارا للرواية وجائزة وزارة الثقافة والرياضة؛ لدراسة ما يصلح من النصوص الفائزة في الجوائز القطريّة لتحويلها إلى دراما راقية.

أجيال وكأس العالم 2022

وبخصوص استعداد المُؤسَّسة لتقديم نسخة خاصّة من مهرجان أجيال السينمائي تواكب بطولة كأس العَالَم لكرة القدم «قطر 2022» الذي ينطلق في 21 نوفمبر/تشرين الثاني، وهو وقت انطلاق المهرجان السنوي، قالت الرئيس التنفيذي لمؤسَّسة الدوحة للأفلام: «لا يغيب عنّا التخطيط من الآن لإعداد نسخة متميِّزة على جميع المُستويات؛ فقد اهتمَّ المهرجان بالموسيقى والفنون والقضايا كافة، وبالطبع هناك اهتمام بالرياضة في السينما»، ووعدت بتقديم نسخة متفرِّدة تواكب هذا الحدث العالمي».

لجان التحكيم والجوائز

تنقسم مسابقة حكام أجيال إلى ثلاث فئات؛ محاق (8 - 12 سنة)، وهلال (13 - 17 سنة)، وبدر (18 - 21 سنة)، شملت لجان التحكيم هذا العام عدداً كبيراً من المُحكِّمين الافتراضيين، وبينما تألَّفت لجنة حكام «صُنع في قطر» من المُخرج كمال الجعفري، والمُلحنة دانا الفردان، والمُنتجة ماري بالدوتشي.

وعن فئة محاق فاز فيلم «أمل» من إخراج محمد عبد الله الجناحي (قطري، إندونيسي/ 2020)، والفيلم الروائي الطويل «دينو دانة» من إخراج جي جي جونسون (كندا/ 2019)، أمّا عن فئة هلال فكانت من نصيب الفيلم القصير «الهدية» من إخراج فرح نابلس (فلسطين، قطر/ 2019)، والفيلم الروائي الطويل «أبناء الشمس» للمُخرج مجيدي مجيدي (إيران/ 2020).

وفي فئة بدر، فاز الفيلم القصير «أخت رجال» من إخراج عبادة يوسف جربي (الأردن، قطر/ 2020) والفيلم الروائي الطويل «200 متر» من إخراج أمين نايفة (فلسطين، الأردن، قطر، إيطاليا، السويد/ 2020)، وهو الفيلم الفائز بجائزة الجمهور كذلك.

كانت جائزة لجنة الحكام الخاصّة من نصيب فيلم «غريب» إخراج ياسر مصطفى وكريستوفر بافيت (قطر، فرنسا/ 2020)، وفازت أمينة هلال من فيلم «رايها» للمُخرجة مريم مسراوه (قطر، فرنسا، الجزائر/ 2020) بجائزة عبد العزيز جاسم عن أفضل أداء، وذهبت جائزة أفضل فيلم وثائقي لفيلم «آندر» إخراج ألينا مصطافين (قطر، كازاخستان/ 2020)، في حين فاز فيلم «رايها» بجائزة أفضل فيلم روائي.

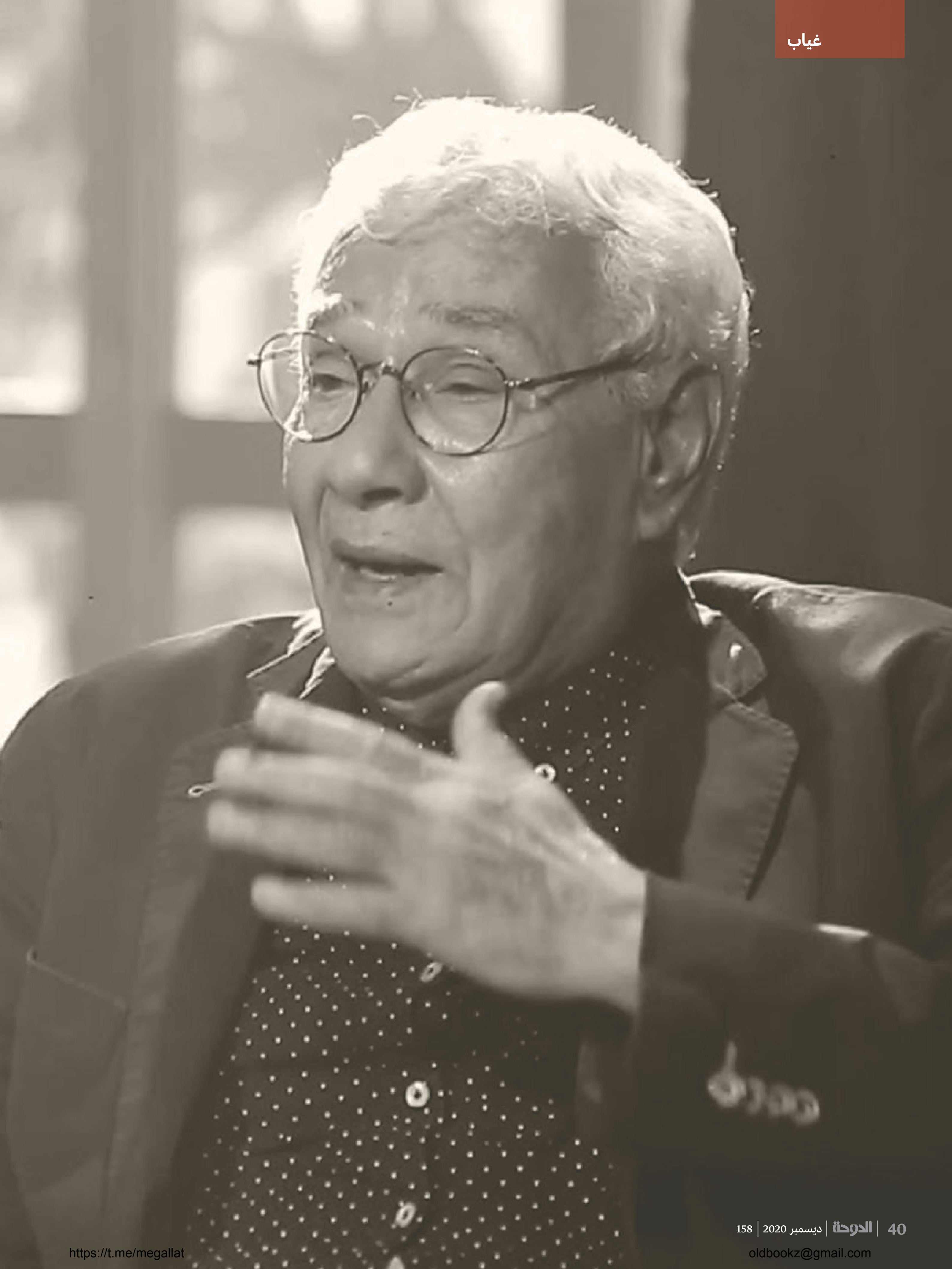
وعن تجربة حكام أجيال 2020 الافتراضيّة، قالت الرميحي «لقد شاهدتُ روح أجيال في العديد من اللحظات الآسرة مع الحكام من خلال تفاعلاتهم ومقابلاتهم الافتراضيّة مع ضيوفنا الدوليّين هذا العام، وهو خير دليل على مدى تميُّز مجتمعنا الشاب الواعد».

أقيم الحفل الختامي للمهرجان على مسرح الدراما بالمُؤسَّسة العامّة للحي الثقافيّ (كتارا)، وألقت سعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيسة مجلس أمناء مؤسَّسة الدوحة للأفلام، كلمةً خاصّة عبر الإنترنت أمام حكام أجيال والحضور، ثم توَّج سعادة وزير الثقافة والرياضة صلاح بن غانم العلي الفائزين في المُسابقة.

وفي كلمتها الختاميّة، توجَّهت مديرة المهرجان بالشكر لكلّ المُشاركين وصانعي الأفلام وأعضاء لجنة التحكيم، قائلة: «فيما نسدل الستار عن النسخة الثامنة من مهرجان أجيال السينمائي لهذا العام، أعبِّر عن امتناني لدعمكم وإيمانكم الراسخ بقوة السينما في إحداث تغيير هادف في العَالَم، وإلهامنا لمُواجهة تحدّيات هذا العام بحسٍّ من التعاطف والإنسانيّة».

واستطردت: «يتواصل مجتمع أجيال حول العَالَم لدفع حدود الإبداع والتوحُّد من أجل نسخة مميَّزة عبر مساحة افتراضيّة من التعاون الخيالي. ورغم أن هذه النسخة برزت في البداية كتحدٍّ شبه مستحيل، إلّا أنكم أسهمتم في تحويله إلى واقع ملموس وتجربة مميَّزة بالفعل».

أمّا عن الشركاء الرسميّين لمهرجان أجيال السينمائي هذا العام؛ فالشريك الرئيسي المجلس الوطني للسياحة، والشريك الثقافيّ المُؤسَّسة العامّة للحي الثقافيّ (كتارا)، علاوة على نوفو سينما، أوريدو، مشيرب العقارية، لوسيل والديار القطرية. ■ **محمد الشبراوي**



سعيد الكفراوي:

في نفس المشهد كنت قد بكيت!

في الشهر الماضي فُوجِئ المشهدُ الأدبيّ العربيّ برحيل القاص المصريّ سعيد الكفراوي بعد مرض استمرَّ شهوراً أقعده عن الحركة، وهو الذي كان لا يهدأ ولا ينام إلّا بلقاء أصدقائه في زهرة البستان أو في الندوات الأسبوعية. جرى هذا الحوار في وقتٍ سابق على مرضه في بيته بالقاهرة، وفيه باح الراحل سعيد الكفراوي بتفاصيل دقيقة تضيء مشواره الأدبيّ وسياقات نشأته.

ينتمي سعيد الكفراوي (1939 - 14 نوفمبر/تشرين الثاني 2020) لجيل الستينيّات. أصدر 14 مجموعة قصصية، منها: (بيت للعابرين، ستر العورة، سدرة المُنتهى، مجرى العيون، مدينة الموت الجميل، دوائر من حنين، كشك المُوسيقى، البغدادية، يا قلب مين يشتريك؟، شفق، رجل عجوز وصبي، حكايات عن ناس طيبين...).

صنَّفَ سعيد الكفراوي أبطاله ضمن دائرة: الفقراء، أهل الهامش الذين يلوذون بالستر ويعيشون على تخوم القرى، فلّاحين منكسري الجناح، مضحوك عليهم، أصحاب حلم، يحبّون العمل ويحبّون التعاون، عايشين الخرافة بكلّ أبعادها والأساطير بكلّ أبعادها، أهل الموالد والمجاذيب..

في نهاية عقد الستينيّات أمضى ستة أشهر في المُعتقل، وبعد الإفراج عنه فُوجِئ بالروائي الكبير نجيب محفوظ يقول له، قوم ياكفراوي، واحكي لي الحكاية من أولها..

يقول الكفراوي: نظر إليَّ ورأى في عينيّ حزناً وانكساراً، فقال لي: عملوا فيك إيه؟.. فكان ردّه: حكيت له من أول ما تمّ القبض عليَّ، حتى خروجي من المُعتقل، حكيت له ما جرى للشباب، وللكُتّاب أصحاب الرأي...؟

وما أن مرَّت ستة شهور حتى صدرت رواية «الكرنك»، وفي لقاء الجمعة المُعتاد، جاء محفوظ ووضع يده على كتفي، وقال لي يا كفراوي: أنت في الرواية إسماعيل الشيخ...!

تنتسب فكريّاً لجيل الستينيّات، وهناك مقولة مشهورة تصفه بأنه جيلٌ بلا أساتذة، ما صحّة هذه المقولة؟

- تعمَّقت ثقافتي من خلال جيل الستينيّات الذي تربَّيت في مناخه، وإنني أنظر لهذا الجيل باعتباره جيلاً استثنائيّاً، يمثّل وثبةً مضادة في الثقافة المصريّة، وعكس ما أنتج قبله، فهذا الجيل ضرب بينه وبين ما سبقه من أجيال قطيعة أدبيّة، جيل اهتم بأن يكتب نصّاً مصريّاً منشغلاً بالواقع، لذلك استطاع أن يحوِّل هذا الواقع إلى فنّ. فهو جيل لا يرتبط بالحقبة الليبراليّة على الإطلاق، ولكنه ابن الثورة، جيل عرف الحرّيّة والاستبداد والتجاوز والقمع مع ثورة يوليو/تموز.

وهو الجيل الذي تنبَّأ في نصوصه بهزيمة 67 قبل وقوعها، عندما تقرأ «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، تعرف أن كارثةً ما ستقع، وعندما تقرأ «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» لأمل دنقل، تعرف أن شيئاً ما في الأفق، وعندما تقرأ «النهر يلبس الأقنعة» لمحمد عفيفي مطر تشعر بأن خراباً سيقع، تعرف أن الأسوأ لم يأتِ بعد، كذلك عندما تقرأ «أيام الإنسان السبعة» لعبدالحكيم قاسم، كلّ هذه الأعمال صدرت قبل الهزيمة، ومنها تعرف مدى نبوغه وإخلاصه.

وهو جيلٌ تربَّى في زمن يوليو، تكوَّنت ثقافته من التعليم المجانيّ، جيلٌ رأى في الأجيال السابقة أنها لم تسقه الماء يوم عطشه، وعلى الرغم من صرخة الأديب محمد حافظ رجب بقولته المشهورة «نحن جيل بلا أساتذة» فقد بقيت هذه المقولة شعار المرحلة، مع أنها ليست صحيحةً تماماً.

لكن تأثير نجيب محفوظ ويوسف إدريس فينا لم يكن عميقاً، في المُقابل أثَّر فينا جيلٌ آخر عبرنا من خلاله إلى الحداثة، إنه جيل: علاء الديب، غالب هلسا، سليمان فياض، فاروق منيب، عبدالله الطوخي، وأخونا صبري موسى، هذا الجيل المنسي الذي ظلمه ظلّ يوسف إدريس الثقيل.

كما اكتشف جيلنا مبكِّراً الترجمات من الآداب الأجنبيّة القادمة من بيروت، فعرف رواد الأدب الروسيّ والفرنسيّ، وعرفنا كافكا، وماكرين مانسفيلد، وجوجول، وبك، وهيمنغواي، وعرفنا من خلال أسرار هذه الترجمات ومعرفة حرفيتها أن نكتب النصّ المصريّ عند يحيى الطاهر عبدالله ومحمد مستجاب أهمّ الأصوات التي كتبت عن الصعيد، ومحمد البساطي الذي كتب عن منطقة الدلتا. وقبل هؤلاء كان من لهم تأثير طاغٍ على هذا الجيل، ومكان للقول والتعبير، أولهم عبدالفتاح الجمل في «المساء»، والذي نسي نفسه ككاتب كبير وتذكَّر هذا الجيل فكان يجمعنا ونحن صبيان وينشر لنا، وهو سبب شهرتنا، والثاني: عمنا يحيى حقي، الذي

أخرج عددين عن القصّة القصيرة في ذلك الوقت في مجلة «المجلة»، والثالث: رجاء النقاش الذي أخرج عددين عنّا في «الهلال»، وكانوا البداية الأولى ليعرف القارئ المصريّ: (يعني إيه جيل الستينيّات).

لك موقفٌ قاسٍ من ثورة يوليو .. لماذا؟

- أريد أن أوضّح نقطةً في غاية الأهمّية، وهي أن الحقبة الليبراليّة التي سبقت الثورة هي التي أثمرت وأينعت نتاج مرحلة الستينيّات من مسرح وسينما وأدب، وأن المرحلة الليبراليّة هي الأب الشرعيّ والحقيقيّ لنتاج الخمسينيّات والستينيّات وما بعدهما من مسارات امتدَّت مع أبطالها المُبدعين في المسرح: عبد الرحمن الشرقاوي، نعمان عاشور، ألفريد فرج، توفيق الحكيم، محمود دياب، وهؤلاء هم مَنْ تثقَّفوا وقرأوا وتعلَّموا في ظلال الدولة المدنية..

وفي الرواية كان نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وعبد الحميد جودة السحار، وإحسان عبد القدوس، كلّ هؤلاء تشكَّل وعيهم في الثلاثينيّات والأربعينيّات من القرن الماضي، ولا أنسى المُؤسِّسين الكبار: حسين فوزي، ويحيى حقي، وطاهر لاشين، كلّهم كانوا جميعاً نتاج الدولة المدنيّة وما تبقَّى من أصدائها في الواقع وفي وعي الناس ومعرفتهم.









هناك حلقة ناقصة في مسيرة الثقافة العربيّة من المحلّيّة إلى العالميّة.. أو بصيغة أكثر تبسيطاً مَنْ حمل مهمَّة تعريف العالم بالفكر والأدب العربيّ الحديث ليفوز في النهاية بأرقى جائزة في العَالم للآداب؟

- كان الأدب المصريّ والعربيّ حتى أواخر الثلاثينيّات حالات منفردة، ولما جاء شخص اسمه دينيس جونسون ديفيز، الذي وقع في حب مصر من أول زيارة، واستقرَّ فيها مشتغلاً في التدريس بجامعة فؤاد الأول، ساهم في إنشاء عدد من الإذاعات العربيّة، حتى أتقن العربيّة، فاشتغل في الـ«بي. بي. سي» مذيعاً، وزامله في العمل الطيب صالح، فترجم له «موسم الهجرة إلى الشمال»، وفي مصر تعرَّف على محمود تيمور وترجم له مجموعة من أعماله، وتعرَّف على يحيى حقي وتوفيق الحكيم وترجم عدداً من قصصهما وعِدّة مسرحيات للحكيم..

مع الرواد بدأ دينيس ثم انتبه لنجيب محفوظ، فعرف أن الثقل عنده، إذ بالتجربة، والرؤية العريضة للواقع المصريّ، تعرَّف على مراحل تطوُّر الواقع من المرحلة الاجتماعيّة لمرحلة بدايات الثورة ومتغيّراتها، لآخر عمل في إنتاج محفوظ، بل وحتى المرحلة الصوفيّة في «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاهة» و«الحرافيش»، أفضل أعمال الرجل..

اشتغل دينيس بترجمة القصّة القصيرة، وكانت عمود ترجماته المصريّة، لكنه أضاف إلى هذا المتن قصصاً من العَالم العربيّ كترجمته لمحمد زفزاف ومحمد برادة من المغرب...

سنوات طويلة وهو لا يجد ناشراً لأعماله، وقد تعذَّب في سبيل الوصول لنشر ترجماته ولا أحد يمدُّ له يد المُساعدة، إلى أن تبنَّت نشر أعماله الجامعة الأميركيّة، فكانت ترجماته المعبر الأول لمعرفة الآخر بنجيب محفوظ والأدب العربيّ، وكانت تمهيداً لحصول الرجل على جائزة نوبل، وكتب نجيب محفوظ شهادة يعترف فيها بفضل دينيس ديفيز عليه من خلال ترجماته، وأنه كان القنطرة التي عبر منها الأدب العربيّ للعالميّة...

مع تقدُّم السن هل تحدث تحوُّلات في الكتابة لدى الكُتَّاب بشكلٍ عام، ولسعيد الكفراوي بشكلٍ خاص؟، وأنت الذي قلت من قبل: صارت الكتابة الآن أكثر صعوبةً عن الكتابة في عهد الشباب؟

- الكاتِب مع تغيُّر الأحوال وتقدُّم السن يصبح أكثر خوفاً وأقلّ جسارة، لأن خبرته أصبحت من خلفه، ولأن لديه حلماً بمشروع، والمخاوف ليست بسبب السن أو الإحساس بالشيخوخة، أنما المخاوف بسبب علاقة الكاتِب بالتجدُّد والحلم بالإضافة والبحث عن رؤى جديدة وانشغاله بشكلٍ خاص عن رؤى تصارعه، نحن نكتب ما كتبه الآخرون، ولكن بشكلٍ مختلف..

وفي الكتابة الجديدة يكون هو الكاتب نفسه، فأنت تكتب التجربة بخبرة الزمن وبخبرتك الثقافيّة، وبشعور التقاطع للحدث الذي تريد أن تكتبه، والزمن هو دليلك للإتقان ومن هنا تأتي المخاوف، وهذا ما يحدث لي الآن، حيث أصبحت الكتابة قليلة جدّاً، بل نادرة، أكتب الآن من أربع سنوات نصّاً اسمه «عشرون قمر في حجر غلام» ولم ينتهِ، بسبب السن تبقى الكتابة قليلة، وعلى مدار السنين تبقى الكتابة بما يرضى عنه الفنَّان وما يقتنع به.

كانت القرية ومازالت في ذاكرتك وذاكرة جيلك نبعاً للحكايات والأحداث، لكن هذه القرية لم يعد لها وجود الآن، إلّا في الذاكرة والأساطير، فالقرية تغيَّرت وتبدَّلت وتمدَّنت، ولم تعد هي القرية التي مازلت تكتب عنها، فعن أي قرية تكتب؟

- أنا ومحمد البساطي ومحمد مستجاب وعبد الحكيم قاسم نكتب عن قريتنا، القرية القديمة التي لم تعد موجودة، ودورنا هو الحفاظ على هذا الأثر وحمايته من التبدُّد والضياع بشخوص القرية وأماكنها وزمانها وعاداتها وتقاليدها، ومضمون ما كانت تعيش به، قريتي التي كتبت

عنها 11 مجموعة، وقرية خيري شلبي الذي كتب عنها 20 رواية، لم تعد موجودة في الواقع تماماً، لكننا حفظناها كذاكرة في كتبنا.
حتى الذاكرة هنا لم تعد موجودة، وحتى الهم لم يعد موجوداً، هذا الهم الذي عشنا به وكتبنا به قصصنا حفاظاً على الروح السائدة في زماننا، جدلية الحياة والموت، وجدلية الواقع والحلم، وجدلية الأسطورة والواقع، جدلية المكان والزمان، وهذا يتجسَّد في المياتم والأفراح، ومراسم الدفن للموتى، والإحساس بالموت. مرّة نزلت البلد سألت عن شقيقي، قالوا في المدافن يبني جبانة جديدة، وهناك وجدت أجولة من العظام كلّ رفات شخص في جوال، وسألني أخي: هل تعرف رفات مَنْ هذه؟ قلت له أمي. ورفات مَنْ تلك؟ قلت له جدتي.. وكيف عرفت أمي وجدتي بعد موتهما بسنوات فتلك حكاية كتبتها في قصّة «شرف الدم» قصّة لا يمكن لأي خيال أن يأتي بها، وهنا عرفت أن الواقع قد يكون أشد غرائبيّة من الخيال..
والقرية الآن، والحياة اليومية، والمعايش اختلفت تماماً عن شكل القرية التي كنّا نكتب عنها، ولا يمكن لجيلنا أن يعبِّر عنها، فلها كاتب آخر وزبون آخر، عبد الحكيم قاسم لو كان موجوداً الآن ما كتب «أيام الإنسان السبعة»، وحتى لو كتبها فلن يجد مَنْ يقرأها أو يتفاعل معها، نحن جيل نحافظ على ذاكرة زماننا وزمان جيلنا..

مَنْ هم أبطالك؟ هل هم الفقراء والمُهمَّشون؟، الفلّاحون التعساء؟ أم طوائف معيَّنة استطعت أن تخلِّصها من واقع الهم اليوميّ؟

- لديَّ إيمانٌ بأن كلَّ كاتب له جماعته التي يكتب عنها، تشيكوف كان يكتب عن المصدورين والأطباء الغلّابة وخدم البيوت والحوذيين، والمُهمَّشين جدّاً.. وأرنست هيمنغواي له جماعته التي كتب عنها مثل الصيادين وركّاب البحر والمُغامرين ورواد الحرب والمُلاكمين.. أما وليم فوكنر فكان يكتب عن السود والأقلّيّات المُهدرة الكرامة والكبرياء..
وأنا لي جماعتي.. هؤلاء الفقراء أهل الهامش الذين يلوذون بالستر ويعيشون على تخوم القرى، فلّاحين منكسري الجناح، مضحوك عليهم، أصحاب حلم.. يحبّون العمل والتعاون، يعيشون الخرافة بكلّ أبعادها والأساطير بكلّ زخمها، أهل الموالد والمجاذيب، من كلّ هذا تولَّدت عندي جدلية القرية والمدينة، وكتبت 14 مجموعة منها 11 مجموعة عن القرية.

الإحساس بالموت يتكرَّر كثيراً في قصصك.. ما سبب ذلك؟

- الإحساسُ بالموت، هو إحساسٌ وحياةٌ وهمٌّ يوميٌّ لأهل القرى، ومسألة الخاتمة والستر سمة أساسيّة في إحساس القروي بالموت، والموت في كلّ كتاباتي ليست هناك خاتمة للحياة، بل استمرار لحياة أخرى، وإلّا ما بنى أجدادنا المقابر إلّا لاستقبال حياة أخرى، فالموت ليس بدداً ولا فناءً، ولكنه استمرار لحياةٍ أخرى مجهولة، والموت تعبير عن القضاء.. وللتعبير عن الأحزان القديمة التي تسكن المصريّ، كتبت قصّة «عزاء» ونحيتها جانباً، وبعد خمسة أيام أتيت بها وقرأتها، وفي لحظة دخول البنت المقبرة، بكيت بشدة وعنف..
وأتذكَّر أنه بعد سنوات دعينا لاحتفالية بالدنمارك، وترجمت قصّة «عزاء» ضمن القصص التي ستقرأ، وكانت كلّ قصّة يقرأها فنّان أو ممثِّلة من الفنَّانين الدنماركيين المعروفين، وقرأت القصّة (فاتن حمامة الدنمارك)، يعني أهم فنَّانة دنماركية، وبدأت في القراءة على المسرح وكلما توغلت في القراءة بدأ صوتها يتهدَّج، وفي لحظة انفجرت في البكاء بصوتٍ عالٍ، وأنا لا أفهم لغتهم فسألت المُترجم في أي مكان تقرأ وتبكي، فقال عندما دخلت البنت المقبرة، وتذكَّرت أنني في نفس المشهد كنت قد بكيت..
وهنا أدركت أن للألم معنى واحداً، وبالمعنى نفسه نقابل حياة أخرى.
وأذكر في هذا الصدد جدتي، وكان لديها إحساس عالٍ وعلاقة حميمية بالحيوانات، وكانت لنا بهيمة لا يقربها أحد ولا يحلبها أحد إلّا جدتي.. ولسببٍ ما سافرت جدتي إلى قرية أخرى لعِدّة أيام، فامتنعت البهيمة



عن الحليب، ومعروف في القرية أن الحيوان إذا امتنع عن الحليب تضربه ضربة لبن ويموت، وجلس أبي بالسكين تحت أقدام الجاموسة، ومن عادة الريفيين في هذه الملمات أن يجتمعوا لمواساة صاحب البهيمة، فكان زحام شديد في داخل الدار وخارجها وكلّ أهل البلد في الانتظار خوفاً من أن تموت الجاموسة..
وبعد ثلاثة أيام عادت جدتي، وفوجئت بالزحام وهي على باب الدار، وارتجت خوفاً بداخلها، فقالت بصوت عالٍ: (جرى إيه.. إيه اللي حصل.. الجاموسة فيها إيه..؟)
وفي هذه اللحظة (راح نازل اللبن على صوتها!)
وفي مؤتمر عن البنيوية والكتابة في معهد العَالم العربيّ بباريس، قلت لهم خلال المُناقشة أنا فلّاح مصري أكتب بطريقتي، وحكيت لهم قصّة الجدة مع الجاموسة، وقلت لهم في خلاصة: «الكتابة عندي هي من خروج الصوت إلى انهمار اللبن» قام الفرنساويين واقفين وصفقوا خمس دقائق، وقال إدوارد الخراط، بل هي قصّة ألَّفها الكفراوي حالاً في التو واللحظة، فقلت له، بل حقيقة عشتها يا عم إدوارد، وهم صفقوا لأنك أدهشتهم بتراثك ومخيِّلتك. ■ **حوار: علي النويشي**

سعيد الكفراوي

ظَلَّ يحكي...

هل نقترب، هنا، من الانتظار في «طبْعَتِه العربيّة»، نحنٍ الذين كدنا نحترفه ونبدع فيه، نحن الذين كدنا نخصّه بثلاثة أرباع الزمن الفاصل بين ابن خلدون، آخر عقل كوني اقترحناه على العالم، ومعظم علامات تاريخنا الحديث؟ أيّ نوع من الانتظار هو انتظارنا؟ وفي أيّ النماذج «الانتظاريّة» الواقعيّة أو المُتَخيّلة، نعثر لانتظارنا على شبيه؟

حكى لنا مرّة «إبراهيم فهمي»، أنهم عندما ردموا بحر النوبة في الستينيّات، وجدوا في قاع البحر بيوت النوبة القديمة، بنخيلها وغلالها ونوافذها المُشرعة على الأحلام النبيلة، صرخ في وجهه «سعيد الكفراوي»:

يا ابن الإيه، إنها قصّة قصيرة مكتملة الأركان، لماذا لا تكتبها؟.

ألقى «إبراهيم فهمي» ياي الشيشة من يده، وحدَّق في عيني «سعيد الكفراوي»، وقال بجِدّة:

إياك أنت أن تكتبها.

من يومها، أشاع «إبراهيم فهمي» في أركان مقهى زهرة البستان الخبر: «سعيد الكفراوي» سيسرق قصتي.

كان يجاهر بهذا الخبر وكأنه حقيقة مؤكَّدة، وكان «سعيد الكفراوي» يضحك ويقول:

إنه عبيط.

قلت لـ«إبراهيم فهمي»:

يا صديقي، لم يحدث شيءٌ حتى الآن، فلم كلّ هذه الجلبة؟.

ردَّ بيقين تام:

سيحدث فأنا أعرفه، وعلى العموم أنا المُخطئ، ومن الآن لن أحكي أمام أحد عن أي شيء.

ولكن، هل فعلاً لم يعد يحكي؟

الحقيقة أنه ظَلَّ يحكي، تماماً كـ«سعيد الكفراوي»، كلاهما حكَّاء كبير، وكلاهما يخلط الوقائع بالخيال، وكلاهما كان يجرِّب فينا قصصه القصيرة قبل أن يكتبها، ولما رحل «إبراهيم فهمي»، خلا المجال تماماً لـ«الكفراوي»، يجلس بيننا، ويبتدئ في الكلام، ونتركه يقول، لم يكن يقول خبراً أو يبدي رأياً، كان يقول حكاياته الخرافية، ويفرد على المنضدة أجساد شخوصه القرويين الذين اصطحبهم معه من أزقة وحواري المحلة وطنطا، وكان قادراً على أن يخطف ألبابنا بحكاياته الغرائبيّة.

البداية الحقيقية للسارد كانت عندما شبَّ ووصل لسن المعرفة، قادته قدماه لشلة المحلة، التي تتكوَّن من «جابر عصفور» و«نصر حامد أبو زيد» و«محمد المنسي قنديل» و«جار النبي الحلو» و«فريد أبو سعدة» و«محمد صالح» وأحمد الحوتي»، كانوا يسهرون في المقهى حتى قرب الفجر، ومع الوقت أصبح هذا المقهى محلهم المُختار، حتى أنهم أنشأوا فيه مكتبة، وعملوا مجلة حائط ينشرون فيها قصصهم وأشعارهم ويعلّقونها في مدخل المقهى، كانت هذه الجلساتُ صاخبةً جداً، حتى أن الوقت لم يكن يتَّسع لبقية الكلام،

يقول «فريد أبو سعدة»:

صرنا نكتب خطابات نسمّيها (خطابات منتصف الليل) نواصل فيها الحوار، ونقوي حججنا بهدوء، ونسلِّمها لبعضنا البعض في اليوم التالي.

يقول «سعيد الكفراوي»:

شلة المحلة من أكثر التجمُّعات شهرةً في الأوساط الإبداعية، وأضاف أعضاؤها الكثير للحياة الثقافيّة، بدأت قصتها مع شاب صغير، 22 سنة، حاصل على دبلوم «صنايع» ويعمل في «النجدة»، كان يصلح اللاسلكي الخاصّ بالعمل حينما قابلني وهو يسير في أحد شوارع المحلة، وقال لي:

كلّ الناس يقولون إنك تكتب قصصاً، رددت عليه:

نعم أنا هو.

فقال:

أنا شاعر عامية، واسمي نصر حامد أبوزيد.

كان نصر يصرف على أمّه وثلاث أخوات بنات، وولد، وأصبح صديقي منذ هذه اللحظة حتى مات، ذهبنا دحرجة حتى قصر ثقافة المحلة، وأسَّست أنا وهو نادي الأدب هناك، وبعد قليل جاء صبيان ظريفان في ثانوي، محمد المنسي قنديل، وجار النبي الحلو، ثمَّ أطل فريد أبوسعدة، جلسوا بعيداً، ربّما لأنهم هابونا باعتبارنا الأكبر سنّاً، لكن بعد قليل جاء فريد أبوسعدة وسأل إنْ كان بإمكانهم الجلوس معنا؟ فأجبته: طبعاً، ثمَّ جاء الخواجة من ثالثة آداب وأصبح ناقد المجموعة، هذا الخواجة هو الدكتور جابر عصفور.

عندما اشتدَّ عود «الكفراوي»، وأيقن أن ما يكتبه قصص، قرَّر خوض المُغامرة الأولى، ركب القطار من المحلة حتى القاهرة، وأمسك في يده ورقةً مكتوباً فيها عنوان مجلة «المجلة»، وعندما وصل، طلب لقاء رئيس التحرير، فأدخلوه عليه، استقبله رئيس التحرير «يحيى حقي» بابتسامة، لكنه اندهش عندما رآه مرتدياً جلباباً وطاقية شبيكة وشبشباً، تسلَّم منه القصّة بابتسامته المعهودة، وعاد إلى بلدته، أحد من أصدقاء شلة المحلة لم يصدق أن «يحيى حقي» سينشر القصّة، لكنهم فوجئوا في العدد التالي بقصّة (الموت في البداري) منشورة على صفحتين متقابلتين.

وهكذا، عرف «سعيد الكفراوي» طريقه، فقرَّر الرحيل إلى العاصمة، وأصبح عارفاً عناوين المجلات دون ورقة في يده، وأصبح يرتدي القميص والبنطلون.

يقول «سعيد الكفراوي»:



في ميدان العتبة، لمحت شخصاً نحيفاً، فسألته:
هل أنت جمال الغيطاني؟!
كان الغيطاني قد نشر وقتها قصّة (المقشرة) ولاقت صدى ممتازاً، وقال الغيطاني:
أيوه أنا
ورددت:
أنا اسمي سعيد الكفراوي
فقال الغيطاني صاحب الذاكرة القوية:
أنا قرأت قصّة لك.
وسألته:
يا جمال.. هما الأدباء الشبان دول بيقعدوا فين؟!
فأجابني:
احنا بنقعد في (ريش).
وعندما سألته عن مكانها، وكان اليوم ثلاثاء، قال لي:
انتظر حتى الجمعة، وسأصحبك إليهم هناك.
وصدقَ في وعده، جاء في موعده في نفس المكان واصطحبني إلى (ريش)، ووجدت الجماعة مصفوفين: إبراهيم أصلان، عبدالحكيم قاسم، محمد البساطي، الدسوقي فهمي، محمد إبراهيم مبروك، يحيى الطاهر عبدالله، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، محمد حافظ رجب، كانوا يجلسون حول نجيب محفوظ، فجلست ولم أنهض، وكنت أول محلاوي يأتي إلى القاهرة، وجرجرت الباقين خلفي، محمد صالح، ثمَّ فريد أبوسعدة، ثمَّ محمد المنسي قنديل، ما عدا جار النبي الحلو الذي فضَّل الاستمرار، ودخلنا في معترك هذا الجيل.
لا تكتمل سيرة «سعيد الكفراوي» دون الحديث عن زوجته «أحلام»، فهي القاسمُ المُشترك لكلِّ مراحل حياته منذ تعرَّف عليها عام 1970، وقد ظلَّت كلمةً أساسيّة في أيِّ جملةٍ يقولها، ومرجعاً لأي حدث يحدث له، وقد تعلَّق بها تعلُّقاً غريباً، حتى أطلق عليه الرفاق لقب (رجل أحلام).
المُشكلة الكبرى التي حدثت له، أن زوجته «أحلام»، ماتت في الثاني عشر من يونيو/حزيران عام 2018، فظلَّ طوال الثمانية والعشرين شهراً الفاصلة بين رحيلهما يبكي، كان يجلس معنا، وتغرورق عيناه بالدموع، ويتركنا ويذهب لمقبرتها، ويحكي لها ما حدث له، ويأخذ رأيها في كلِّ صغيرةٍ وكبيرة، وكنا إذا طلبنا منه شيئاً، يقول: لما آخذ رأيها. ■ **السمّاح عبد الله**

أمين معلوف:

نحن نضرب رؤوسنا بالحائط!

صدرت، حديثاً، الرواية الجديدة للكاتب الفرنسي-اللبناني أمين معلوف، في نسختها الإسبانية، عن دار النشر «Alian-za»، «إخواننا غير المتوقَّعين» ليست رواية، فحسب، بل إنها تحذير لمَن يُبحِر، وصرخة إنذار.. وصرخة أمل، أيضاً. في منزله الهادئ الواقع في منطقة (النجمة) في «باريس»، تحيط به لوحات سِلمية وكُتب تروي المعارك والأفكار، يعيش رجل مسالم، حوَّلته الحياة وما يراه إلى رجل متمرّد كما جاء في عنوان لأحد أشهر أعمال «ألبير كامو». اليوم، يعتقد معلوف أن الأمر سيتطلَّبُ معجزة لكي يصبح الكوكب، مرّةً أخرى، «مكاناً جيِّداً للعيش فيه». «إخواننا غير المتوقَّعين»، ديستوبيا تشبه واقعاً مُحتملاً: الكوكب يغرق في الظلام نتيجة انقطاع مفاجئ للتيّار الكهربائي، ألغى كلّ الاتِّصالات. جزيرة صغيرة تعيش فيها شخصيّات الرواية، وهي المكان الذي يتحكَّمُ فيه أبطال الانقطاع الكهربائي الغريب، بالخيوط التي تلفُّ البشرية في حملة أخوية غريبة مستوحاة من تعاليم «أثينا» القديمة. إنها زيارة خيالية إلى العالم المضطرب.

المستقبل لم يعد يعاش هنا. نحن في خطر، وليس، فقط، فيما يخرج، الآن، من خيال الراوي... يقول معلوف.

كيف توصَّلتم إلى كلّ هذه التمرينات من التكهُّنات الأدبيّة؟

- هذا الكتاب، سبق أن كتبته قبل هذه الأزمة الأخيرة، والحقيقة أنني تساءلت إذا كان من الأفضل نشره الآن أم ينبغي الانتظار. بدا لي، لاحقاً، أنه من المناسب قول الأشياء التي أثارها الكتّاب. نعم. إنه عمل (حنين إلى الماضي ويوتوبيا). لقد شاهدت العالم على مدى العقود القليلة الماضية، وكتبتُ بعض الكتب التي تصف كيف تسير الأمور بسوء. «هويّات قاتلة»، «اختلال العالم» و«غرق الحضارات»... لديَّ شعور، وهو شعور قويّ للغاية، بأننا ضللنا الطريق. وطالما نواصل في هذا الاتِّجاه، فسنصل إلى أسوأ المواقف. يجب أن نتخيَّل مجتمعاً مختلفاً. اخترت تلك الحقبة من التاريخ (ازدهار أثينا) لأنها بدت لي وقتاً، كانت فيه البشرية في مهدها، دون أن تكون لديها معرفة كبيرة سابقة. وفجأةً، خلال جيلَيْن أو ثلاثة أجيال، حدث شيء أظهر أن جنسنا البشري لديه إمكان إنتاج شيء غير متوقَّع، تماماً؛ من هنا، جاء عنوان الرواية. بالطبع، هي قصّة رمزية، ولن تأخذ الشكل الموصوف في هذا الرواية، لكني، بعد تلك الأعمال، كنت بحاجة للقول: إن هناك أملاً. ربَّما، في يوم من الأيّام، سيظهر شيء مختلف.



الشخصيات محصورة في جزيرة أطلسية نائية، أصبحت مركز العالم. من المستحيل قراءة الرواية من دون التفكير في الوباء.

- يُمكن لأيّ شخص أن يتعرَّض لحادث في يوم من الأيَّام. نُغادر المنزل، وفي جزء من الثانية يمكننا أن نزلق أو نسقط فننكسر. قد يستغرق ذلك شهوراً أو سنوات في المستشفى. ما لا يحدث، في العادة، هو أن البشرية كلّها تعاني من حادث مؤسف. لكن، في هذه الأزمة، عانى الجميع من الحادث نفسه. لم يحدث ذلك من قبل، وما كان يجب أن يحدث، ولم يسبق أن كنّا مقترنين كالآن.

إنها المرّة الأولى التي يتعيَّن علينا فيها، جميعاً، أن نواجه المشكلة نفسها، ونشعر بالضعف الشديد. المرض نفسه أقلّ ضراوةً بكثير من إيبولا أو إنفلونزا عام 1918. ولكن، فجأةً، توقَّف العالم. طُرقنا للردّ على ذلك مختلفة تماماً، وفي الوقت نفسه نتشارك المصير ذاته. ما يحدث في مقاطعة صينية يحدث في ميلانو، ونيويورك، وفي كلّ مكان. ومع ذلك، نحن لسنا متَّحدين، ولا حتى الأوروبيين، ولا اتِّحاد حتى داخل بلدٍ ما نفسه. شيء مجازيّ حقّاً، ما يحدث لنا! لقد كتبتُ هذا الرواية قبل أن يحدث هذا، لأن النَّكسات التي واجهناها كانت موجودة، بالفعل: مشاكل عدم القدرة على العمل معاً، وعدم القدرة على بناء المستقبل معاً. إنها هنا، على

إلى الولايات المتَّحدة، فقد كنت، دائماً، مفتوناً بالحياة السياسية في ذلك البلد. ما يثير اهتمامي هو المقارنة مع سنة 1492. في ذلك الوقت، فوجئَت بعض الحضارات بالعثور على شيء لم يعرفوه أو يتوقَّعوه، وعلى الفور أصبحت حضارتهم الخاصّة بالية؛ ما أدَّى إلى التدمير... اليوم، من هو الذي يمثِّل حضارتنا؟ لا نستطع اختيار أيّ شخص ليس في مركز السلطة؛ في المكان الأكثر أهمِّيّة.

ولكن، في الحقيقة، في السنوات الأربع الأخيرة، هذه الشخصية كان يجسِّدها «دونالد ترامب»... أشرتُم إلى قولة منسوبة إلى «شكسبير»: «هذه السماء الملبَّدة بالغيوم تستدعي عاصفة».

- منذ قرن، على الأقلّ، كان هناك حديث عن تدهور العالم، وفي كلّ مرة يتمّ الحديث فيها عن ذلك، يتمّ اقتباس «شبينغلر - Spengler»، وينتهي الأمر بإثبات أن المتشائمين كانوا على خطأ. كانت هناك كلّ أنواع التحدِّيات لهيمنة الغرب، وبغضّ النظر عمّا إذا كانت تلك التحدِّيات جاءت من الشيوعية أو من القوى الآسيوية، أظهر الغرب، في كلّ مناسبة، قدرته على التغلُّب عليها. في وقت لاحق، خرج الغرب منتصراً من الحرب الباردة. ليس الغرب، فقط، بل القوّة العظمى (الولايات المتَّحدة)، التي انتصرت في الحربَيْن العالميَّتَيْن والحرب الباردة نفسها، والتي كانت بمنزلة حرب عالمية ثالثة ضدّ الاتِّحاد السوفياتي والشيوعيِّين. في ذلك الوقت، كان لدينا انطباع بأن هذه الرياسة ستستمرّ إلى أجل غير مسمّى. ما رأيناه هو كيف يمكن لقوّة عظمى أن تخسر، بسبب أخطائها، موقعها المهيمن من خلال إدارات مختلفة، حتى نصل إلى الإدارة الأخيرة، التي هي صورة كاريكاتورية لكلّ الإدارات السابقة.

لماذا انتهى كلّ ذلك إلى صورة كاريكاتورية؟

- أعتقد أن ما حدث في الثلاثين عاماً الماضية هو سلسلة من الأخطاء، هي، أحياناً، بسبب الجهل، وأحياناً أخرى بسبب الغطرسة، فإدارة تلو أخرى كانت تُدمِّر موقع القوّة الذي كان ينبغي أن يكون الحاضن للنظام العالمي، لكنهم، بدلاً من ذلك، حطَّموا هذا النظام العالمي. لقد شرعوا في جميع أنواع المغامرات، والأسوأ من ذلك أنهم فقدوا شرعيَّتهم الأخلاقية. من المفترض أن تكون الولايات المتَّحدة أساس شرعية العالم والصيّانة الأخلاقية، لكن الذي حدث مع الرئيس الذي ستنتهي ولايته الآن، هو الانهيار التامّ. لقد فقدت أميركا سلطتها الأخلاقية، ولم يعد يمتلكها أحد.

يبدو هذا الكتاب كمحاولة لوقف هذا العالم المليء بالحرائق.

- إلى حدٍّ ما، نعم. يُقرِّر الراوي، يوماً، ما أن يترك حياته السابقة وراءه ليذهب إلى جزيرة صغيرة ويراقب العالم بهدوء، لكن هناك لحظة ينهار فيها هذا الصفاء. حتى الجزيرة التي يوجد فيها تتأثَّر بعواقب ما يحدث على هذا الكوكب. بالطبع، لديَّ إغراء باللجوء إلى جزيرة لمحاولة فهم ما يحدث في بقيّة العالم، لكن لا يمكنك أن تكون هادئاً، تماماً، عندما يغلي كلّ شيء. الصفاء لا يكفي، يأتي وقت تريد فيه أن تصرخ: «أوقفوا هذا الجنون!» تشعر بحاجة مُلِحَّة إلى الصراخ في وجه قبطان التيتانيك: «ضع الفرامل، لا تذهب مباشرةً إلى جبل الجليد!» ربّما تكون الرواية وسيلة للصراخ بأن يتوقَّفوا، لتتخيَّل أن شيئاً آخر ممكن.

في الرواية، تحترق «بوتوماك - Potomac»، فيجرنا ذلك- حتماً- إلى التفكير بالحريق الذي مَسَّ، مؤخَّراً، ميناء لبنان...

- بالطبع، ما حدث في بيروت مؤثِّر، لكن لا يسعني إلّا أن أقول لنفسي: ما هذا إلّا انعكاس لبلدي الذي وُلِدتُ فيه، ولعالم جُنّ جنونه، لا توجد فيه قواعد، وفيه دول صغيرة تُركت لمصائرها... لدينا عالم لا يستطيع



نطاق عالمي، حتى في المناطق التي بدأوا فيها يستعدون للمستقبل معاً. أوروبا لم تعد كما في السابِق، واختفى النظام العالمي بأسره.

وإلى أين نسير؟

- في أيّ اتِّجاه، ونحو أي صراع: حرب باردة جديدة، وليست- بالضرورة- باردة. يمكننا الذهاب في أيّ اتِّجاه، وليس لدينا وسيلة لمنع ذلك. يمكن أن يكون لدينا إنذار نووي، أو أنواع أخرى من الإنذار. يمكن إيقاف عالمنا بقرار من شخص. كلّ شيء يمكن أن يتوقَّف، بينما نتساءل: إلى أين نحن ذاهبون؟.

هذا الكتاب هو ثمرة اهتمامي بالعالم، كما عبَّرتُ عنه في أعمالي السابقة، وفي الوقت نفسه أتمنّى أن يكون جنسنا البشري قادراً على إنتاج شيء يمنع وقوع كارثة كبيرة.

العالم القديم الذي جاء لإنقاذ البشرية، والولايات المتَّحدة، يقود رئيسها العالم. يقود الإخوَة غيرُ المتوقَّعين التغيير، أمام دهشة «ميلتون»، الذي هو اسم الرجل الذي يجسِّد «ترامب»، الآن. لا يبدو أنك تفكِّر في «ترامب»...

- لا...لا، هيهه! يعني؛ هؤلاء الإخوة غير المتوقَّعين أننا نحتاج، اليوم، إلى نوع من المعجزة، لكني- بدلاً من تخيُّل معجزة يعرف الله من أين ستأتي- حاولت أن أتخيَّل معجزة حدثت في تاريخ البشرية، في العصور القديمة، عندما صنعنا شيئاً غير متوقَّع. معجزة أتمنّى أن تتكرَّر يوما ما. أما بالنسبة




الناس فيه (أو لا يعرفون) كيف يعيشون معاً، ولا يعرفون كيفية التغلُّب على الاختلافات الدينية والمذهبية أو أي شيء آخر. الناس يغرقون في هُويَّتهم وفي القتال مع الآخرين... أعتقد أننا قطعنا شوطاً طويلاً على طريق تدمير الذات. نحن بحاجة الردّ، وإلى تخيُّل شيء مختلف؛ نوع مختلف من العلاقة بين الأمم والمجتمعات البشرية. علينا إعادة اختراع العالم.

يقول بطل الرواية: «كان العالم، في السنوات الأخيرة، ساحة معركة للافتراس والكراهية. كلّ شيء مغشوش: الفنّ، الفكر، والأفكار، والكتابة، والمستقبل...». هذا موقفك أيضاً، أليس كذلك؟.

- في قلب هذه القصّة، قصّة حبّ بين رجل يرسم الرسوم المتحرّكة وامرأة تكتب الروايات. بطريقة ما، أنا مثل الأب الروحي لهذَيْن الزوجَيْن. أودّ أن أقول إن المُثل العليا لكليهما: «أليك»، و«إيف» تخرج ممّا أشعر به. يحاول هو أن يصف العالم الذي لا يشعر بالاستياء منه. أمّا هي فمستاءة، وكلا الرؤيتان مِلكي. على الرغم من تعارضهما، لا يمنعهما ذلك من إقامة علاقة الحبّ. أعتقد أن التناقضات بينهما هي ما أخفيه في داخلي. أحياناً، أنظر إلى الإنسانية بصفاء، من المسافة التي تسمح بها الجزيرة، لكني، في الوقت نفسه، أقوم بإخراج الأشياء التي تقولها هي من أعماق وجودي. إن التمرّد على العالم كما يتحرّك الآن، شيء حاضر جدّاً في داخلي.

كتب «ألبير كامو» في كتابه العكس والحق: «الشمس التي سادت طفولتي حرمتني من كلّ حقد...». يُذكر هذا، الآن، عندما يتمّ الاستشهاد برسالة الامتنان التي أرسلها «كامو» بنفسه إلى معلّمه في باريس، بعد ذبح أستاذ فرنسي على يد متعصّب.

- أعتقد أن العالم، اليوم، هو مكان أكثر قسوةً ممّا كان عليه في زمن «كامو». كان هناك، في زمانه، بعض الحشمة التي اختفت. اليوم، هناك قسوة واسعة النطاق، وعدم احترام لكلّ شيء. أثارتني تلك الأخبار... يشعر مجتمع مثل مجتمعنا في فرنسا بالعجز. يجب أن يكون قادراً على تغيير الناس، ودمجهم، لكن من الواضح أن هذا فشل. لدى المرء انطباع بأننا لا نعرف ماذا نفعل اليوم، أو كيف نمنع هذه السلوكيات من تغييرنا. الحقد يقودنا إلى الانتقام، فهو من أكثر المشاكل التي تقلقني اليوم. أشعر أنه ليس لدينا حلول لهذه الأنواع من الصعوبات، على الأقلّ ليس لدينا حلول جيِّدة. نتحدَّث، نحاول مواساة أنفسنا، لكننا لا نعرف ماذا نفعل. ليس لدينا أيّة فكرة عن كيفيّة حلّ هذه المشكلة.

الاقتباس من «ألبير كامو»، مرّةً أخرى! ربَّما تحوَّلتَ إلى رجل متمرِّد...

أنا هو، تماماً. أشعر بأن لدينا أسباباً أكثر ممّا كانت عليه في زمن «كامو» كي نكون متمرِّدين، لأن العالم فقدَ كلّ إحساس بالاتِّجاه. نحن نضرب رؤوسنا بالحائط. يتمّ التعبير عن تمرُّدي بشكل أفضل، في الرواية، من خلال البطلة «إيف»، فهي متمرِّدة بشدَّة، وكلّ كلمة تقولها تخبرنا عن التمرُّد الذي يسكن في داخلي.

هي تُعنْوِن روايتها بـ«المستقبل لا يعيش هنا».

ينبغي حلول معجزة؛ ليعود كوكبنا مكاناً جيّداً للعيش فيه.

■ حوار: خوان كروس □ ترجمة: عبد اللطيف شهيد

المصدر:
مجلّة «الباييس» الأسبوعية 07/11/2020
https://elpais.com/elpais/2020/11/05/eps/1604601129_431897.html?fbclid=IwAR3zJxh-59tjfElk_X_bYmA-UjU1KoN_nHJ_RzA6fWEjV2B-B61qMMr0WH2w.

صدر في

كتاب الدوحة

ظِلّ الذَّاكِرة

حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

كتاب الدوحة

Doha Magazine   aldoha_magazine   @aldoha_magazine



أنريكه بيلا ماتاس:

استمراريّة الأدب، واختلاق الواقع

تنفرد كتابات الروائي الإسباني «أنريكه بيلا-ماتاس - Enrique Vila-Matas» بتشكيلة باهرة من الاقتباسات والانتحال والأطر والانتحال الذاتي والاستطرادات وما وراء الاستطرادات: هذيان نصّي عارم خفيف الظلّ، وضعه في مصافّ أكثر كُتّاب اللّغة الأسبانيّة أصالةً وشهرةً.
أجرى هذا الحوار «آدم ثيرلويل»؛ وهو روائي بريطاني، تُرجمت أعماله إلى ثلاثين لغة. وصفته مجلّة «جرانتا»، مرّتَيْن، بأنّه أفضل الروائيين البريطانيين الشباب، ويعمل مُحرِّراً لـ«باريس ريفيو» من لندن.

وُلِد «بيلا-ماتاس» في برشلونة، ونشر روايته الأولى، وكانت عبارة عن جُملة واحدة مطَّردة من دون انقطاع، في العام 1973. انتقل، بعدئذ، إلى باريس؛ حيثُ عاش في (عِليّة) استأجرها من «مارجريت دوراس»، قبل أن يعود إلى برشلونة، وينشر، خلال العقد التالي، عدداً من الروايات ومجموعات القصص والمقالات الأدبيّة.
كان كتابه السّادس «تاريخ موجز لأدبٍ جوّالٍ» (1985) علامة فارقة في مسيرة «بيلا-ماتاس». وهو يطرح تاريخاً مُتخيّلاً لمجتمع سرّي يضمّ فنّانين وكتّاباً من القرن العشرين، من بينهم «مارسيل دوشامب» و«فالتر بنيامين» و«فرانز كافكا» وآخرون. هذا الربط بين أسماء حقيقيّة وبين اقتباسات مُتخيّلة؛ إضافةً إلى المزج بين الخيال والتاريخ، أكسبه شهرة واسعة، ومثَّل لحظة جديدة في القصّة الأوروبيّة. يقوم الكتاب على افتراض رئيس، مفاده أنّ الواقع لا يُمكن استيعابه إلّا من خلال شبكة هزلية مُراوغة من النصوص؛ وهو الافتراض الذي يواصل «بيلا-ماتاس» سبر أغوار مضامينه وتعقيداته في روايات شديدة التفكيكيّة؛ مثل «بارتلبي ورفاقه» (2000)، و«مرض مونتانو» (2002)، و«ما من نهاية، أبداً، لباريس» (2003)، وروايته الأخيرة «هذا الضباب العقيم» (2019)، إضافةً إلى سلسلة ما يُسمّيه «بيلا-ماتاس» «قصصاً جذرية»، تضمّ: «شيت بيكر يتأمّل فنّه» (2011)، و«تناقض كاسل» (2014)، و«مارينباد الكهربائيّة» (2015).
حَصَّل «بيلا-ماتاس» على كثير من الجوائز الكُبرى؛ منها جائزة «رومولو جاييجوس» (2001)، والجائزة الوطنيّة للأدب (2003)، وجائزة «ميديشي» الفرنسيّة للأدب (2003)، وجائزة الأدب الدولي الإيطالية (2009)، وجائزة «فومانتير» الأسبانية عن مُجمل أعماله (2014)، وعلى ثلاث جوائز أدبيّة أخرى عن مُجمل أعماله الروائية في كلّ من إيطاليا وفرنسا والبرتغال، في العام (2017). ووصلت الترجمة الإنجليزيّة لروايته «مُعضلة ماك» إلى القائمة الطويلة لجائزة «بوكر» الدولية في العام (2020).

ثيرلويل: ألّا يشغلك أنّ الحقيقة، وما يتبدّى أنّه الحقيقة، لا يتطابقان دائماً؟

- بيلا-ماتاس: بلى، لكنّي استغرقت وقتاً طويلاً كي انتبه إلى وجود تلك المُشكلة، أو أتأمّل، بحقٍّ، ما يعنيه ذلك. وكنتُ قد تعرّضت لهذا التناقض، أوَّل مرّة، في العام 1988، حين نشرت كتابي «منزل للأبد»- وللتنويه،، رواية «مُعضلة ماك» هي إعادة إنتاج لهذه الرواية. حيثُ أكتب في تلك الرواية، التي تعود إلى بدايات ممارسة الكتابة، عن امرأة يستحوذ عليها هاجس خاصّ يدفعها لشراء الخبز من كلّ بلدة ومدينة تمرّ بها خلال أسفارها. الواقع أنّي زرت مُدناً شتّى في بولندا ومصر واليونان، بصحبة هذه المرأة، وفي كلّ مدينة منها كانت المرأة تولي اهتماماً بشراء بعض الخبز، من دون أيّة نيّة للأكل من هذا الخبز. لكم أصابتني هذه الهواية بالحيرة! وهي -من جانبها- لم توضِّح لي المغزى منها، و-من ثَمَّ- طرأ لي أن أُدرج في روايتي «منزل للأبد» شخصية امرأة- وهي الأمّ التي تروي الأحداث- تجمع الخبز من سائر المُدن التي تزورها. لكن عند النشر، كتب ناقد أدبي بارز في صحيفة «إلبايس» أنّي كاتب شابّ واعد، لكنّي أعاني -بشكل واضح- من «مُخيِّلة مفرطة النشاط» بدليل: «قصّة جامعة الخُبز التي لا يُمكن تصديقها».

هل الأدب يختلق الواقع؟.

- هذا حقيقي. إنّ أكثر جوانب الأدب جاذبيّةً، بالنسبة إليَّ، هو تأمُّل قدرته على زعزعة استقرار وجودنا، والدّفع بمسألة التمثيل واللّغة إلى



أنريكه بيلا ماتاس ▲

الصدارة؛ ذلك أنّ اللّغة لا تُعيد إنتاج الواقع، بل تصنعه وتحطِّمه، بناءً على ذاتيّة قاطعة تُجرجر وراءها متاعها السياسي، والجمالي. أظنّ أنّ هذه المسألة اتَّضحت منذُ كتابة المُجلّد الثاني من رواية «دون كيخوته». ما أكثر النابهين الذين أشاروا إلى أنّ ما أكتبه، بدايةً من رواية «بارتلبي ورفاقه»، هو نوع من «السيرة الخرافيّة - Automythography»؛ أو ما يُشبه الأجواء الميتا-أدبيّة في الجزء الثاني من «دون كيخوته».

من ثمّ، يُمكن الزعم أنّه ما كان للرواية أن يكون لها تاريخ، من دون الجزء الثاني من «دون كيخوته».

- بالتأكيد. أتّفق معك تماماً. في الواقع، بدأت أعتقد أنّنا- أنا وأنت- متشابهان إلى حدّ كبير.

قالت لي الكاتبة المكسيكيّة «فاليريا لويزيلي»، يوماً، أنّ ثمّة كاتبَيْن لاتينيَّيْن ليسا من أبناء أميركا اللاتينية: أنت وأنا.

- لكم هي ملاحظة سديدة!، وأظنّ أن برهان ذلك هو إعجابنا المُشترك بالكاتب البولندي «فيتولد جومبروفيتش» الأكثر حضوراً في أميركا اللاتينية، من دون شكّ؛ مردّ ذلك -كما أوضح «ريكاردو بيجليا»- إلى أنّه كان، في حقيقة الأمر، «كاتباً أرجنتينيّاً».

كيف صادفت تقاليدنا الأميركية اللاتينية أول مرّة؟ لقد قلت إنّك اكتشفت «بورخيس» متأخّراً إلى حدّ كبير، على سبيل المثال.

- كنتُ أخطِّط، في مرحلة ما، لتأليف كتاب عن علاقتي بأميركا اللاتينية، وهذا يُجيب عن سؤالك. والحقيقة أنّ هذه العلاقة بدأت حين قرأت لـ«بيوي كاساريس» و«بورخيس» اللذين عصفا بكلّ أفكاري. للعلم، كنت أتخيَّل أنّهما كاتبان كلاسيكيان من القرن السادس عشر؛ بمعنى أنّي لم أتصوَّر، قطّ، أنهما على قيد الحياة، ولم أتخيّل، على الإطلاق، أنّي سأصبح صديقاً لـ«بيوي»؛ من ثمّ، لعلي كنت سأستهل الكتاب الذي لم أؤلِّفه؛ والذي كان سيجيب عن سؤالك، بقراءتي لهذين الكاتبَيْن الأرجنتينيَّيْن العظيمَين، يليها مشهد فاصل يصوّر الصّلة التي ربطتني بأدب أميركا اللاتينية، وهو اليوم الذي شهد لقائي، لأوَّل مرّة، بـ(الكاتب والمُترجم والدبلوماسي المكسيكي «سرخيو بيتول» في برشلونة، في العام 1970؛ إذ كان «بيتول» هو أوَّل من أولى اهتماماً حقيقيّاً بما أكتبه، وقد منحني الثقة كي أواصل. ومَنْ سواه يُترجم «جومبروفيتش» إلى اللّغة الأسبانيّة؟

أيّ مؤلَّفات«بيتول» الأحبّ إليك؟ هل هي«فنّ الطيران»؟

- كتاب «فنّ الطيران - The Art of Flight» هو أكثر كُتبه أهمّيّة، لكّني أحبّ، في الواقع، أربع قصص، كتبها باللّغة الروسيّة، تحمل اسم «موسيقى بخارى الهادئة»؛ إضافة إلى روايته القصيرة «الرحلة» التي أعتبرها تحفة فنيّة مُصغّرة. ثمّة حاجة حقيقيّة، في كلّ تلك الكُتب الرائعة، للسفر ومزج الثقافات، وهو أكثر ما يمتدحه في «أنطونيو تابوكي» حين يقول أنّ الكاتب الإيطالي ينتمي إلى تلك الجماعة من الكُتّاب الجديرين بالإعجاب، الذين يراودهم إحساس شخصيّ بضرورة تبنّي الكتابة بلغات مُختلفة؛ رغم أنّهم لم يولدوا في مناطق حدوديّة أو ثنائية اللّغة. ويستطرد «بيتول» قائلاً إنّ أعمال مثل أولئك الكُتّاب تشكِّل جسراً ونقطة لقاء، وهم يُحيطون زواج ثقافتَيْن أو أكثر بهالةٍ من

القداسة. ويضمّ «بيتول» «تابوكي» إلى هذه الجماعة التي تشمل، أيضاً، «بورخيس» و«بيسوا» و«فاليري لاربو».

و«بولانيو»؟ أشعر أنّ«بولانيو» يمثِّل اكتشافاً أميركيّاً لاتينيّاً كبيراً بالنسبة إليك. متى قابلته؟ وهل جرى هذا اللقاء هُنا، في برشلونة؟

- بل في «بلانيس». كانت زوجتي «باولا»، وهي مُدرِّسة أدب، قد تسلّمت وظيفة جديدة، للتوّ، في تلك البلدة في منطقة «كوستا برافا». وقد أخبرتني، يوماً، بزيارة كاتب تشيلي لـ«بلانيس»، فقلت: لا بأس. تشيلي؟ هل هذا هو كلّ شيء؟ نعم، هذا كلّ شيء. لكنه لم يكن سوى «بولانيو» الذي التقيته في الحادي والعشرين من نوفمبر، 1996، داخل مطعم «نوفو». كان اللقاء مع «بولانيو» جوهريّاً بالنسبة إليّ؛ ذلك أنّ شيئاً ما وحَّدنا، لم أصادفه بسهولة في الكتّاب الآخرين؛ وهو الولع بالأدب. أفادني «بولانيو»، كذلك، في لحظة أدبيّة حاسمة؛ لأنّي، آنذاك، كنت أكتب «الرحلة الشاقوليّة» (1999)، وكنتُ مقتنعاً بأنّ الرواية تخلو من الأحداث. أراد سماع الحبكة، وحين أطلعته عليها قال أنّي مجنون؛ ذلك أنّ الرواية حافلة بالأحداث، وقد حفّزني، بهذه الكلمات، على الاستمرار في الكتابة، حتّى الآن.

قلت، من قبل، إنّ «رجال التحرّي المتوحِّشون» كشفت لك طريقة جديدة للكتابة. هلّا أوضحت أكثر، طبيعة هذه الطريقة؟

- لا أستطيع إغفال أنّي اعترضتُ، بقوّة، على بناء رواية «رجال التحرّي المتوحِّشون» لـ«بولانيو». أثار اعتراضي حنقه، لكنّه أدّى، في النهاية، إلى توطيد صداقتنا، واكتشفت، بسببه، رغبة «بولانيو» في ألّا يضع يده في الكتاب مرّةً أخرى، كما جعلني أدرك أنّ أدق تفاصيل الرواية مُتعمَّدة، وأنّ لا شيء منها من دون قصد، وقد أثار اليقين، الذي صارحني به عن كلّ تلك الأمور، إعجابي الشديد.
حين أعاود النظر إلى ذلك الخلاف الذي نشب بيننا قبلئذٍ، أدرك أنّ ما كان «بولانيو» يُحاول أن يُخبرني به، هو أنّه كان يعي، تماماً، ما يفعله، وأنّه أمضى سنوات في «بلانيس»، ظلّ يفكّر، خلالها، ويؤلِّف ذلك الكتاب. كان «بولانيو» يُعاني، أيضاً، من مشاكل صحّيّة في الكبد، طوال سنوات، رغم أنّ جميع المُحيطين به لم يصدِّقوا ذلك، ناهيك عن موته الوشيك. لكنه كان على دراية تامّة بأنّه لن يعيش طويلاً، وهو ما قد يفسِّر تركيزه الشديد في الكتابة، خلال سنواته الأخيرة.

تبدو روايتك «تاريخ موجز»، التي كتبتها في العام 1985، كأنّها ثاني عمل لك، فهي أولى رواياتك التي تتلاعب فيها بأسماء حقيقيّة.

- لكم استرعى انتباه القرّاء أن تكون شخصيات تلك «القصّة الجذرية»، التي وصفوها في المكسيك بأنّها رواية، (وهذا ما أصابني بالدهشة لأنّي كنت أصدِّق كلّ حرف كتبته). شخصيات مألوفة مثل «دوشامب» و«دالي» و«بيكابيا» و«سكوت فيتزجيرالد» و«فالتر بنيامين»، وغيرهم. وفي أسبانيا، على وجه الخصوص، أصابت الدهشة القرّاء لأنّ الكتاب كان مُختلفاً عن كلّ ما اعتادوا عليه. آنذاك، كانت برشلونة مدينة أوروبيّة، أمّا مدريد، فكانت لا تزال بلدة ريفيّة، لذلك، حين أفكِّر في هذا الأمر، أعتبر أنّ ما كتبته لم يكن فريداً؛ ذلك أنّي كثيراً ما كنت أفكّر في تجارب الكتّاب الآخرين الذين فعلوا الشيء ذاته، مثل الكاتب الاستثنائي «بيتر هاندكه» في نهاية روايته «رسالة قصيرة، وداع طويل»، التي يظهر فيها شخص حقيقي هو المُخرج السينمائي «جون فورد»، ويدور بينه وبين أبطال الكتاب حديث، في واقعة فاتنة تبادل خلالها الخيالُ والواقعُ الغزلَ، بأسلوب جديد، كُليّاً، بالنسبة إليَّ. كان «فورد»؛ الذي وجدت طريقته في الحديث شديدة التألّق، يتكلّم بصيغة الجمع مثل أغلب الأميركيّين. وهو يُجيب، حين تسأله «جوديث»، عمّا إذا كانت تراوده أحلام كثيرة: «نادراً ما نحلم. وحين يراودنا حلم، ننساه؛ ذلك أنّنا نتكلّم حول كلّ شيء، ومن ثَمَّ لا يتبقّى ما نحلم به».



أذكر ما ذهبت إليه في الكلمة التي ألقيتها في «كاراكاس»، في العام 2001، في أثناء تلقّي جائزة «رومولو جاييجوس»، أنّ وجود الأدب يتجاوز وجود مؤلِّفيه.

- نشهد ذلك -مثلاً- في كتابات «بورخيس». الأدب الذي يخسر ذاته لصالح الهويّة المجهولة؛ الأدب الذي يعي، صراحةً، أن لا وجود للأصالة بأيِّ شكل. كان «بورخيس» يؤمن بأنّ الكتابة لا تختلف عن النسخ، وأنّ كافّة الكُتّاب هم نُسّاخ، بالأساس، وأنّ الأدب ليس إلّا كتاباً هائلاً يُمحى ما فيه ليُكتَب من جديد؛ فسيفساء تضمّ اقتباسات يتشكّل فيها المؤلّفون والكُتب من مؤلّفين وكتب جاءت من قبلهم. بهذا المنطق، تغدو الفكرة الحديثة الخاصّة بالأصالة الفنِّيّة رياءً؛ ذلك أنّ الناسخ أو الكاتب لا يؤلِّف ما يكتبه من فراغ، بل يتلاعب بالقصص التي سبقت كتابتها، أو -بمعنى آخر- يُعدِّل ما وصل إليه من قصص، ويكثِّفها، ويمسخها .

■ **حوار: آدم ثيرلويل □ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر**

المصدر:
مجلّة «The Paris Review» - عدد خريف 2020.

صدر في

كتاب الدوحة

الذبابة

جورج لانغلان

ترجمة: خليفة هزّاع

كتاب الدوحة



الفائز بجائزة «ثيربانتس» لعام 2020

فرانثيسكو برينيس: الشعر هو قول أشياء مؤلمة

أعلنت جائزة «ثيربانتس» المرموقة، نوبل الأدب الإسباني، فوز الشاعر فرانثيسكو برينيس لعام 2020، عن مسيرته الإبداعية التي استمرَّت على مدار 60 عاماً، أضاف فيها للشعرية الإسبانية، وانتقل فيها من الحسِّية إلى الميتافيزيقا. تبلغ قيمة الجائزة 125 ألف يورو، وتُمنَح عاماً لكاتب من إسبانيا، وعاماً لكاتب من أميركا اللاتينية، لكنها، هذا العام، مُنِحت لكاتب ولشاعر إسبانيّين، لعامَيْن متتاليَيْن.
ينتمي «برينيس» إلى جيل الخمسينات الشعري، وهو الجيل الذي وُلِد في زمن الاضطراب السياسي، وعاش طفولته في الحرب الأهلية (1936 - 1939)، ثم بدأ الكتابة والنشر تحت رقابة الديكتاتورية الفرانكوية. نال الشاعر البالينثي التقدير منذ ديوانه الأوَّل، وفاز بالعديد من الجوائز المهمّة، مثل الجائزة الوطنيّة للأدب، في سنّ مبكِّرة، لذلك لم تكن مفاجأة أن تختاره لجنة جائزة «ثيربانتس» لجائزتها، بل إن الكثيرين رأوا أنها تأخَّرت.
هنا، حوار مع «برينيس»، يتحدَّث فيه عن الشعر، وحين يفعل ذلك يتحدَّث عن الحياة، لأن الحياة والشعر مفهوم واحد بالنسبة إليه.

بدأت مسيرتك الشعرية بديوان عن الشيخوخة: «الجمرات» (1960)، ويبدو فيه أن الزمن لا يمرّ. كيف استطعت أن ترتدي ثوب الشيخ وأنت في الثامنة والعشرين، حين نُشر الديوان؟

- في الثامنة والعشرين، نُشر الديوان، لكني كتبته قبلها بعام، بين الصيف والخريف. ينبغي أن أقول إنه ديواني الاستشرافيّ الوحيد: إذا كان الشاعر عرّافاً، فقد تمتَّعت بهذه القدرة في كتابي الأوَّل، فحسب. البطل الشعري، خاصّة في الجزء الأوَّل والأساسي في الديوان، هو رجل عجوز، يعيش وحيداً في البيت الذي أعيش فيه نفسه، منتظراً النهاية. وهذا ما تحقَّق، بالفعل: وصلت وحيداً إلى هذه القرية، إلى هذا البيت، وهو بيت الديوان نفسه، وفيه أنتظر النهاية؛ بهذا المعنى هو كتاب تنبُّؤي، رغم أنه، للمفارقة، كتابي الأوَّل المكتوب وأنا في السادسة والعشرين أو السابعة والعشرين.

هل كنت تشعر، نفسيّاً، بأنك عجوز؟

- بعيداً عن السنّ، ما كنت أراه هو مصير العزلة الذي كنت أحتاج إلى التعبير عنه شعرياً لتحقيقه، رغم أني لم أقل ذلك في هذا الديوان أو أيّ ديوان آخر؛ لأن الشعر هو كشف معنى الوجود الإنساني، شيء نقف أمامه عمياناً. كلّ شيء، على الأقلّ الأشياء المهمّة، محض لغز، وهذا اللّغز يجبرني على طرح أسئلة أساسية تأتي وتذهب، ثم تعود بشكل موسوس، تقريباً. ولأن هذه الأسئلة، بطريقة أو بأخرى، لم تهجرني، لا أعتقد أن ثمّة تغييراً حدث في شخصيّتي.

لماذا كتبت كلّ قصائد هذا الديوان بصوت الضمير الثالث؟ هل هي مسألة خجل؟

- أظنّ أننا، في نهاية المطاف، نحكي عن الذات: من منطقة الجسد ومن الروح التي ترافقه. الروح تعيش فيما يعيش الجسد؛ وحين يموت، تموت الروح كذلك. أؤمن بذلك، من وجهة نظري، وهي وجهة لا تؤمن، ولست سعيداً معها، لأن ما نختبره، في النهاية، هو هويّتنا الذاتية، وهذا ما لا نتمنّى أن نفقده، أبداً: الوعي بالهويّة، الشيء الوحيد الذي نحتفظ به، ما دمنا على وجه الحياة. من ناحية أخرى، حتى وأنا أتكلَّم عن الذات، لم أعتبر أن ذاتي مختلفة عن ذات الآخر، قَطّ؛ إذ إن البشر متشابهون. السحري في الشعر أنه يجعلنا نقبل بشريَّتنا، ونقبل ما نحبّ أن نكونه، بدون أن نحصل عليه. وهكذا، عند قراءة الشعر، نقبل بحقيقتنا وحقيقة الآخر. هذه هي موضوعية الوجود أو جوهر ما هو إنساني؛ لذلك أعتقد أن «الأنا» لا ينبغي أن تبرز كما نفعل: الأهمّ هو «الأنت»، لأنك، بالنسبة إلى الآخر، لست «الأنا» بل «الأنت». أظنّ أن الكتابة بصيغة «أنت» أو «هو» ابتعاد عن الوقوع في فخّ الذات: ليس من أجل الإعلاء من شأنها، ولا الحطّ من شأنها، بل لمعرفتها كما تستحقّ. أعتقد أن الإنسان كائن مذهل، رغم أنه قد يكون عاراً. إمكاناته شبه لا نهائية، بحيث يمكن أن يكون بطلاً أو جباناً.

هل كان لك محاولات شعرية سابقة على ديوانك الأوَّل؟

- لي سوابق شعرية، عندما كنت في الرابعة عشرة، وكانت سنوات تعلُّم. حينئذ، لم يكن ممكناً النشر في مجلّات كالآن، وكنت، حينها، أرتاب فيما أكتب كما أكتب الآن. لكن، نعم.. كان لديّ رغبة في الكتابة، وهذا منحني



فرانثيسكو برينيس ▲

سحر التقرب لمعرفة الشعر. كنت في الرابعة عشرة تلميذاً مراهقاً، وكنت أتمتَّع بخبرة الإجابة عن الأسئلة بحسب ما درست. كنت أجيب عن أسئلة أعرفها بالقراءة، وبقدر ما أستطيع. لكني، حينها، كنت وسيطاً، وسيطاً بين القراءة وبين خبرتي الشخصية. على سبيل المثال، لو سألوني في الخريف: أين قضيت الإجازة؟، فسوف أقول: على الشاطئ، ثم في الجبل بدايةً من سبتمبر. كنت أحلِّل من تجربتي ذاتها، وأحاول أن أفسّر لنفسي بأني أحبّ الشاطئ أو الجبل، حيث كنت وحيداً، وأجيب بحسب هذا المنطق. لكن، مع الشعر، حدث شيء سحريّ لأن ما كنت أقوله لم أكن قد قرأته ولا جرَّبته: كان يخرج من داخلي، ولم أكن أعرفه إلّا بكتابته. هذا ما كان يبدو لي، ولا يزال يبدو، سحرياً. أكتب، الآن، كما كنت في الرابعة عشرة؛ لذلك لم أكتب قصيدة معَدَّة سلفاً في رأسي، إنما عاطفة أحتاج إلى اكتشافها عبر الكتابة. يتدخَّل الحدس، وهو الذكاء لا العقل: الذكاء القاتم حيث، عند الكتابة، يأتي ليصحّح ويوافق بحسب التجربة التأمُّلية. أشطب وأصحّح في حدود ميلاد القصيدة وشكلها الأوّل؛ بمعنى أن التأمُّل ليس المكتشف بل المستعمِر: يأتي متأخِّراً. خلال زمن طويل كنت أكتب القصيدة من البداية إلى النهاية، حتى جاءت لحظة محدَّدة، بدأت فيها أكتب القصيدة، تاركاً مناطق أعرف أنها تحتاج إلى مراجعة؛ لأنها، في الكتابة الأولى، بدت أشبه بتقارير. الآن، في كتابي الأخير، أمامي ثلاث أو أربع قصائد للمراجعة. ليس لديّ حماس للمراجعة، لكني أتمنّى أن يتوافر لي الحماس لأنهي الكتاب.

أحياناً، ربَّما من أجل القرّاء السذَّج، يُقال -بإلحاح- إن الذات الشاعرة، التي تتحدَّث في القصيدة شيء، وأن الشاعر، المؤلّف الحقيقي، شيء آخر. ألا تعتقد أن هذا الفصل الذي صنعه المنظّرون والنقّاد أدّى إلى خلق صور شيزوفرينية للشاعر، مع أن الأصدق أن الشاعر شخص طبيعي في قصائده؟

- أنا أعتقد أن الشاعر، حين يكتب يرسم صورة شخصيّة: الدفتر مرآة يطلّ منها الشاعر كما يحدث في الأحلام، فيرى أشخاصاً مجسَّدين، لكن، في هذه اللحظة، تظهر وجوه أخرى. في الشعر، أيضاً، نطلّ على الورق، ونرى أنفسنا، لكن بوجه آخر. في القصيدة تخرج منا أشياء لا نعرفها، وفي المقابل، ثمّة أشياء نعرفها جدّاً، مهمّة ومعروفة، لكنها لا تظهر في القصيدة. الشعر يسحب، من العمق، أشياء يضعها على السطح، فيما يدفن أشياء أخرى.

كيف تعبّر عن الحميمية بهذه الدقّة وهذه الكثافة، مستخدماً لغة طبيعية جدّاً وعارية من كلّ زخرفة؟

- أظنّ أن الشعر الجيّد لم يكن، قطّ، حرفيّاً، رغم أن الحرفيّة قد تظهر -مثلاً- في الشعر السردي. الشعر يختلف عن النثر في كثافته المركَّزة. الشعر نبع الإيحاء والصدى؛ من هنا، تأتي صعوبة قراءته. مَن يقرأ الشعر مِن حرفيَّته لا يجد فيه شيئاً لافتاً، لأن الشعر ليس من أهدافه قول أشياء جديدة، إنما قول أشياء مؤلمة (مؤلمة بعمق أو ممتعة) بالنسبة إلى كلّ الناس، ومن ذلك، على سبيل المثال، الشعر العاطفي. كلّ الناس، تقريباً، شعروا بالحبّ؛ ليس الحبّ الجسدي، فحسب، بل غير الجسدي، أيضاً. مع ذلك، حين يجرِّبه فرد، للمرّة الأولى، لا تفيده تجارب الآخرين. وحين يعيد التجربة بتلك الكثافة، سيتمكَّن من رؤية حجمه. في الشعر، يحدث الشيء نفسه: يتناول موضوعات معتادة عن الحياة والموت والحبّ والألم، لكنه يقول ذلك بطريقة تحرّك مشاعر القارئ، ويتعلَّم من ذلك، أو يعيش التجربة التي لم يعشها؛ لذلك لا أظنّ أن الشعر يجب أن يقول أشياء جديدة ليحظى بالتقدير؛ والأكثر من ذلك، أعتقد أن عالِماً بنظرية جديدة يحتاج إلى النثر ليشرحها، ويعبِّر عن نفسه فيها أكثر من استخدام الشعر، لأن ما يبحث عنه القارئ، حينها، ليس الشعر، ولو تقدَّم العلم في شكل شعريّ فسيتعثَّر القارئ في فهمه، لأن الأشياء الموضوعية لا تهمّه. هذا الاستعراض للعلم يحتاج إلى دقّة ووضوح لا إلى صدى وتأمُّلات. ما تحتاجه اللّغة الشعرية هو السحر الكافي ليقول -حرفيّاً- ما لا يقال، لكنه يفعل ذلك بالإيحاء بطريقته. ثمّة قراءتان: الأولى حرفيّة، والثانية عميقة، وهي تتحقَّق حين يتَّصل القارئ بالقصيدة ويصير هو منتجها؛ يحدث ذلك لأنه يبتعد عن الحرفيّة، ليكون قارئاً وكاتباً في الوقت نفسه.

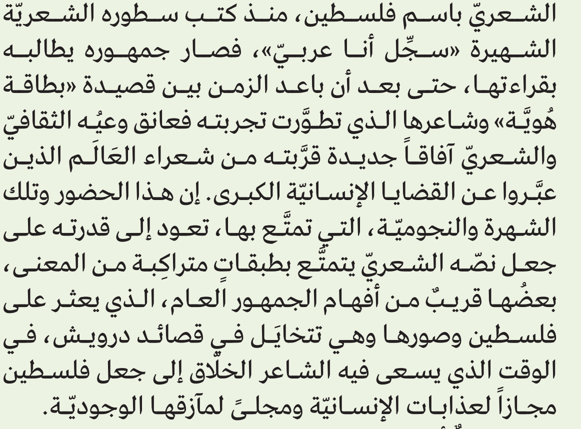
■ **حوار: كارلوس خابيير موراليس □ ترجمة: أحمد عبد اللطيف**

المصدر:
مجلّة بويسيا ديخيتال
http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=57

في أُفق الثمانين من عُمرهِ الذي لم يَكتمِلْ

محمود درويش ناطقاً شعريّاً باسم فلسطين وشاعراً عالميّاً

يُعَدُّ محمود درويش (1941 - 2008) أعظم شاعر أنجبته فلسطين، وواحداً من كبار الشعراء العرب المُعاصرين. فقد عمل، على مدار سنوات عُمرهِ، على تطوير أدواته الشعريّة، ما جعله يحتلُّ مكانةً رفيعة في تاريخ القَصيدةِ العربيّة في القرن العشرين. كما أنه استطاع، على النقيض من عدد من شعراء الحداثة العرب، أن يزاوج بين نخبويّة نصّه الشعريّ والحضور الجماهيريّ الذي جعل عشرات الآلاف من محبّي الشعر يتوافدون إلى قراءاته الشعريّة في العواصم والمدن العربيّة.



ولا يعود هذا الحضور الجماهيري إلى كونه فقط الناطقَ الشعريّ باسم فلسطين، منذ كتب سطوره الشعريّة الشهيرة «سجِّل أنا عربيّ»، فصار جمهوره يطالبه بقراءتها، حتى بعد أن باعد الزمن بين قصيدة «بطاقة هُويَّة» وشاعرها الذي تطوَّرت تجربته فعانق وعيُه الثقافيّ والشعريّ آفاقاً جديدة قرَّبته من شعراء العَالَم الذين عبَّروا عن القضايا الإنسانيّة الكبرى. إن هذا الحضور وتلك الشهرة والنجوميّة، التي تمتَّع بها، تعود إلى قدرته على جعل نصّه الشعريّ يتمتّع بطبقاتٍ متراكِبة من المعنى، بعضُها قريبٌ من أفهام الجمهور العام، الذي يعثر على فلسطين وصورها وهي تتخايَل في قصائد درويش، في الوقت الذي يسعى فيه الشاعر الخلّاق إلى جعل فلسطين مجازاً لعذابات الإنسانيّة ومجلىً لمآزقها الوجوديّة.

إنه علامةٌ أساسيّة في الشعر العربيّ المُعاصِر. قبلَ درويش كان الشعرُ العربيُّ شيئاً وصار بعده شيئاً مختلفاً. فهو غيَّر الذائقة وأقنع قرَّاءه وسامعيه أنّ الشاعر يمكن أن يكون نجماً جماهيريّاً دون أن يخاطب الغرائز أو يكرِّر السائد والمعروف وما يحب الناس أن يسمعوه. لقد قاد قرَّاءه إلى قمة الشعر فاتحاً الآفاق وسيعةً لخيال السامعين والقُرَّاء.

في تقاطع الشعر العالي مع الذائقة التي تعاني من تشوُّهات، في استقبال الشعر وفهمه، أثبت محمود درويش أن في الإمكان أن يكون الشعر عالياً وجماهيريّاً في الآن نفسه. لا أحد من الشعراء العرب في القرن العشرين استطاع أن يحلَّ هذه المُعادلة المُعقَّدة سوى محمود درويش. قبله كان محمد مهدي الجواهري آتياً من مخيّلة تراثية تعيد سبك الموروث الشعريّ العربيّ، الجاهليّ والأمويّ والعباسيّ، بأنواع المديح والرثاء والهجاء فيه، لكنه ظلَّ مقيماً في الماضي، ولم يتعرَّض لرياح العصر سوى في الموضوعات التي تتصل بثورات العرب في النصف الأول من القرن الماضي. وقبله اقترب نزار قباني من الجماهير الغفيرة، التي تتكوَّن من المُراهقين والمُراهقات والنساء والحالمين بالحب؛ ثم خالَطَ شعرَه السهلَ المُمتنع بشيءٍ من السياسة وهجاء السياسيّين فلمع نجمه أكثر وصار جمهوره الواسع يهبُّ إليه من كلِّ مكان.


فخري صالح

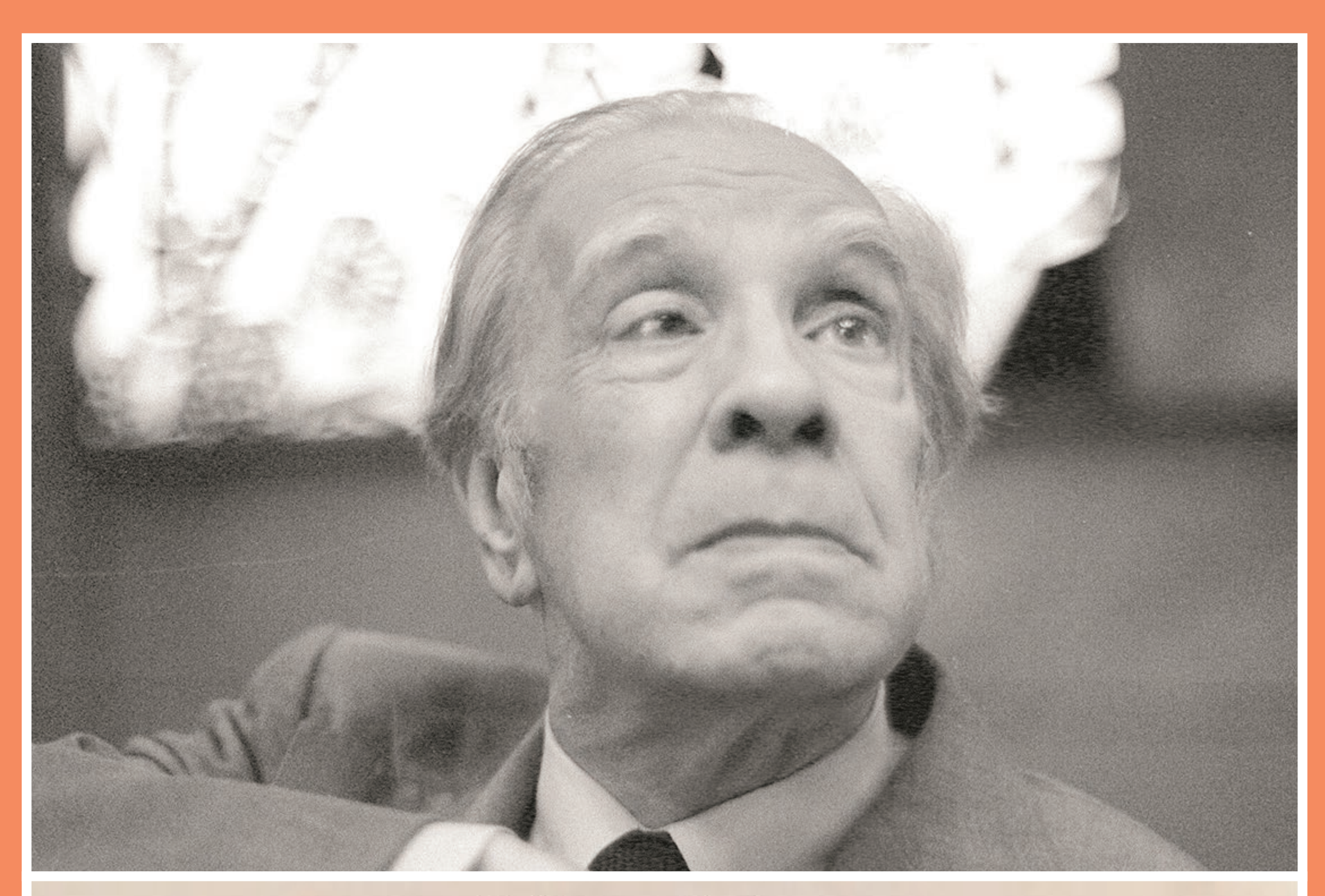
محمود درويش اشتغل على معادلته بطريقةٍ مركَّبة أكثر؛ انطلق من الجُرح الفلسطينيّ الذي ظلَّ ينزفُ منذ بدايات القرن العشرين وحتى هذه اللحظة. لكن بداياته تشكَّلت في مهب رياح التغيير في الشعر العربيّ. سنجد في شعره الأول آثار بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، ثم أدونيس، وربما سعدي يوسف. لكن جماهيريّته، التي تصاعدت في تقاطع السياسيّ والثقافيّ، وتمازُج تبلور الهُويَّة الوطنيّة الفلسطينيّة مع تحوُّلات الكتابة الشعريّة في العَالَم، لم تمنعه من تطوير أدواته ومنجزه الشعريّين. كانت غاية درويش أن يكتب شعراً يحكي عن الجُرحِ الفلسطينيّ دون صخب؛ وكان حلمه أن يكتب شعراً صافياً لا ضجيج فيه ولا إيقاعات عالية. لكنه كان شاعراً لافتاً



محمود درويش ▲

حتى في تلك القصائد التي كان يطالبه جمهوره بقراءتها في أمسياته جميعها؛ وكان محمود يرشو الجمهور نازلاً عند رغبات هذا الجمهور لكي يقرأ له ما يريد هو: قصائد كبيرة من مجموعات: هي أغنية هي أغنية، ورد أقل، أحد عشر كوكباً، لماذا تركت الحصان وحيداً، جدارية، كزهر اللوز أو أبعد، لا تعتذر عمَّا فعلت، أثر الفراشة.. إلخ.
يتمثَّل موقع درويش على خارطة الشعر العربيّ في قدرته على تزويج الإيقاع للمعاني والتجارب الوجوديّة العميقة، في تلقيح هذا الشعر بغبار طلع الكتابات الشعريّة العالميّة المُميَّزة؛ بشعر فيدريكو غارسيا لوركا ووليم بتلر ييتس وبابلو نيرودا ويانيس ريتسوس وغيرهم من الشعراء الكبار الذين تتألَّق قصائدهم في ذاكرة الشعر العالميّ. ولأنه عرف كيف يطعِّم شعره بشعرهم، ويزوِّج التراجيديا الفلسطينيّة لتراجيديّات البشريّة وعذابات الإنسان في كلِّ زمانٍ ومكان، فقد أصبح، قبل وبعد رحيله، واحداً من شعراء العَالَم الكبار.
ثمَّة في شعر محمود درويش علاماتٌ كبرى تدلُّ القارئ على تطوُّر تجربته الشعريّة، ونضوجه الثقافيّ والفكريّ والوجدانيّ والسياسيّ، وعلى قدرته، كمبدعٍ خلّاق، على تحويل الفرديّ والشخصيّ، في حياته وحياة الفلسطينيّين، إلى تجربةٍ جماعيّة كبرى تضيء القضية الفلسطينيّة وتضعها في وجدان العرب المُعاصِرين، كما في ضمير العَالَم ووعيه. ففي رحلته من «سجِّل أنا عربيّ»، التي كانت صرخته للتعبير عن الهُويَّة الفلسطينيّة - العربيّة التي سعت الحركة الصهيونيّة والدولة العبريّة إلى محوها، إلى قصائده التي كتبها في أيامه الأخيرة، نعثر على منحنى صاعدٍ، عموماً، في هذه التجربة الشعريّة الغنيّة التي أصبحت، سنةً بعد سنة، دلالةً ساطعةً على اسم فلسطين ومأساتها ومقاومتها، وتحوُّلها إلى قضيةٍ إنسانيّة تمثِّل أكبر عملية تزييف للوعي الغربيّ خاصّة، والإنسانيّ عامة.
استطاع شعر محمود درويش أن ينبِّه الضمير العالميّ إلى التراجيديا الفلسطينيّة، وينبِّه وعي البشر، من غير أصحاب المصالح، إلى عملية التطهير العرقيّ التي تعرَّض لها الفلسطينيّون، لإحلال شعب محلَّ شعبٍ وسرقة وطن الفلسطينيّين وطردهم من الجغرافيا والتاريخ. وقد بدأ درويش تجربته من دائرته الأولى، ممثَّلةً في تجربة العيش تحت الاحتلال الإسرائيليّ في أرض 1948، منتقلاً إلى دائرته العربيّة الأوسع، بعد خروجه من فلسطين، وواصلاً في النهايات إلى الدائرة الثالثة، أي البعد العالميّ الذي حظي به شعره الذي تُرجم إلى عشرات اللّغات.
علينا ألّا نغفل بالطبع عن المرحلة الأولى في تجربة درويش الشعريّة، بنبرتها العالية أحياناً، وصيغتها المُباشِرة أحياناً أخرى، وتأثُّرها الواضح بما كان يتسرَّب إليه من شعرٍ عربيٍّ ينتمي إلى مرحلتي الخمسينيّات والستينيّات في التجربة الشعريّة العربيّة المُعاصِرة، فتلك المرحلة تظلُّ جزءاً مهمَّاً من تطوُّره الشعريّ اللافت، وقدرته على هضم تجارب الشعر في العَالَم، وتمكُّنه في كثيرٍ من شعره الأخير أن يكتب قصائد في أهمِّية ما كتبه شعراء عالميّون كبار في وزن فيدريكو غارسيا لوركا، ولويس أراغون، وبابلو نيرودا، ويانيس ريتسوس، ووليم بتلر ييتس، وآخرين من شعراء القرن العشرين البارزين.
إنه شاعرٌ حيٌّ مثله مثل أسلافه الكبار: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وأبو تمَّام، والمُتنبي، وأبو العلاء المعري؛ وهو لا يقلُّ عنهم أهمِّيةً وتفرُّداً.

* من مُقدِّمة مختارات شاملة من شعر محمود درويش اختارها وقدَّم لها الكاتِب وتصدر قريباً عن الدار الأهليّة للنشر في عمَّان.



Silvano Acosta

Mi padre fue engendrado en la guarnición de Junín, a una
o dos leguas del desierto, en el año de 1874. Yo fui engendrado
en la estancia de San Francisco, en el departamento de Río Negro,
en el Uruguay, en 1899. Desde el momento de nacer contraje una
deuda, asaz misteriosa, [illegible] un desconocido [illegible] muerto [illegible] la mañana
[illegible] tal día [illegible] tal mes [illegible] 1871. Esa deuda me [illegible]
revelada hace poco, en un papel firmado por mi abuelo que [illegible]
subasta pública. Hoy quiero saldar esa deuda. Nada me costaría fantasear
rasgos circunstanciales, pero lo que me ha tocado es lo tenue del hilo
que me ata a un hombre sin cara, de quien nada sé salvo el nombre,
casi anónimo ahora y la perdida muerte.

Asesinado Urquiza, la montonera jordanista asedió a Paraná. Una mañana entraron a caballo en la plaza y dieron la vuelta golpeándose la boca y gritando algún zapucai para hacer burla de la tropa. No se les ocurrió apoderarse de la ciudad.

«سيلفانو أكوستا»

خورخي لويس بورخيس

(قصّة غير منشورة)

أملى الكاتب الأرجنتيني «خورخي لويس بورخيس» قصّة «سيلفانو أكوستا» على «ماريا كوداما»، في 19 نوفمبر، 1985. في الفاتح من نوفمبر لهذه السنة (2020)، نشرت صحيفة «لا ناسيون- La Nación» الأرجنتينية نصّ القصّة التي لم تُنشر، والذي يروي فيه «بورخيس» قصّة واقعيّة لأحد الهاربين من الجيش، ويروي فيها، كذلك، الشعور بالذنب الذي يعاني منه بسبب أمر إطلاق النار الذي صدر عن جدّه، الكولونيل «فرانسيسكو بورخيس».

القصّة التي ظهرت، لأوّل مرّة، وتتضمّن المخطوطة، كُتبت قبل أشهر قليلة من وفاة «خورخي لويس بورخيس» في «جنيف»، في 14 يونيو، 1986.

في هذه القصّة، يحكي الشاعر والروائي أنه، منذ لحظة ولادته، كان عليه دَيْن، غامض للغاية، «مع شخص مجهول، مات صباح ذات يوم من ذات شهر، عام 1871» وأن هذا الدَّيْن كُشِفَ له، قبل بضعة أيّام، من 19 نوفمبر، 1985، تاريخ كتابة القصّة - بسبب وثيقة موقَّعة من جدّه، بيعَت في مزاد، موضوعها أمرٌ بإطلاق الرصاص على رجل؛ صادر عن جَدّه الكولونيل «فرانسيسكو بورخيس». «اليوم أريد سداد هذا الدَّيْن»، يقول «خورخي لويس بورخيس».

بعد سرد تقلُّبات الأوقات المضطربة التي كانت فيها الأرجنتين في حالة حرب في نهاية القرن التاسع عشر، يروي «بورخيس» قصّة موجزة عن «أكوستا»، الصبيّ الذي فَرَّ من التجنيد الإجباري، والذي -ربَّما- ترك الجيش انتقاماً، وتحوّل إلى حركة «المونتونيروس - Los montoneros».

هناك، وبصفته فارّاً من التجنيد، أمر جدّه بإطلاق النار على «أكوستا»؛ من هنا أقام «بورخيس» عملية الاتِّصال بقصّته. يقول إنه وُلِد بعد ثلاثين عاماً من تاريخ الإعدام، واستمرَّ لديه الشعور بالذنب، إلى أن حلَّ يوم 19 نوفمبر، 1985، عندما أملى تلك القصّة: «يربطني شعور غامض بالذنب مع هذا الرجل الميّت. أعلم أني مدين له بجبر ضرر لن يأتي؛ لذا أمليت هذه الصفحة غير المجدية في 19 نوفمبر، 1985».

في طبعتها المُؤرّخة بـ«1 نوفمبر، 2020»، نشرت جريدة «لا ناسيون - La Nación» النسخة الكاملة من القصّة التي ظلَّت غير منشورة، والتي يمكن قراءتها اليوم، وحتى سماعها بصوت «ماريا كوداما»، وهي كاتبة ومترجمة وأستاذة في الأدب الأرجنتيني، وأرملة «خورخي لويس بورخيس» التي تزوَّجها في أبريل، 1986.

تروي الجريدة، أيضاً، كيف وجدت «كوداما» تلك الورقة المُنفرِدة. تقول إنها، قبل أسابيع، وبفضل الحجْر الصّحّي، قرّرت ترتيب ملفّاتها. من بين العديد من الأوراق، ظهرت ورقة منفردة، كان «بورخيس» قد أملاها عليها في عام 1985، والتي تسجِّل تغييراً في منظور حياة الجدّ «فرانسيسكو بورخيس».

النصّ الكامل للقصّة:

وُلِد والدي عام 1874، في حامية «جونين»، على بعد ثلاثة أميال أو ستَّة من الصحراء. في عام 1899، ولدتُ في مزرعة «سان فرانسيسكو»، في مقاطعة «ريو نيغرو»، في الأوروغواي. من لحظة ولادتي، كان عليَّ دَيْن، غامض للغاية، مع شخص مجهول، مات في صباح ذات يوم من ذات شهر، من عام 1871. هذا الدَّيْن كُشف لي، مؤخَّراً، عن وثيقة موقَّعة من جدّي، والتي تَمَّ بيعها في مزاد علني. اليوم، أريد سداد هذا الدين. لن يكلِّفني شيئاً تخيُّل ملامح ظرفية، لكن ما يهمّني هو الخيط الضعيف الذي يربطني برجل مجهول الهويّة، لا أعرف عنه شيئاً سوى الاسم، الذي يكاد يكون مجهولاً، الآن، وذلك الموت المفقود.

تمَّ اغتيال «خوستو خوسيه دي كاروكا»

(خوستو خوسيه دي كاروكا - Justo José de Urquiza) (1801 - 1870 م) هو سياسي وعسكري محترف من الأرجنتين، وُلِد في «إنتري ريوس»، ويحمل رتبة عسكرية هي «فريق أوّل»). وحاصر أفراد من حركة المونتونيروس منطقة بارانا. ذات صباح، دخلوا إلى الساحة على ظهور الخيل، واستداروا وهم يطلقون بعض صرخات «السابوكاي - Sapu- cai»، ليسخروا من القوات. لم يخطر ببالهم، حينها، أن يستولوا على المدينة.

لرفع الحصار عن المدينة، أرسلت الحكومة الفوج رقم (2) من فرقة المشاة. كان هناك نقص في أفراد الفوج فتمّ تجنيد بعض المتشرّدين من الحانات ومن بعض البيوت السيِّئة السُّمعة، بشكل إجباري. تَمَّ القبض على أكوستا، في تلك الغارة، وتجنيده، كان الأمر شائعاً. لن يكون من الصعب، بالنسبة إليّ، أن أنسبه إلى كنيسة في «بوينس آيرس» أو إلى حرفة معيَّنة: عامل بناء أو مساعد، لكن هذا الإسناد سيجعله شخصية أدبيّة، والرجل لم يكن كذلك. بعد أسبوع، فرَّ من الثكنة، وذهب إلى الجهة المقابِلة عند المونتونيروس. ربّما كان يعتقد أن الانضباط بين هؤلاء الرُّعاة سيكون أقلّ شدّةً ممّا هو عليه في صفوف الجيش النظامي. ربَّما أراد أن ينتقم من جرِّه قهراً إلى الحرب. استمرَّت الحملة، وتمَّ أسره مع سجناء آخرين من طرف تجريدة عسكرية. تعرَّف شخص ما إلى المسكين «أكوستا». كان فارّاً من التجنيد، وخائناً. وقَّعَ الكولونيل «فرانسيسكو بورخيس»، (جَدّي)، على مذكِّرة الإعدام بخطّ يد جميل يناسب تلك الحقبة. قام أربعة رماة بإعدامه.

وُلِدتُ، بعد مرور ثلاثين سنة عن ذلك الحادث. يربطني شعور غامض بالذنب مع هذا الرجل الميّت. أعلم أني مدين له بجبر ضرر لن يأتي؛ لذا أمليت هذه الصفحة غير المجدية في 19 نوفمبر، 1985. ■ **ترجمة: عبد اللطيف شهيد**

المصدر:
https://www.eluniversal.com.mx/cultura/silvano-acosta-texto-inedito-de-jorge-luis-borges?fbclid=IwAR02ih64pLwM7Fwmvj5cVxcB0wuBsG2RU2qt4XmrjgH4aOBviktHlFW6ID4

الصيف الأخير

ماكس لوندجرين*

تذوب البرامج الأدبيّة على شاشات التّلفاز، مع زيادة الطَّلب عليها. هكذا، أعرب المُحرِّرون عن قلقهم في منتدى حديثٍ. لكن، هل يُمكننا إعادة ابتكار هذا النَّوع بِتجاوُز نَهْجِ حديثِ الكُتَّاب؟ دعونا نَحلم قليلاً.

بعد سفر «برور» بيومين، كنت على الشاطئ مع «آن» و«بيتر»، ذات ظهيرة، في عِزِّ الصيف. اصْفرّ لون بشرتنا بفعل الشمس ونحن نرتدي مايوهات البحر. «بيتر» وهو يجلس بيننا، نحن الاثنتين، كان يلعب بالحصى. لم يكن يحبّ الشمس، ومن وقت إلى آخر، كان يرفع يده نحو وجهه كما لو كان يطرد أشعَّتها عنه. كانت «آن» تستلقي على الأرض، عيناها نصف مغمضتين، هيفاء، شقراء، وجميلة جدّاً. في منتصف البحيرة، كانت تطفو الجزيرة الصغيرة، حيثما كنت أظنني اكتشفت كوخاً. كنت أفكِّر في ليلتنا.

- نحن في عافية، أليس كذلك ؟ تقول «آن».
- نحن في تمام العافية، لكنّ هذا لا يهمّ، فهذا هو صيفي الأخير.
- صيفكِ الأخير؟
- نعم. في العام القادم سوف ألتحق بعمل. سوف أقضي، على الأرجح، ثلاثة أسابيع ممطرة أسفل الخيمة.

تضحك بخفّة.

- لمَ هذا؟
- عادةً ما يحدث هذا حين نحتاج، حقيقةً، إلى إجازة. هذا ما يقوله كلّ الناس.
- حقّاً؟

كان «بيتر» مستمرّاً في طرد الشمس، وهو يتمتم لنفسه. «آن»، وهي في حالة غيظ في زاوية ما، نظرت إليه، وتركته يسقط مرّةً أخرى.

- أنتِ تفهمين، ردّدْتُ. ينبغي أن أبدأ العمل، عليّ أن أربح نقوداً. أريد أن أستأجر شقّة، وهذا مكلف جدّاً. سأشتري سريراً، ستائر، وكلّ ما يلزم. على الأرجح، سأكون خلال عامَيْن، كآلاف الفتيات في استكهولم، أجوب الضواحي ببطنٍ منتفخ؛ هذا ما ينتظرني.
- لا تكوني متأكِّدة من ذلك.
- بل أنا أرى ذلك. هذا يعني أنني أتخيَّل أنني مختلفة، ربَّما. غير أن كلّ واحد لابدَّ أن يمرّ من هنا. كل شيء يبدأ، أو ينتهي، هكذا. هذا يتوقَّف على الظروف. أنا أعتقد، أنتِ ترين أنَّ لا شيء يستدعي الشكوى، إذ لا أحد يصغي إلينا. وإن وُجِد مَن يصغي إلينا، فلا أحد يستطيع أن يصنع شيئاً.
- أرى أن هذا يعتمد عليكِ.
- نعم، لكن إن كنت أرغب فيه هكذا؟
- ليس أنتِ يا «إيفي».
- هل هذا لأنني قادرة على أن أتحدَّث عنه؟ لا، ليس هناك شيء يُفعل. وهذا، على الأرجح، جيّد جدّاً هكذا.
- يا الله! تقول «آن». لم أصل، بعْدُ، إلى الستّة عشر عاماً، والحياة تركض كلّها.
- لا.. لا. إنها لا تركض، لكن لا يجب أن نُفْرط في الطلب، أو أن نحلم بالمستحيل، ونستسلم لأفكار محزنة، طوال حياتنا، لأنها لم تكن كما تمنَّيناها. أنتِ نفسك، ماذا تنتظرين من الحياة ؟ التقاعد ؟
- هذه الأيّام، أنتِ لا تقولين سوى حماقات. أجيبيني.

نحن لدينا «بيتر».

- لكن، يا للعجب! أنتما لا تستطيعان، رغم كلّ شيء، أن تُدفَنا أحياء بسبب «بيتر». إنه حقيقةً لن يكون طبيعيّاً. ولن يتحسَّن، إنْ أنتِ و«برور»...
- لا نتحدَّث عن هذا، تقول «آن» وهي تعود إلى بطنها.
- أنتِ جبانة بعض الشيء، يا «آن».

لم تردّ.

- لمَ لا تنجبان طفلاً آخر؟

لقد ندمتُ على ما بدر مني. كان هذا في غاية السهولة. ربَّما، كان «برور» و«آن» جبانَيْن، لكن مَن كان يستطيع أن يتباهى بعدم امتلاكه لطفل، أبداً ؟ بالتأكيد، لستُ أنا. أجابت «آن»، كانت مُحقّة. فجأةً، أحسست بأني محبطة نفسيّاً، لم أكن أستطيع أن أفتح فمي، دون أن أكون عدوانية.

- معذرة، قلت.
- سيكون لدينا طفل آخر، باحت «آن». طفل بالتبنّي. لكن ليس قبل عام. نحن ننتظر منذ عامين.

نظرتُ إلى «بيتر». كان يرقد على الشاطئ، يفحص حجراً بعينيه السوداوين. ببطء، مَدَّ إحدى يديه، وهزّه. تفتَّحت تكشيرة على وجهه. هذه التكشيرة المرعبة، هي التجلّي الوحيد لشعور بشريّ. لقد اعتدت عليها.

- ماذا سيصبح «جان»؟
- ماذا تقولين؟
- «جان».
- نعم ؟
- أتحبِّينه كما ينبغي؟ سألتُ «آن».
- هو غريب، لكني أحبّه كما ينبغي.



- هذا يعني...؟
- لا أعرف. ألقيتُها وأنا في حالة انزعاج.
- أين كنتما في تلك الليلة؟
- على الجزيرة الصغيرة. هذا كلّ شيء؟
صمتتْ برهة، ثم أدارت رأسها ورفعت عينيها باتِّجاهي.
- ماذا فعلتما؟
- لعبنا لُعبة الضامة.
وبضربة واحدة، أتمَّت استدارة كاملة، ضاحكةً حَدّ الدموع، ارتميت على عنق «آن»، التي كانت تضحك هي، أيضاً.
- عمّة «آن»، عمّة «آن»! صحتُ. نحن لعبنا لعبة الضامة!
دون توقُّف! طوال الليلة! في الظلام!؟.
تدحرجنا متشابكتَيْن، وكنت مسرورة. كان «بيتر» ينظر إلينا في صمت.
تقول «آن»، وقد احمرّت خجلاً: «إيفي»، أنتِ أخذت حذركِ تماماً، آمل...
كما في كلّ كتب الفتيات القديمة والجيِّدة: «كنتُ أضحك بتشنُّج». كنت أنحني على اثنتين، يداي على بطني، وأضحك حتى ضاقت أنفاسي.
***
تناولنا القهوة، دخّنّا سيجارتَيْن. كانت هذه هي بداية الظهيرة.
- أنت ترين جيّداً، قالت «آن». لديك «جان». أنتما متحابّان. لستما وحيدَيْن. أنا أفكِّر.
- كلّا، هي التي سأقولها في النهاية. لا أوافق. ليس لديَّ «جان». لا أحد لأحد.
- نعم. لكن، إن كنتما متحابَّيْن...
- القضيّة ليست هنا. أنا فكَّرت فيه، أنت ترين.
وأنا أفكِّر فيه بعمق. أنا لا أنتمي إلى أحد. أنا لن أصبح عبدة لأيٍّ كان؛ لا للنقود، ولا للتزيُّن، ولا حتى العمل.
هذا لأنني لم أعد أخاف. لن أترك نفسي لأُشْتَرَى. أعتقد أننا أكثر من أن يتمّ التفكير فينا هكذا. نحن لسنا للبيع، كآبائنا. لا أحد يستطيع أن يشترينا. «جان» يقول...
- أهو «جان» الذي أمسك بأطراف هذا الحديث الجميل؟
- أنت حمقاء، يا «آن». هذا أمر جادّ. «جان» يؤكِّد، بدقة، أن عجز آبائنا هناك، وكذلك يوجد من هذا العجز في كلّ مكان. الناس للبيع، بطريقة أو بأخرى. لكننا، نحن -الاثنين- لن يحدث هذا معنا.
كانت «آن» تضحك.
- آمل أن تكوني على حقّ. ها هو «جان».
***
«جان» وأنا، كنّا نجدف باتِّجاه الجزيرة. كانت «آن» جالسة على الشاطئ و«بيتر» على ركبتيها. أمسكت يده، حركتها في جهتنا.
- ألم لها شيئاً؟ آمل ذلك، يقول «جان».
- إلى هذه المكتئبة العجوز؟ آه.. لا!
رددتُ تحيَّته إلى «بيتر».
- هل تسألك عمّا فعلناه على الجزيرة؟
- قلت لها إننا كنا نلعب لعبة الضامة.
- آه.. حسناً! يقول «جان»، بآهة انفراج.
نظرتُ إليه. وكان شَعره الكثّ منتصباً أعلى رأسه، كان يجدِّف كما لو أن حياته كانت ستهبط منه. غمز بعينيه بشكل متَّفق عليه، كأننا نتشارك سرّاً خرافيّاً.
كانت «آن» واقفة، فأشرت إليها بيدي، ردَّت رافعةً ذراعها. كان «بيتر» مُعلَّقا في عنقها.
- «إيڤي»، لو رحلت، فعانقيني.
- علينا أن ننتظر. هي دائماً هنا. لو أني عانقتك، الآن، فستفهم أننا فعلنا شيئاً آخر سوى لُعبة الضامة.
ثم قفزتُ إلى عنقه، مُخاطِرةً بجعله يترك المجدافَيْن.
عانقته.
- معتوه، أقولها في النهاية.
***
15 سبتمبر، 1971
عزيزتي «إيڤي»!
اعذريني إذ لم أردّ على خطاباتك العديدة. بعد رحيلك ببضعة أيّام، فقط، سقط «بيتر» مريضاً. إنه زكام بسيط، لكنه لم يكن ليزول. في النهاية، ذهبنا به إلى المستشفى. كم كنت أحبّ أن يذهب هذا بسرعة، لكن هذا لم يكن أوانه. لقد قاوم لمدّة ثلاثة أسابيع.. وفي الأسبوع الأخير، اعتنينا به، أنا و«ورور». أعتقد أنه لم يتألَّم.
لقد قلتِ لي، ذات يوم، إن هذا هو صيفك الأخير يا «إيڤي». بالتأكيد لا. لكنه، بالنسبة إليَّ وإلى «برور»، هو الأخير.
لقد عَدَلْنا عن فكرة تبنّي طفل. بعض أصدقائنا يرون أن هذا ما يجعل حالة «بيتر» تتحسَّن. لدينا إحساس بأننا كنّا الوحيديْن اللذيْن يعرفان أنه كان كائناً بشريّاً.
كم سيحزنك هذا الخطاب، يا «إيڤي»! ألا تستطيعين أن تأتي لرؤيتنا؟ لم يعد لدينا سواكِ. أنت بنتنا.. بنتنا، ذات صيف.
كيف حالك؟ أحياناً، أتساءل: فيمَ تفكرين؟ كيف حال الأشياء بالنسبة إليك؟ كيف تصبحين؟ هل لديك أخبار عن «جان»؟
صغيرتي، «إيڤي»! ثمّة أشياء كثيرة أريد أن أحدِّثك عنها. كم أحبّ أن أساعدك، إن استطعتُ. وإن كنت لا تريدين، فلا يهمّ.
اكتبي لي، وتعالي!
لقد اشتقت إليكِ كثيراً!
«آن». □ **ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد**

* ماكس لوندجرين: أديب سويدي، وُلِد في الثاني والعشرين من مارس، عام 1937، ورحل في السابع والعشرين من مايو، عام 2005.



خوسيه أغوستين غويتيسولو

قصائد الحبّ والغضب

في تلك السنوات الجميلة التي مضت بأيّامها المضيئة، كنت أتابع، بعشق، غناء بعض الفنّانين الإسبان الكبار المقاومين لشراسة الدكتاتورية الفرنكوية «باكو إيبانييث وأمانسيو برادا»، وآخرين. ومن خلال أغانيهم، تعرَّفت إلى «خوسيه أغوستين غويتيسولو»، قبل أن تربطني بالشاعر علاقة صداقة مباشرة ورسائل، وقد ترجمت له، حينئذ، بضع قصائد من بينها ثلاث كان يغنّيهما «باكو إيبانييث»، «الذئب الطيِّب»، و«كلمات لأجل خوليا»، و«سيرة ذاتية»، لكن «خوسيه أغوستين» اختار الرحيل في أواخر القرن الماضي، وبقي، دائماً، يراودني حلم الكتابة عنه ونشر بعض قصائده مترجَمة إلى العربيّة، وفاءً لتلك اللحظات المشرقة القصيرة التي تلاشت كوميض برق خاطف...

■ ترجمة وتقديم: خالد الريسوني

الإخوة غويتيسولو

سيرة المأساة

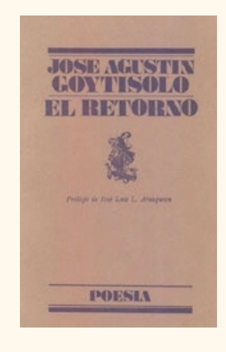
ثلاثة أشقّاء كرَّسوا أنفسهم للكتابة والإبداع الأدبي. قد يعتقد أيّ شخص أن علاقتهم سوف تتسمَّم بسبب الرغبات التنافسية الدفينة في النفس البشرية، للوصول إلى القمّة وتحقيق النجاحات والإبهارات، لكن ما يفصل بين الإخوة غويتيسولو الثلاثة: خوسيه أغوستين، وخوان، ولويس، قد يكون درجة الحزنَ لا النجاح..؛ إذ عوض أن نستحضر حكاية قابيل وهابيل، ونفكِّر في منافسة الأشقّاء على أنها السمّ الذي يدمِّر علاقة الأخوّة داخل الأسرة، ينتصب أمامنا موقف التضامن والتلاحم والصداقة. فالإخوة غويتيسولو الثلاثة ، برزوا -على سبيل المثال- في المشهد الثّقافي الإسباني كثلاثة كتاب مرموقين، رغم أنهم كانوا دائماً متباعدين، لكلٍّ عالمه المستقلّ وأفكاره ومواقفه، بل هم يبدون غير مرتاحين وغير متوافقين فيما بينهم، بل قد يعتقد البعض أنهم على خلافات -ربَّما- تكون وصلت حدّ الشجار والاشتباك فيما بينهم؛ فبالإضافة إلى الأخوّة التي تجمع بينهم في الحياة وفي الانتساب إلى الأدب، قد يكون هناك بعض من ذلك، لكن يمكن، أيضاً، أن يكون لهذه المسافة التي بقيت فاصلة بينهم علاقةٌ بالحزن العميق أكثر من النجاح الأدبي؛ ذاك هو الانطباع الذي يبقى بعد قراءة كتاب سيرة المشترك لآل غويتيسولو، الذي أعاد نشره «ميغيل دالماو».

يبدأ الكتاب مثل فصل من رواية «آل بودنبروك»، لـ«توماس مان»، حكاية ملحمة رجال أعمال وصلوا، جيلاً بعد جيل، إلى مكانة برجوازية ثريّة في كتالونيا. إن إعادة بناء مسار أجيال قليلة تضعنا أمام انطلاق بطريرك العائلة من قرية «ليكيتيو» الصغيرة في بلاد الباسك نحو كوبا، تحديداً، إلى هافانا، واستقراره في «سيينفويغوس»، ثم في «سانتا كلارا»، في بدايات القرن التاسع عشر، واشتغاله، هو وأبناؤه، على إقامة مصنع السكر في كوبا، ثم عودة الحفيد إلى «كتالونيا»، وإقامة البيت في ساحة كتالونيا، والمزرعة أمبوردان، وقصر الأبراج الثلاثة...

هكذا، إلى أن نصل إلى «خوسيه ماريا غويتيسولو»، والد الكُتّاب الثلاثة، الكيميائي والرجل الذي كان يعشق السباحة في بحر مفتوح، المهني الناجح في عمله، الممتنع عن تناول المسكرات، والنباتي، تقريباً، والزوج المحظوظ لـ«خوليا غاي»، المرأة الجميلة والمثقّفة. عاشا معاً في شارع بابلو ألكوفير، في الجزء العلوي من برشلونة، وقاما بالسهر على تربية ابنيهما؛ الفتاة تُدعى مارتا، والصبي يُدعى أنطونيو، الذي كان مذهلاً، بل إنه، من فرط ذكائه، كان يجعل والده يحسّ بالزهو. لكن أنطونيو مات ذات يوم، وهيمَن الحزن الكبير على «خوسيه ماريا» إلى درجة أنه أهمل ابنه الثاني، ولم يعامله سوى باللامبالاة والتجاهل الذي لم يكن له أيّ معنى، ذلك الطفل كان خوسيه أغوستين، الأخ الأكبر بين الكتّاب الثلاثة. ثم جاء خوان، الذي كان وسيّماً،بعينين زرقاوين، فاختاره والده ليفتتح فصولاً من الدراما، وبعد ذلك، سيأتي ابن آخر؛ هو لويس. وأتت الحرب الأهلية لترسم مسارات وأخاديد عميقة في رحلة آل غويتيسولو، فقد تمَّ اعتقال «خوسيه ماريا» خلال يوم ونصف، من قِبَل الجمهوريين، لكنه -لسوء حظّه- سيصاب بمرض مزمن، يصاحبه إلى الأبد. وفي العام التالي، سيؤدّي قصف برشلونة، من قِبَل قوّات فرانكو، إلى مقتل زوجته «خوليا»، أمّ الكُتّاب الثلاثة. في تلك المرحلة، أصبحت (حكاية بودنبروك) قصّة قصر يسكنه شبح، وهذا الشبح كان اسمه «خوسيه ماريا غويتيسولو»، وأصبح صهره، والد خوليا، الرجل العجوز، أشبه بتوبة وتكفير عن خطاياه. فقد كان الرجلان يعيشان تحت سقف واحد لأن السيِّد غاي كان لديه دخل مهمّ، وكان يخفِّف من الأزمات المالية التي كانت تهدِّد أسرة آل غويتيسولو بالإفلاس، لكنه كان شخصاً يتعرَّض للإهانة، باستمرار، في بيت كان أيلاً للتداعي والانهيار. ورغم ذلك، درس الأطفال في مدارس جيِّدة: مدرسة اليسوعيين لساريا ولا سال دي بونانوفا. كان «خوسيه أغوستين» يمارس لعبة كرة القدم، وكان يحظى بميول لطيفة تجاه الآخرين، وهو ما كان يخفي حاجته اللامشبعة من الحبّ والحنوّ. على النقيض من ذلك،







بدا أن خوان لم يكن، أبداً، بحاجة إلى أيّ حبّ. وكان يكتفي من كلّ ذلك بالغضب الذي يحمله في داخله؛ غضب من نظام فرانكو الدكتاتوري، وغضب من الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، هذه البرجوازية الكتالونية التي تكيَّفت مع النظام الشمولي والمطلق الذي يحكم البلاد بقبضة الحديد والنار، وغضب من البيت البائس الذي كان ينشأ في حضنه. «تدهور الأشخاص والأشياء، برد وضَوْء شحيح، وأسئلة مقلقة من والدي، وصمت الجدّ، وابتسامة مثيرة للشفقة من يولاليا (الخادمة)، وقمع مستشرٍ، وذكريات مؤلمة، وأسىً وغمّ، وتأنيب»، هكذا، يصف «خوان غويتيسولو» بيته في برشلونة حين قرَّر الهروب إلى باريس. ويؤكِّد «ميغيل دالماو»، في السيرة التي كتبها عن آل غويتيسولو: «الإخوة غويتيسولو الثلاثة قد كتبوا، دائماً، تقريباً، عن هذا البيت الشبحي الخيالي: خوسيه أغوستين لإضفاء الطابع الرومانسي عليه، وخوان لجعله مُسوَدّاً ومعتماً، ولويس بنظرات عيون رحيمة؛ لهذا السبب أستطيع الحدس بأن المشكلة بين الإخوة لم تكن في صراعهما على نيل السبق، بل في عدم التوافق فيما بينهم في تحديد مكمن أحزانهم العائلية. يقول «خوسيه أغوستين»، في قصيدته المُعَنْونة بـ «مثل أي عائلة» والمتضمَّنة في ديوانه «الساعات المحترقة». يقول فيها:

الأوّل كان أنطونيو: فقط، في الصور
لأنه قد مات عند الولادة.
وبعده مارتا: شقراء وصغيرة.
لمَّا أقبلَ فعَل ذلك بالقدم الخطأ،
رغم أنه لم يرغب أن ينتحل شخصية أيّ أحد.
كان حظّ خوان أفضل: كان هادئاً
ولم يُحدِث جلبة، ولكنهم أثاروه.
وأخيراً، لويس: كان ينظر، فقط
وكان يعرف أخويه جيّداً.
ثم جاءت البلايا
الأعوام الرمادية والأيّام المكفهرّة.
مارتا كانت قد صارت امرأة: كانت في كلّ شيء.
لكن الفتيان بدأوا يتباعدون:
الأشقّاء الثلاثة كُتّاباً،
أن يكون هذا يفاجئ البعض. لا. ليست الجينات؛
فقد قرَّر كلّ واحد مصير حياته الخاصّة.
كان الأب نحيفاً جدّاً مثل قضيب من الأسلاك.
وكانت الأمّ توزِّع الحنان بالقسطاس.

«لقد تقاسموا الأدوار فيما بينهم: كان «خوسيه أغوستين» يبدو بصورة رجل طيِّب أقرب إلى صورة «أنطونيو ماشادو»، وكان شقيقاً أكبر ضجراً من الكلاسيكيين. كان يضحك من «خوان» لأنه كان قد كتب، في نصوصه المبكّرة، عبارات خرقاء مثل «نزل من على الدرج» أو «ولج إلى الحمّام». من جانبه، كان «خوان» متأجِّج الغاضب وميّالاً إلى العزلة والبعد عن الآخرين وغير متسامح. كان يحتقر «خوسيه أغوستين» لأنه عقد ميثاقه مع الحياة. كان «خوسيه أغوستين» محامياً، وكان قد تزوج وصار يقود سيارة «رينو»، ويعيش في حيٍّ برجوازي... والأسوأ من كلّ ذلك أن علاقته بالكتابة كانت قد تحوَّلت إلى شيء صدفويّ، نوعاً ما، بينما كان يؤدِّي الخدمة العسكرية في «مينوركا»، ويلعب لفريق كرة قدم من الدرجة الثالثة. لم يكن بحسب الرأي المرعب لخوان- كاتباً حقيقياً».
أمّا لويس، فكان «يعيش ويكتب، وقد يقرأ هذه السطور؛ لذلك يجب



توخّي الحذر. صورته تشبه صورة أولئك الإخوة الصغار الذين ولدوا، ثم استوعبوا الدرس وتعلّموه بعد المعارك الألف التي خاضها إخوتهم. حسب البورتريه الذي يقدّمه دالماو في سيرته، كان لويس الفتى المتأمّل والمثير للإعجاب، المفضَّل عند النساء، بينما كان خوسيه أغوستين الكاتب الأكثر موهبةً والمبدع بالفطرة بين الإخوة غويتيسولو، لكنه كان في حاجة ماسّة إلى الحبّ بشكل يائس وسراً... خوان كان يبحث دائماً عن شيء يوجه غضبه إليه، أمّا لويس فكان يرغب في أن يكون محبوباً. كان يروق له ذلك، فقد كان وسيّماً ورشيقاً، ويقع دائماً موقع استحسان وانسجام مع النفس في كلّ مكان يكون فيه، باستثناء الحزب الشيوعي الإسباني، الحزب الذي أصيب فيه بخيبة أمل قاتلة معه، لما تَمَّ القبض عليه بصفته عضواً فيه. خلال أيّام السجن تلك، عانى أخواه الأكبر سنّاً من أزمة حادّة جدّاً، ولها دلالة جدّ عميقة في تاريخ آل غويتيسولو: قاد خوان حملة من باريس، للإفراج عن لويس محمّلة بالعديد من التوقيعات اللامعة. بينما «خوسيه أغوستين»، بإمكانات أقلّ، ضغط عبر كلّ اتصالاته المتموقعة داخل النظام الحاكم. يؤكِّد «دالماو» أن جهوده كانت ذات أهمّيّة كبرى ولكنها لم تكن لتروق لخوان الذي كان يرى فيها شيئاً سيّئاً. لقد كان يرى، دائماً، أن خوسيه أغوستين لم يخرج إلى المواجهة في الدفاع عن لويس. لمّا مات خوان غويتيسولو، تمَّ تكريمه كسلطة أخلاقية بسبب الصرامة النقدية اللاذعة والقسوة المؤلمة التي كان يُخضِع لها الأشياء، نحن في القرن الحادي والعشرين ونصف إسبانيا هي هكذا، تصرخ أن العالم كان مزبلة، وسيصير مزبلة. لماذا كان خوان غويتيسولو هكذا؟ ألأنها كانت طريقته في أن يكون ممارساً لإنسانيته وشفافيته وقناعاته العميقة في بناء عالم أفضل تقوده مبادئ وقيم سامية؟ ألأنها كانت طريقته في أن يكون مواطناً صالحاً وطيّباً، ولأنه -إذ يقوم بتسليط الضوء على قتامة العالم وعتماته ونقطه السوداء- كان يجعل روحه أكثر بياضاً وشفافية، وهذا -ربّما- يعرفه لويس وحده، بشكل أعمق وأفضل... لقد تحدَّثنا عن خوان أكثر من مرّة، وما يهمّنا هنا هو أن نلقي الضوء على تجربة خوسيه أغوستين غويتسولو الشعرية، باعتباره من أهمّ شعراء الجيل الخمسيني في برشلونة...

خوسيه أغوستين.. صوت حزين لشاعر برشلونة الخمسينيّ

وُلِد خوسيه أغوستين عام 1928، في برشلونة، من أصول باسكية كوبية من جهة والده وكتالونية من جهة أمّه. دخل عالم الأدب في سنٍّ مبكِّرة جدّاً، إذ بدأ ينشر قصائده من خلال مجلّة للأطفال، كان يساهم فيها، أيضاً، شقيقه خوان الذي صار هو الآخر، مع مرور الزمن، كاتباً معروفاً، ومتوَّجاً بجائزة «ثيربانتيس» من بين جوائز أخرى. ويعود تاريخ القصائد الأولى لخوسيه أغوستين، التي لم تُنشر، إلى منتصف الأربعينيات. وهي مجموعة من السوناتات، وهي شكل شعري يتميَّز بصرامته الإيقاعية لن يعود خوسيه أغوستين إلى توظيفه مرّةً أخرى خلال مساره الشعري. في هذه السنوات، كان قد أنهى دراسته الثانوية، التي بدأها بالدراسة الابتدائية ثم الثانوية، وانتهت في الجامعة، وتحديداً في كلِّيّة الحقوق في برشلونة. وفي أثناء موسم 1946-1945، سيصادف كتّاباً آخرين مثل خايمي جيل دي بيدما، وكارلوس بارال، وخايمي فيران، وألبرتو أوليارت، وأنطونيو دي سينيوسا، لكنه لم يرتبط بهم، وظلَّت علاقته معهم جدّ محدودة.

لكنه سيدرس آخر موسمَيْن جامعيَّيْن في مدريد، وهنالك -بالتحديد- سيبدأ في التردُّد على مسامرات ولقاءات الجماعة الشعرية الخمسينية، وخاصّة عام 1952. وفي هذه المرحلة، سوف يكتب القصائد التي ستشكِّل ديوانه الأوَّل «العودة»، الذي نال جائزة «أدونيس»، عام 1953:

حيث لن تكوني، مثلما في هذا الفضاء المغلق،
المحاط بالحياة،



مع ابنته خوليا ▲

في أيّ مكان، محدّد أو ناءٍ،
كنت سأقرأ اسمك.

هنا، حينما بدأت تعيشين من أجل المرمر
حينما انفتح ظلّ جسدك الممزَّق،
وضعوا تاريخاً: السابع عشر من مارس. ثم تنهدوا
هادئين، وصلّوا من أجلكِ. انتهوا منك.

من حولك، من حول ما كنتِهِ،
في حفر مماثلة، وفي رفوف كئيبة،
يجعلكِ آخرون، ملحاً أو رماداً، لا محسوسة.

أنظر إلى كلّ شيء، وأتحسّس كلّ شيء:
حديداً وأوعية رماد الموتى، ومذابح،
إناءً قديماً، صوراً قضمها المطر،
عباراتٍ مقدّسةً، أسماءَ،

خواتمَ نحاسيةً، أكاليلَ وسخةً، وأشعاراً بشعة.
أودّ أن أكون على ألفة مع كلّ هذا.

لكن اسمك ما زال هنا
غيابك وذكراك
ما زالا هنا.
هنا!
حيث لن تكوني،
لو في صباح جميل، مع موسيقى الأزهار،
لن تكون الآلهة قد نسيتك.

تنتمي قصيدة «محاصرة بالحياة» إلى ديوان «العودة» السابق ذكره، وهو ديوان، هيمنت عليه نبرةً حزينة ورثائيّة استعادية، بشكل ملحّ، للحظة فقدان الأمّ والفراغ المهول الذي خلّفته في أعماق الشاعر، وفي محيطه، بعد أن كانت تملأ الفضاء بحنوّها وعطفها على الجميع؛ ذلك كان الأثر المباشر للحرب في حياة خوسيه أغوستين، وكلّ أفراد عائلة غويتيسولو... قبل الحرب، كان الأب، خوسيه ماريا غويتيسولو، خلال طفولة الشاعر، قد جعله يشعر وكأنه دخيل؛ إذ عامله بلامبالاة قاسية؛ ما جعله يائساً، وقد استمرّ الطفل في محاولته لفت انتباه والده إليه، والحصول على استحسان وعطف وامتداح لنبوغه في الدراسة، لكن محاولاته كانت دون جدوى. ومع وصول الحرب، عام 1938، تسبَّب قصف فرانكو لبرشلونة في موت الأمّ.
ومع موت الأمّ، عام 1938، منعَ الأب أن يُنطَق بكلمة (أمّ)، أو باسمها في البيت، بل جعل المرأة التي كانت تعمل خادمة، واسمها خوليا، تغيِّر اسمها إلى أولاليا، وهو موقف يلتقطه لويس أصغر الإخوة، والكاتب الروائي، في عمله «استعادة الحكي». من الواضح أن ثمّة زمن (ما قبل)، وزمن (ما بعد) في حياة هذه العائلة، ولكن علاماته تتجسَّد في خوسيه أغوستين، ربَّما، لأنه أكبر الإخوة.. وعاش هذا الحدث المأساوي بطريقة أكثر وعياً، ولأنه، أيضاً، كان الشاعر بين إخوته الثلاثة، ففي كتابه الأوَّل، نجد التيمة الأساس هي الأمّ، من خلال قصائد ذات نغمة حزينة تغرق في النوستالجيا، وربَّما تكون ذريعة للعودة إلى زمن الطفولة، والإشارة إلى السعادة التي ضاعت بسبب اختفاء أمِّه، تلك المرأة التي كانت تضمن الحماية والحنان له ولإخوته، والتي هيمنت نهايتها المأساوية على حياته كلّها، وعلى شعره، أيضاً، ببساطة، لم يستطع خوسيه أغوستين غويتيسولو أن يتجاوز فجيعة الموت الذي اقتلعه من حضن والدته خوليا، وجعله يعاني، البحث عن تعويض من والده، دون أن ينال سوى الازدراء واللامبالاة. يقول في قصيدة «سيرة ذاتية»:



حينما كنت صغيراً
كنت أظلّ، دائماً، حزيناً..
وكان أبي يقول،
وهو ينظر إليّ، محرِّكاً
رأسه: يا بنيّ،
انتَ لا تصلح لشيء.

ثم ذهبت إلى المدرسة،
برغيف خبز وتوديعات..
لكن الحزن كان يرافقني.
المعلّم كان ينعق: أيّها الطفل الصغير،
أنتَ لا تصلح لشيء.

ثم جاءت، بعد ذلك، الحرب.
الموتُ (رأيتُه).
ولمّا كان قد مضى
ونسيَه الجميع،
حزيناً، بقيتُ أسمعُ:
أنتَ لا تصلح لشيء.

وحينما ألبسوني
البنطلون الطويل،
غيَّر الحزن،
على الفور، بنطلونه
وقال أصدقائي:
أنتَ لا تصلح لشيء.

في الشارع، في فصول الدرس،
أكره الظلم
وقوانينه، وأتعلّمه..
ويلاحقني، دائماً،

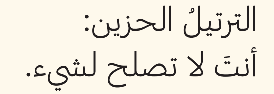






خوان ولويس ◄





الترتيلُ الحزين:
أنتَ لا تصلح لشيء.

من حزن إلى حزن،
هويت من سلَّم
الحياة. وفي أحد الأيّام،
أحبّتني فتاةٌ
قالت لي، وكانت فرحة:
أنتَ لا تصلح لشيء.

أنا أعيش، الآن، معها..
أسيرُ نظيفاً ومصفوف الشَّعرِ بشكلٍ جيِّد.
لدينا طفلة
أقول لها، أحياناً،
وبفرحٍ أيضاً:
أنتِ لا تصلحين لشيء.

سوف يسمح انتقال الشاعر إلى مدريد، وإقامته الطلّابية في «سيدتنا دي غودالوبي»، بمقابلة مجموعة من الطلّاب الذين سيصيرون شعراء وكتاباً كباراً، والتفاعل معهم، منهم: إرنيستو كاردينال، وإدواردو كوتي، وإرنيستو ميخيا سانشيث، وخوليو ريبيرو؛ ما أيقظ لديه اهتماماً كبيراً بأمريكا اللاتينية بوصفها فضاءً شعريّاً وإنسانيّاً. في عقد الستينيات، سيسافر، بشكل متكرِّر، إلى أمريكا اللاتينية، وخاصّةً إلى كوبا، وكولومبيا، ونيكاراغوا، وسيبدي اهتماماً كبيراً بالقضايا والمشاكل الاجتماعية. سيصير في كوبا عضواً في لجنة تحكيم جائزة دار الأمريكتَيْن. وفي مدريد، سيعمِّق علاقاته مع شعراء وكتّاب آخرين، منهم إيميليو ييدو، وخوسيه أنخيل بالينتي، وخوسيه مانويل كابايرو بونالد، الذين شكَّلوا -مع خوسيه أغوستين غويتيسولو، و-آخرين- ما عرف باسم (الجيل الخمسيني). في عام 1956، سيحصل الشاعر على جائزة بوسكان عن ديوانه «مزامير في الريح»، الذي نُشر بعد ذلك بعامين، وعرَّفه هو ذاته من خلال توصيفه بأنه «مجموعة من القصائد الساخرة، ورصد لتشوُّهات الحياة للحثّ على التأمُّل الحقيقي لها». استطاع خوسيه أغوستين غويتيسولو أن يفرض نفسه شاعراً، له مكانة متميِّزة ضمن الجماعة الخمسينية، هو وأصدقاؤه الذين ينتمون إلى مدينة برشلونة: ألفونسو كوستافريدا، وخايمي فيران، وخورخي فولش، وإنريكي بادوسا، ولورينثو غوميس، وكارلوس بارال، وخايمي خيل دي بييدما، وخوسيه أغوستين غويتيسولو، وخاصّةً هؤلاء الثلاثة. تقول كارمن رييرا، في كتابها الذي خصَّت به الجماعة الكتلانية للشعراء الخمسينيين، والمعنون بـ«أنصار السعادة»: «ومع ذلك، فقد وحَّدتِ التجانسات في الاختيارات، على الأخصّ، كارلوس بارال، وخايمي خيل دي بييدما، وخوسيه أغوستين غويتيسولو الذين حاولوا، في 1959، تحقيق عملية انطلاقة جيلية تحاكي تلك التي قام بها جيل 27، والتي، في مرآتها، رغبوا في الوصول إلى الاعتراف الذاتي. بارال، في الجزء الثاني من مذكّراته، دوَّنَ، بشكل مُفصَّل، كيف أنه في حديثه مع خوسيه أغوستين غويتيسولو، في شاطئ كوليور، حين ذهب مع كتّاب آخرين للاحتفاء بأنطونيو ماشادو في الذكرى العشرين لوفاته، تبادرت إلى ذهنه فكرة تنظيم عمل ورشة لكي يتمّ التعرُّف بهم معاً، وكانت دار النشر العائلية تسمح له بأن يكون قادراً على مثل هذه المبادرة بسهولة»...

على العموم، كان لقاء كوليور منصّة لانطلاق الجماعة الخمسينية، وقد كان من ضمن الذين حضروه، بالإضافة إلى خوسيه أغوستين غويتيسولو، وكارلوس بارال، وخوسيه أنخيل بالينتي، وأنخيل غونثاليث، وخوسيه مانويل كابايرو بونالد، وخايمي خيل دي بييدما، وألفونسو كوستافريدا، وبلاس دي أوتيرو، وغابرييل سيلايا، وخوسيه ماريا كاستييت، وكارلوس

ساهاغون... وغيرهم... لكن هذا اللقاء، رغم دلالاته الكبرى، باعتباره يسجّل لميلاد جيل جديد من الشعراء، يحتفي بشاعر إسباني كبير ألقت به الحرب في أتون المنفى والموت، فقد كانت له دلالة سياسية عميقة. يقول الشاعر الإسباني غابرييل سيلايا: «بالنسبة إلى الإسبان في الداخل، كان لهذا الحدث أصداء مهمّة. بالنسبة إلى الشعراء الحاضرين، لم يكن الأمر يتعلَّق، فقط، بتكريم ماشادو، بل بالتظاهر ضدّ أجواء الحرب الأهلية التي يرغب النظام الفرنكوي في أن يفرض هيمنتها علينا». إن الموقف المتمرِّد والرافض للواقع الاجتماعي الذي كان الشاعر يحيا في كنفه، سوف يجعله ينتمي إلى الحزب الشيوعي الإسباني،



ويلتزم -سياسيّاً- بمقاومة الدكتاتورية، مثله في ذلك مثل العديد من المثقَّفين الإسبان الآخرين من جيله، في تلك الفترة التاريخية الحاسمة، وسينعكس ذلك، بشكل مباشر أو غير مباشر، على أعماله، خاصّةً تلك التي تَمَّ كتابتها بين عامَيْ 1957 و1959. وفي عام 1973، سينشر ديوانه الشعري المُعَنْوَن بـ«تسامح مشروط»، حيث تظهر، لأوَّل مرّة، أشهر قصيدة لخوسيه أغوستين غويتيسولو «كلمات لأجل خوليا»، إذ توحِّد -بطريقة ما- بين أهمّ شخصيَّتَيْن في حياته: أمّه خوليا، وابنته التي كان قد سماها بالاسم نفسه.
عرف الشاعر خوسيه أغوستين نوبات وأزمات نفسية عنيفة، لأنه كان يستحضر، دائماً، طفولته بثقلها المأساوي، وبصور الفجيعة التي عاشها مع رحيل أمّه المبكِّر تحت همجية القصف الفرنكوي للمدينة، لذلك سينهي حياته منتحراً، بسقوطه من شرفة بيته، في ربيع برشلونة، يوم 20 مارس، 1999، لكنه نقل -بصدق وحميمية- صور الحزن وخيبة الأمل كما نقل صور الإنسان السامي والنبيل في قصائده. لقد قاوم البشاعة والبؤس ما استطاع، وكانت قناعته الحقّة والصادقة، بصفته شاعراً وإنساناً، أن هذا كان حظّه من السعادة، وهذا حظّه في الحياة. يقول في قصيدته المعنونة بـ«الذئب الطيب»:

في غابر الأزمان
كان هنالك ذئب
صغير طيّب
تسيء معاملته كلّ الخرفان.

وهنالك، أيضاً، كان
أمير شرِّير،
وساحرة لها جمال فتّان..
وشريف، كان القرصان.

كلّ ذلك كان
في غابر الأزمان،
لمّا كنت تائهاً أحلم
بعالم معكوس البنيان.

عن شعر خوسيه أغوستين غويتيسولو

رغم الأصوات المتعدِّدة والمتفرِّدة في عوالم خوسيه أغوستين غويتيسولو، وتنوُّع التيمات والشخصيات والإيقاعات الاستثنائية والمختلفة التي تسكن أعماله الشعرية، التي تغري القارئ بالتوغُّل أكثر في تفاصيل عوالمه السرِّيّة، يبدو أن مهمّة النقد سوف تظلّ كامنة في القدرة على تفكيك شيفرة الطفولة، بظلالها الحالكة ومتاهاتها المشتبكة، وتردّد صداها في صمت على الصوت الشعري المهيمن في قصائد الشاعر. إنها تحمل مفتاح الأسرار التي تغنّى بها، والطابع العميق والهادئ للشاعر، في رفضه للحرب والعنف، رفض ظلَّ يحمله في أعماقه، باعتباره تجسيداً لمأساة الإنسان وهو يصارع القدر، سيظلّ خوسيه أغوستين، دائماً، مهندساً معمارياً رائعاً وبديعاً للقصيدة التي كتبها، ونسَج خيوطها بمحبّة وصدق، وسيظلّ يشير، دائماً، إلى هذه الإبرة الممغنطة التي كانت ترتق مِزَق القلب، بأناة، وإلى المادّة الأساسية التي استعملها، وهي اللّغة التي تفرض سلطتها،



أيضاً، على الزمن والذاكرة وعلى النسيان، باعتباره محواً مستحيلاً. عن شعر خوسيه أغوستين، كتب الناقد الأرجنتيني ألبيرتو مانغيل: «أن يقول: «كانا يتبادلان العشق في صمت / مثلما لو كانا يقومان بطقس عظيم. / حياتهما كانتا مختلفتين. لكن / شيئاً قويّاً جدّاً كان يوحِّدهما: شيء ما / يتحقَّق في العناقات»، هو تبسيط يكاد يكون لا مجدياً. ومع ذلك، إن مفهوم العشق الخاضع للطقوسي، والعناق، باعتباره احتفالية، هو بوح قد يمنع تحقُّق يناعته في كلمات أكثر حيوية شكل من الاحتشام الشعري. هذا التنازع بين تعبير وإشراق (سوف نراه لاحقاً) شائع في جميع أعمال غويتيسولو.

لربَّما، في قصيدته الشهيرة «كلمات لأجل خوليا»، في 1980، قد وصل صوت أغوستين إلى أعلى درجات التفرُّد والإتقان. القصيدة التي تمنح عنوانها لهذا الكتاب الرثائي تعالج، كما هو معروف، موضوع الموت المأساوي لأمِّه. يقول لها: « مصيرك مشدودٌ إلى الآخرين»، مقدِّماً لها العزاء الذي نقدِّمه، دائماً، لمن نحبّهم ونخسرهم. ويلي مرثيّة أمّه بقصائد يمكن أن نسمِّيها «ملتزمة»، والتي كانت مع ذلك، قبل عقدَيْن من الزمن، تؤجِّج مشاعرنا. «الحرِّيّة يجب ابتداعها دائماً»، كنّا نقرأ ذلك على الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، ونحن نعرف، تماماً، ما هي نتائج عدم اتِّباع هذا التحذير. وفي قصيدة أخرى، كتبها بعد عشرين عاماً، تقريباً (عام 1996)، في ديوانه «الساعات المحترقة» (والذي هو، أيضاً، ديوانه الأخير)، يعلن بتبصُّر لا يلين: «الأسى على الماضي لا يغيِّر شيئاً: / لا النسيان ولا الأذى ولا الضغينة».

في 1978، سنةً بعد نشر «ورشة المعمار»، بلغ أغوستين الخمسين من العمر، ومن مبدع قصائد الألفة العائلية الحميمة والسياسية، تحوَّل إلى شاعر للطبيعة، وللعالم الذي أطلق عليه صفة دقيقة، «مستديم». جبال وطرق، حَمام وسُمّان، بوم وصقور، عشب وماء وخريف، سوف تسكن جغرافيَّته الشعرية. دائماً، وأساساً، استمرّ في كتابة شعر الحبّ بِرقة استثنائية وأصيلة. يرتاب قارئ أغوستين، في مرحلة نضوجه الشعري، في أن الشاعر يقترح المشهد ويؤثِّثه لكي يلاحق فيه مطارداته للعشق، فيما بعد. «في أماكن تائهة / ضدّ كلّ أمل / كنت أبحث عنك ... / ولما كان الفتور / يتطلَّب مني العودة / وجدتك». في وقت لاحق، ستكون أرض رحلة القنص، أيضاً، مدينته؛ برشلونة التي سيخصُّها عام 1993 بـ «أودا جديدة جدّاً لبرشلونة».

لدى خوسيه أغوستين وجه متميِّز؛ هو وجه المترجم، فقد ترجم، بشكل خاصّ من الكتلانية والإيطالية إلى الإسبانية. من بين الشعراء الكتلانيين الذين ترجمهم نجد جوسيب كارنر، وغابرييل فيراتر، وماريا مانينت، وكارليس ريبا، وبارتوميو روسيلو-بورسل ، وسلفادور إسبريو، وجوان فينيول، كما ترجم لمجموعة من من الشعراء الكتلانيين الشباب في أنطولوجيَّته الشهيرة للشعراء الكتلانيين المعاصرين (1968)، كما قام بإعداد أنطولوجية جمع فيها أهمّ شعراء كوبا: «الشعر الكوبي الجديد» (1969)، بالإضافة إلى ترجماته لشعراء عالميين مثل الروسي سيرغي يسنين، والأنغولي أنطونيو أغوستينيو نيتو، والإيطاليّين بيير باولو باسوليني، وسيزاري بافيسي، وسالفاتوري كواسيمودو... كما كان خوسيه أغوستين من المدافعين عن لغات الأقلّيّات باعتبارها كنزاً تهدِّده اللّغات الأكثر هيمنةً، وليس لكونها أقلّ قيمةً من غيرها. دافع عن استقلالية المرأة، لأنه اعتبر أن الأنثى جزء أساسيّ من الإنسانية بل هي تجسيد لخلاصها، كما دافع عن تحرُّر الشعوب والمجتمعات الصغيرة أو المنسيّة أو الضعيفة، وعن المشاريع التقدُّمية... بحسب ما تذكره أرملته أسونسيون كارانديل.

خوسيه أغوستين غويتيسولو
(قصائد مختارة)

كلمات لأجل خوليا

أنتِ لستِ قادرة على التراجع إلى الخلف؛
لأن الحياة تدفعكِ، الآن،
مثل عُواءٍ لا متناهٍ.
بُنَيَّتِي، العيشُ في كنفِ
الفرحِ الرجُولِيّ خيرٌ من البكاءِ
أمام جدّارٍ أعمى.
ستُحسِّين نفسكِ محاصَرَةً..
ستُحسِّين نفسكِ تائهةً ووحيدةً..
ولربَّما تتمنَّيْنَ لو أنك لم تولدي.
أنا أعرفُ جيّداً أنه سيُقالُ لكِ
إنَّ الحياة لا معنى لها،
وهي قضِيَّةٌ بائسةٌ.
حينئذ، تذكَّري، دائماً،
ما كتبتُه يوماً، وأنا أفكِّرُ فيكِ
مثلما أفكِّرُ الآنَ.
رجلٌ وحيدٌ وامرأةٌ
حين يُؤخذُ الواحدُ بمعزلٍ عن الآخرِ
هما مثلُ الهباءِ... ليسا شيئاً.
لكني، حينما أتحدَّثُ إليك..
حينما أكتبُ إليك هذه الكلمات،
أفكِّرُ، أيضاً، في رجالٍ آخرين.
مصيرك مشدودٌ إلى الآخرين.
مستقبلك.. حياتكِ الخاصَّةُ،
وكرامتكِ هي كرامة الجميع.
الآخرون يأملون أن تقاومي..
أن يساعدهم فرحك..
أغنيتُكِ ضمن أغنياتهم.
حينئذ، تذكَّري، دائماً،
ما كتبتُه يوماً، وأنا أفكرُ فيكِ
مثلما أفكِّرُ الآنَ.
لاتستسلمي، ولا تنعزلي
جنب الطريق. لا تقولي، أبداً
لم أعد أحتمل أكثر، وسأبقى هنا.
الحياة جميلة.. سَتَرَيْنَ
كيف أنه، رغم كلّ شيء، سيكون لديكِ
حبٌّ، وسيكونُ لديكِ أصدقاء.
وممّا تبقّى ليس هناك من خِيار.
هذا العالم كما هو..
سيكون كلَّ ميراثكِ.
اعذريني.. لا أستطيع أن أقول لك
أكثر ممّا قلت، لكنكِ تفهمين
أنني بعد ما زلت في الطريق.
ودائماً، وأبداً، تذكَّري
ما كتبتُه يوماً، وأنا أفكّرُ فيكِ
مثلما أفكِّرُ الآنَ.

امرأة الموت

ما كُنْتِهِ أنتِ
قد بقيَ، في الهواء،
تائهاً عند الزمن:
الأشياء التي لم تقومي بها، والأغنياتُ

التي لن تغنّيها أبداً..
الأيّام الجديدة
التي تتعلّق بك،
والأماني
وعجلة الأصوات المفتوحة على مسمعك..
كلّ ظلّك المَديدِ، وهو يُلقى إلى الآتي.
لأنني أسمع الصوت الزائف لقطعتي،
حين يصطدم بمرمر
غيابك الرهيب.
أحبّك، يا امرأة الموت.
أوّاه عمّا كنت ستصيرين إليه!

لـمّا يحدث كلّ شيء

أقول: فليبدا الدربُ بالتعرُّج
أمام البيتِ. وليأتِ اليوم
المعيشُ، لكي ينقلني
بعيداً بين الحور.
هنالك، سأنتظرك.
سيعلن لي عن خطوتك، القفزة القصيرة
لطائر في تلك الهنيهة المنعشة والخاطفة
التي تحدّد التحليق
والعشب، مرّةً أخرى، مثل شاطئ،
سوف يستسلم، شيئاً فشيئاً، لحضورك.
سوف أعود ثانيةً للنظر إليك، للابتسام لك
من حافّة الماء.
أعرف ما ستقولينه لي. أعرف هبّة الأنفاس
على شفتيك المبلّلتين:
كنت تتأخّرين في الوصول. وبعدئذ، قبلة
متكرّرة في النهر.
ومن جديد، منتصباً، أتابع وجهك.
سأعود إلى البيت في أناةٍ
لـمّا يحدث كلّ شيء.

الحرب

فجأةً،
سقط الهواء..
مشتعلاً، سقط
مثل سيف
على الأرض. أوّاه! أجل،
أتذكّر الصرخات.

ما بين الدخان والدم،
نظرت إلى جدران
وطني،
مثل أعمى نظرتُ
في كلّ الجهات،
أبحث عن ثدي،
كلمةٍ، شيءٍ ما
أخفي فيه البكاء.
وعثرت، فقط، على الموتِ..
خرابٌ وموتٌ
تحت السماء الفارغة.

الأسود فقط

في مملكة الألوان،
كلّ شيء ضوء، وكلّ شيء استعجال:
أصابع النيلج تخدش البحر..
يصرخ الأحمر مثل سكّين.
في الغابة، هناك الخوف أخضر..
والأصفر يغطّي القمحَ.
بحيرة تنسخُ الألوان الزرقاء..
ومضى البرتقال يتدحرج،
والثلج يلتمِسُ دوره.
الأسودُ، فقط، ليس في عجلة من أمره.

شيء ما يحدث

إلى الرفيقات والرفاق الذين اقتسمت معهم الضيافة التي قدَّمها لنا آل كابوشينوس دي ساريا، خلال ثلاثة أيّام رائعة من مارس، 1966، في أثناء تأسيس الاتِّحاد الديموقراطي لطلبة برشلونة.

أيّها الأصدقاء: ها أنتم ترون: تمرّ الأعوام
ويبدو أن الأشياء
تستمرّ، دائماً، مثلما كانت في اليوم الأوَّل.
لقد اجتمعنا في أوقات محدَّدة،
في مقاهٍ غريبة،
في بيتك.. في بيتي.
تحدَّثنا مطوَّلاً
نحرِّر مناشير حتى الفجر
ناقشنا المشكلة..
ودائماً كنا نقول لأنفسنا: إن هذا سينتهي..
لا يمكن أن يستمرّ.
وكثيرون منّا راهنوا بوجبات عشاء.
لست أدري ما جدوى المال.
قبل نهاية العام، حدث شيء ما
وكنّا نخسر دائماً.
هكذا، ودون أن تنتبه،
ما بين اجتماع وأوراق معتمة..
ما بين خوف وسجلّات وعناد،
أصبحنا، شيئاً فشيئاً، طاعنين في السنّ
نعبر من الشارع إلى المكتب،
ومن الزنزانة إلى كرة القدم،
ومن الانتظار إلى الكآبة.
ومع ذلك، أقول لكم: إننا على حقّ،
وإن الأمر يستحقّ عناء الاستمرار
لأن شيئاً ما يحدث..
شيئاً ما تحوَّل إلى بيئة كثيفة:
إنهم متعبون
هم، أيضاً، متعبون
يصرخون ويغنّون حتى لا يعترفوا بذلك
لكن قمصانهم تغيَّر لونها
وهم ينامون بشكل سيِّئ،
ويتناولون الأقراص،
ويضعون الأموال في «برن» أو في «مانيلا»
ولا يعلمون.. هم لا يعلمون أن الخطر
قريبٌ.. جدُّ قريبٍ..
ليس في كوبا أو في الاتِّحاد السوفياتي،
بل في بيوتهم ووسط أبنائهم،
في مكاتبهم بل حتى في الكنائس؛
لأن العالم يمشي
بخطوات حثيثة، لأناس مثلكم
يؤمنون بالحياة،
لذلك يحرِّكون العالم دون إطلاق رصاصة،
طالما كان هذا ممكناً،
أو بإطلاقها.

في يوم دَفْن صديق

أولئك الذين قرأوا له،
لم يكونوا يستوعبونه.
أولئك الذين كانوا، دائماً، يمشون
وهم يسجِّلون ملاحظات خرساء،
بل هم، منذ اليوم، يعتقدون
أنهم كانوا مريديه،
ويجب أن يستعملوا اسمه
لتأكيد ذواتهم.
كان يجب أن يعرفوا
أنه، إلى جانب المعلِّم،
وبالإضافة إلى كونه شاعراً،
هذا الرجل كان، خلال حياته،
مهمَّشاً حقيقيّاً
يكره الطقوس،
ويحتقر الأساطير..
متوحِّدٌ، منتصبٌ
داخل حشد
غباء الإجماع
الذي يرغبُ، الآن، دون إذن منه،
أن يحولِّه إلى أسطورة.

في لندن، لأجل مُغنٍّ من ظلال

إلى لويس سيرنودا
هنا، قد عاش لفترة طويلة
حين كان أولئك الذين يقرؤون، الآن، قصائده،
مجرَّد أطفال
أو كانوا، بعدُ، لم يولدوا.
لكنه تحدَّث عنهم، بالتحديد،
رغم أنه لم يقابلهم، أبداً
ليس أولئك الذين كانوا، في يوم ما، أصدقاءه
الذين دفنوا، بغتةً، أعمالَه في موعد ما،
في مكان ملتبس
من دليله الفظّ والغامض.
ثم ستتهاوى السنون،
بلا هوادة، وعلى الفراغ المهول
الذي حاولوا أن يبتدعوه له،
على حساب حبٍّ، يقولون إنه تائه
يدوِّي صوته الواضحُ: أيُّها المتجلِّي
في ليلة جدّ مُمتَدَّةٍ،
صيغَتْ حكاية من بقاءٍ دنيءٍ على قيد الحياة،
غرقت فيه حقائق ورغبات
ملتبسة، إلى الأبد.

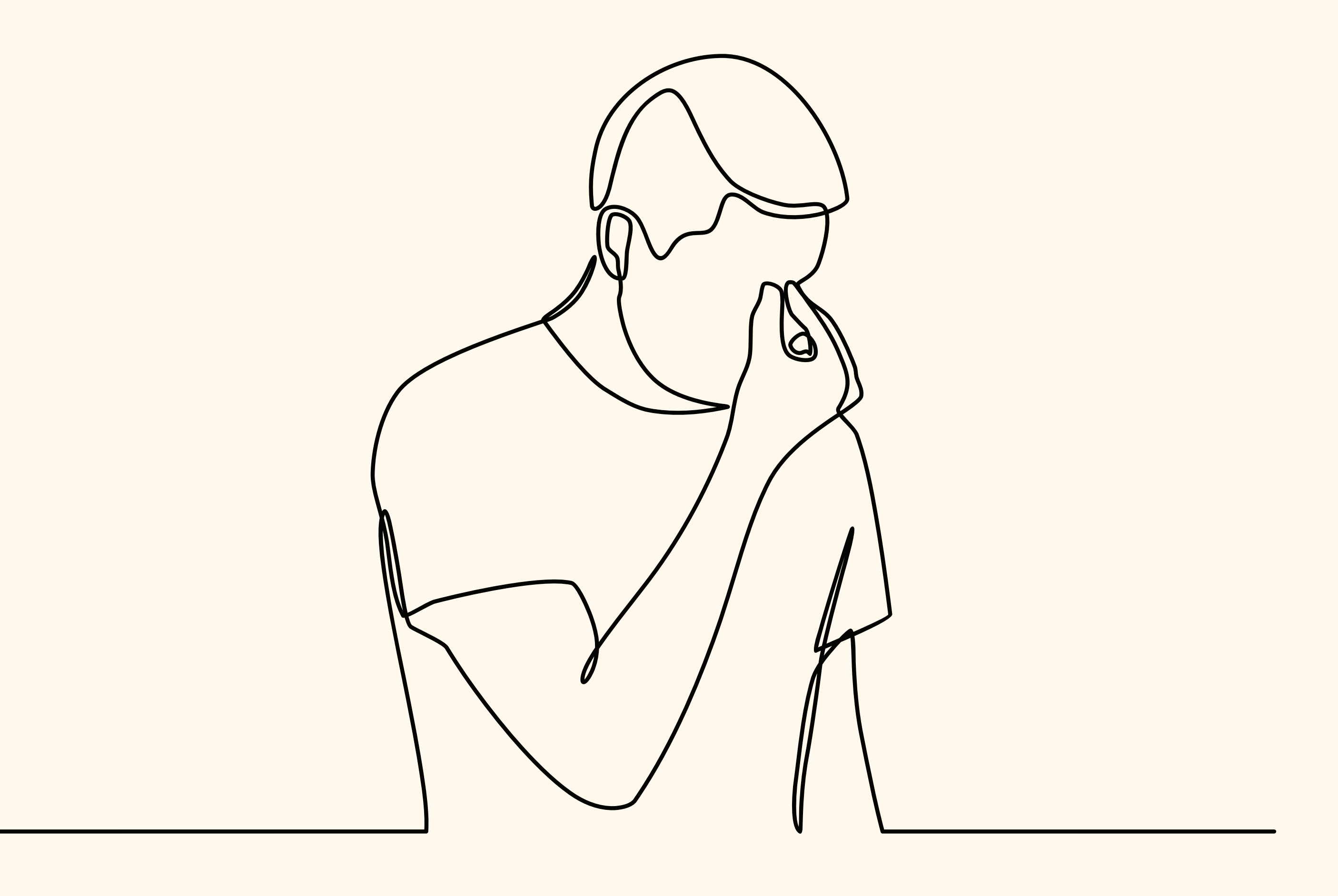
المحطّة الأشدّ حزناً

الضباب على الزجاج، الضوء الكئيب
ليوم لا يسطع مثل الأمس،
بل يشكِّل ظلالاً فوق الجدّار
الذي لا ينعكس، الآن، مثل مرآة
تشعل طاولتها وأوراقها.
هي المحطّة الأشدّ حزناً؛ لأنه، قريباً،
سوف تضيِّع أوراق أشجار اللوز
والبرقوق ألوانها: سوف تمضي محاطة
بأجواء ربيع قاسية.
هكذا هو، أيضاً، قلبه المتعبُ:
تتسارع نبضاته، وتغدو جذلى..
وقريباً ستكفّ عن أن تكون مستديمة.
السير باتِّجاه الموت هو الشيء الطبيعي
وظيفته أشبه بلمعان زهرةٍ،
يجبُ أن يمضي بها الزمنُ لا الأعمالُ
التي يجبُ أن تخلدَ في قلوبٍ أخرى.

ما بعد المئة

نجود عبدالقادر (قطر)

يأخذ نفساً عميقاً، ويخرجه قائلاً: «أستغفرُ الله العظيم»
شيء في فؤاده يضطرب، تتلكّأ الكلمات وهي خارجة بلهفة الولهان: أستغفرُ الله العظيم، وأتوب إليه.
صراخ الشمس في وسط النهار، يجلب الصداع، وينهك الأعصاب. المدى يبدو خالياً متعباً، صحراء بلا ذرِّيّة، تلعب فيها الرياح مع الرمال لعبتها الأبدية، وتنصب الجنّ عروشها من شجيرات جافّة، ثم تتركها تدور مع الزوابع؛ لتثبت سيطرتها على العراء، وتسقي المدى بالسراب، مستنبتةً مزيداً من الخواء.
شجرة سنط يتيمة، يجلس تحتها رجل وناقة. يُخرج الرجل بعض الماء من جعبته، يشرب، ثم يبلّل شفتي ناقته الجافّتين بقليل منه، ويمسح وجهها، فتلوي رقبتها كأنها تعانقه. يبتسم لها بحبّ، ويربِّت على رقبتها الطويلة الغليظة، يعانقها بلطف فتضع رأسها الضخم على كتفه.
- حبيبتي، أنتِ حبيبتي.
الرموش الطويلة والأهداب الكثيفة، تنظر إليه، من خلالها، أنثى رحيمة، أمّ عطوف، نظرات حبّ ورأفة.
- منذ متى تعرفينني، يا (وضحا)؟
- منذ زمن طويل.. فتحت عينيّ على الدنيا لأراك.
- أتراك سعدت عندما رأيتني؟
- طوال عمرك كنت حبيبي ووليّ نعمتي.
- أستغفرُ الله!
أنزلَ عنها حملها لترتاح:
- حملي خفيف، دعه حتى لا تتعب وأنت تعيده.
- وأتركك ليزيد عليك الحرّ؟! أستغفر الله!
ترك لها الحبل على الغارب.. لن ترحل، يعرف أنها تحبّه أكثر من حوارها.. استلقى إلى جوارها، وغفا.
نسمات مسائية لذيذة؛ أغرت بعض أوراق الشجرة بمداعبة وجهه المغبّر.. استيقظ جافلاً.. هربت الأوراق بشقاوة، عندما رفع رأسه، وضحكت النسمات على شكله المرعوب من لمسة ورقة.
جلس في مكانه متوجّساً. نظر حوله، فإذا ناقته واقفة تأكل بعض الأوراق من الشجرة، والشمس في زوالها تمطّ ظلّه حتى جعلته طويلاً كرمح بلا ملامح.
شعر بالجوع، وقف يبحث عن طعام في رحاله. أدخل يده في الرحال يفتّش، ويحاول أن يتذكّر: هل بقي معه شيء من الزاد؟ وقع في يده قدح نحاسيّ صغير، أخذه ومسّد ضرع الناقة، الضرع مليء بالخير، حلَب في القدح قليلاً من اللبن، وشرب حتى ارتوى.
مسح شاربيه اللذين ابيضّا بفعل السنين لا بفعل اللبن، ومسّد لحيته المشذَّبة، نظرإلى انعكاسه في القدح: العينان السودوان الكحلاوان الواسعتان، الأنف الأشمّ، التقاطيع القويّة الصلبة، الطول الفارع، المنكبان العريضان، القوّة الجسدية الهائلة: كان حريّاً به أن يكون زعيماً لولا... هزّ رأسه بسرعة، ينفض منه الذكريات التي تواردت، ويمنعها من العبور أمام قلبه.
أفرغ ما بقي من لبنٍ في جوفِه، ثم أعاد القدح إلى الرحال. عاد إلى ناقته يمسح رقبتها.
- أستغفرُ الله العظيم! علينا أن نسرعَ لنصلَ إلى صغيرك، لا بدّ أنه جائع جدّاً!
- نسيتَ أنه معنا؟
- صحيح! أتدرين أنني نسيتُ تماماً!؟
استدار لينظر خلفها؛ وإذا بالصغير يعبث ببعض الأغصان، يحاول أن يلوك أوراقها؛ فتستعصي على أسنانه الصغيرة،
- أستغفرُ الله العظيم! ما الذي كنتُ أفكِّر فيه، عندما اصطحبته معنا؟
- كنتَ تفكِّرُ بي.. خِفْتَ أن أحزنَ على فراقه.
- الطريق طويلة.. لا بدَّ أنه تعب!
- لا تخفْ عليه، مادام إلى جواري فإنه لا يشعر بالتعب.
- لكنه رأى ما لا ينبغي لصغير أن يراه.
دمعت عيناها:
- عليه أن يتعوَّد.
- صدّقيني. هذا الأخير.. لم أكن أقصد..
قاطعته:
- أعلم، أعلم، هو استفزَّك.
سمعا قهقهة ساخرة ممطوطة، إنه ظلّه الممتدّ إلى جواره، غريباً طويلاً وهو يلوك الكلمات:
- لا تقلقي. لا يحتاج الى استفزاز ليقتل.
- أستغفر الله العظيم! ما الذي أتى بك إلى هنا؟
- أنا موجود دائماً. أنت تنساني كما نسيت الحوار.
- ولماذا تضحك؟
- على خيبتك الثقيلة!
- أنت لا تعلم شيئاً.
- أعلم، على الأقلّ، أنك تضحك على نفسك بمداومة الاستغفار، أخطاؤك- يا رجل- لا يمحوها استغفار.
- لن أيئس.. لا بدّ لي من مخرج، لا بدّ من أن أرى النور وأتخلَّص منك إلى الأبد.
- تتخلَّص مني؟ ألا تبالغ في تقدير نفسك، عندما تظنّ أن باستطاعتك الخلاص مني؟
سترى!



- بل أنت من سيرى، أنا موجود ما دمتَ أنت موجود.
اخرس، سأروِّضك أيُّها البغيض.
- إن اتَّجهتَ إلى النور بوجهك؛ أكُنْ خلفك، أعبث بما تبقّى لك من ضمير. وإن أوليت النور ظهرك؛ تجدني أمامك أخفي عنك معالم الطريق، وأتركك للتيه.
- أستغفر الله العظيم. قلت لك: اخرس!
- من أنت حتى تجد في نفسك الجسارة كي تستغفر؟
- هذا بيني وبين الله، ما دخلك أنت؟
- يا أخي، صاروا مع قتيل اليوم مئة، وقتيل اليوم لم يكن عاديّاً.
- نعم، لم يكن عاديّاً.
- تقتل عابداً عالماً؟
- هو عابد نعم، لكنه ليس عالماً، بالتأكيد.
- وكتبه التي كانت تملأ الصومعة؟
- ولو قرأ ألف كتاب.
- ألأنه أخبرك بما لا تريد سماعه؟
- ربَّما، أنا مشَّوش. أنا لا أدري لماذا قتلته.
- الغريب أنك، في كلّ مرّة، تخرج منها كالشعرة من العجين.
- أنا دائماً معي حقّ؛ لذلك أنجو.
- بل أنت محظوظ، فقط.
- قد يكون لأنني أستغفر؟
- قلت لك، يا رجل، إن استغفارك كالنافخ في نار الجحيم ليطفئها.
- استغفر الله. أستغفر الله. سأظل أستغفر ولو لأغيظك فقط. هيّا، يا (وضحا)، علينا أن نصل إلى القرية قبل الغسق، أمّا أنت فسوف تأتي العتمة وتبتلعك.
- انتظر، يا سيدي، نتحدَّث قليلاً. أنا لا أريد لك إلّا الخير.

- اخرس!
وضع الرحل على ظهر الناقة، وتأكَّد من إحكامه فوقها، بينما كان الظلّ يثرثر، محاولاً أن ينال منه انتباهة، وهو أصمّ لا يسمع.
غذَّ السير مغرِّباً، والشمس تكاد تعمي عينيه. يشدّ على الناقة فتسرع، فينتبه إلى رغاء حوارها ينادي أمّه، فيسير الهوينى حتى يلحق بهما الصغير، ثم يجلده ضميره بسوطه فيعجِّل. ظلّ هكذا بين شدّ وجذب، حتى وصلا القرية، والنهار يجود بنَفَسِهِ الأخير.
سأل عن عالم القرية فدلّوه على صومعته. أناخ الناقة وحوارها، ثم أخذ سيفه:
- خير لك أن تترك سيفك عندي.
هزَّ رأسه معترضاً:
- أستغفر الله العظيم! خائفةٌ من أن أفعل شيئاً؟
- بل أخاف أن لا تعود إليّ!
- لا تقلقي! سأعود بإذن الله. استغفري ألف مرّة، وستجديني عندك.
- أستغفر الله العظيم. أستغفر الله العظيم. ربَّت على رقبتها الغيداء، ومضى.
في الصومعة رجال دين وطلّاب علم. سأل عن عالم القرية، فمضى به بعض الناس إليه.
كان الشيخ يجلس مع زمرة من مريديه، يتحدَّث عن التوبة. استمع قليلاً ثم سأل:
- أرأيت، يا شيخي، لو أذنبت مئة ذنب؛ أيغفر الله لي؟
- وما يمنع عنك مغفرة الله؟
- مهما كان حجم الذنب، يا شيخي؟
تفرَّس فيه الشيخ، ثم نظر بحنان:
- حتى لو قتلت مئة نفس!

أوجس في نفسه خيفةً: «أتراه عرفني؟ أنا لم أعد أحصي بعد الخمسين، ولولا ذلك الظلّ اللعين؛ لما انتبهتُ إلى أنني وصلتُ اليوم إلى مئة. كيف عرف الشيخ؟» استجمعَ رباطة جأشه لمّا رأى الناس حوله ينتظرون إكمال الحوار:
- وأين أجد باباً لله، أطرقه لأتوب؟
- أكنتَ يوماً في الصحراءِ، وحدك، تقودُ ناقتك وحوارها، حتى إذا صلتكم الشمس، استظللتم بشجرة يتيمة في أرض خلاء؟
زاد الخوفُ في قلبه.. هذا الشيخ يعرف الكثير عنه! وضع يده على مقبض سيفه مستعدّاً لأيّة مباغتة:
- ربَّما!
- هل رأيت للصحراء حولك باباً؟
- كلّا!
- هل رأيت حرساً وحُجّاباً؟
- أبداً!
- أكنت تشعر بها- رغم اتّساعها- تضيق بأنفاسك؟
- نعم.
- من أين جاء الضيق؟
- من نفسي، من داخلي.
- وما الذي ضيّق عليك نفسك؟
فكَّر ملياً، ثم طأطأ رأسه معترفاً:
- ذنبي، يا شيخي، ذنبي.
- ذنبك طوقُك، وأَسَرَك!
- وماذا أفعل إذا كنت أنا مَنْ قيَّدت نفسي بذنبي؟
- فكَّ الطوق! تحرَّر من الأَسْر، ترَ كل الدنيا مفتوحة إلى الله، بلا أبواب أو حجاب.
- وكيف، يا شيخي، أفكّ القيد وأكسر الطوق؟
- بالمفتاح.
- أيّ مفتاح، يا سيِّدي؟ أنا عاجز تائه! لو كان عندي مفتاح لاستخدمته، ولما جئتك في سفر لأسأل.
- المفتاح هو الذي جاء بك إلينا!
- أستغفر الله العظيم. والله، ما جاء بي إليك، يا شيخي، إلّا عجزي عن إيجاد المفتاح، فكيف تقول إنه جاء بي إليك؟
- إنه معك، وأنت لا تدري.
- أستغفر الله العظيم! أتسخر مني، يا شيخي؟
- ألم تستغفر؟ ألم تندم؟ هذا أوَّل مفاتيح القيد. قل لي، يا بُنيَّ: لماذا تستغفر، مع أنك تذنب في الغدوّ وفي الرواح؟
- أرتاح، يا شيخي.. أرتاح!
- ألا تشعر بأنك تخدع الله بذلك؟
- أستغفر الله العظيم! كلّا، يا شيخي. أنا أستغفر وأنا عازم على ترك الذنب، ثم لا أجد نفسي إلا وهي تعيد فعلتها، مرّةً بعد مرّة.
- هذه ميزة الاستغفار؛ تخطئ، فتستغفر، فتُنقّى، ثم تعود للخطأ يلوِّثك؛ فتستغفر، ثم يعود النقاء.
- ألا يتركنا الله لأنفسنا؟
- كلّا! لا يملّ حتى تملّوا.
- ويغفر لنا؟
- بل يحبّكم على علّاتكم، وينتظر استغفاركم ليقرِّبكم.
- وهذا الظلام الذي يهدِّدني من بين يديَّ، ومن خلفي؟
- سيختفي هذا السواد.
- كيف؟
- إذا أخرجته من قلبك.
- هو أمامي، هو خلفي، عكس النور.. كظلّي لا في قلبي.
- بل إن بدايته من قلبك، وإلّا لما كان غير ظلّ، لا قيمة له.
- ومتى، يا شيخي، أتخلّص منه؟
- عندما تكون أنت النور!
- أكون نوراً؟
- نعم. بالاستغفار تصبح نوراً، لأنك تتَّصل بالله، النور.
شعر كما لو أنه كان ميّتاً فعاش، كما لو أنه أصبح نوراً فعلاً. دمعت عيناه.. منذ زمن بعيد لم يحظَ بدمعة في عينه. قلبه طريٌّ كالوجد، روحه محلِّقة كالبراءة، سعيد كطفل في يوم عيد. الشيخ يكمل كلاماً جميلاً، يشدّه إلى مكانه.. روحه تطلب المزيد، شعر بالندم على أخطائه، لم يعد يستطيع الجلوس، يريد أن يبدأ من جديد، يريد أن يتنفَّس الحرّيّة بعد عبودية الذنب الطويلة. استأذن الشيخ بالخروج، وهو سعيد كما لم يشعر في حياته. استوقفه الشيخ:
- يا بُنيَّ، لا تعد إلى قريتك التي كنت فيها، إنها قرية سوء.
لا بدّ أن هذا الشيخ يعرفني. هل أقتله؟ كيف أحدث نفسي بالقتل، وأنا- للتوّ- عرفت طريق المغفرة؟ تبدّى الظلّ في خياله، يبتسم ساخراً: «أستغفرَ الله، أستغفر الله»، فاختفت صورة الظلّ الخبيث! «كلّا، سأهرب قبل أن ينادي الحرّاس».
- أستغفرُ الله العظيم! أين أذهب، وكلّ الديار متشابهة؟
- كلّا، ليست كذلك!
- وأين توصيني أن أذهب؟
- إلى الشام، فإلى هناك يأرز الإيمان.
لعلّ الشيخ يريد أن يسقطني في فخّ:
- قريبة هي أم بعيدة؟
- قريبة بقدر شغفك، بعيدة بقدر تسويفك.
- توصيني بشيء، يا شيخي؟
- لا تفقد المفتاح.
- لن أفقد المفتاح.
خرج من عند الشيخ، عجولاً إلى رحاله. جلَبة غير عاديّة في الليل البهيم. «أتراه أرسل الحرّاس ليأخذوني من رحالي كي لا يدنِّسوا الصومعة؟» بعض مشاعل تغذّي النار، تصنع من ظلال الناس وحوشاً راقصة. تلثّم جيّداً، ووضع يده على مقبض سيفه متأهِّباً، ونادى في الناس المجتمعين، ممثِّلاً دور صاحب السلطة:
- ماذا هناك؟ ما الذي يحدث؟
- ناقة! ناقة متوحِّشة عضَّت رأس رجل!
حدَّثَ نفسه، وهو يتخلّل الحشد: «معقول؟ (وضحا) تفعل ذلك؟ (وضحا) لم تؤذِ أحداً في حياتها!».
اخترق الحشد ليجد رجلاً يحاول تخليص رأسه من بين فكَّيْ (وضحا)،

بينما تمسك هي به بأسنانها الكبيرة، وترفعه عن الأرض، وحوارها إلى جانبها، خائفاً، يلوذ بساقيها. أناخها بسرعة، واعتلى ظهرها، وهو ينهرها:
- (وضحا)! ضعي الرجل أرضاً بهدوء!
طوَّحت به، تريد أن تلقي به بعيداً، فصرخ فيها:
- بهدوء! قلت بهدوء!
تركت (وضحا) الرجل، فهرع الناس إليه يتفقَّدون إصابته، و يضمِّدون جراحه، بينما أسرعت هي تخبّ بصاحبها، وخلفها الحوار الخائف، يركض جزعاً راغياً. دخل بها إلى سوق القرية الذي ما زال عامراً بالرّواد، ليضلّل أيّة مطاردة محتملة:
- هل كان هذا حقيقة، أم كنت أتخيَّل؟
- لا أدري! أنت أدرى!
- أستغفر الله العظيم! كيف أكون أنا الأدرى؟ أخبريني.. ما الذي حدث؟
- جاء الرجل يخطف حواري، فرفعت صوتي أستنجد بالناس، فلم يجبني أحد. ناديتك، فلم تسمعني، حاولت أن أخيفه فلم يرتدع، فعضضته.
- يستحقّ ما جرى له.
- هل مات؟
- كلّا. لكنه أصيب إصابة بليغة، وأضفتِ إلى مئتي سبباً آخر ليطاردنا العالم.
ماذا حدث معك، عند الشيخ؟
- لم أقتله.
- أعلم.
- تعلمين؟
- لو فعلت لخرج الناس صارخين. إلى أين نذهب الآن؟
- إلى أمّي.
غذّت الناقة السير إلى مكان تعرفه جيّداً. النجوم تسامر الليل، والسماء الصافية تزيِّنها مجرّات رائعة الجمال، وقمر رفيع في آخر عمره، محدودب الظهر، سقيم كعرجون قديم.
بدت قريته، في الأفق، كآثار الجدري في ظهر شيخ أسود. بركت الناقة على حدود القرية، ونزل عنها يتحسَّس مكان سيره، بصعوبة. القبر الذي وقف عنده يسمع منه صوت استغفار!
- هل سمعتِ شيئاً؟
- ربَّما كان جنّاً!
- ربَّما!
- لستُ مجنوناً!
- كلّا، لستَ كذلك.. أنتَ تبالغ في التفكير وتحليل الأمور، فقط.
جلس إلى جانب القبر، وقال: سلام الله عليك يا أمّي. اليوم، فقط، علمت أنك لم تخدعيني، لم تعلِّقيني بأمل زائف أو مخدِّر يوهمني بزوال الألم، والعلّة كامنة لم تزل. الشيء الوحيد الذي علَّمتني إيّاه، يا أمّي، كان هو المفتاح. لم تخبريني، أبداً، أنك أعطيتِني إيّاه، لكني أظنّ أنك لم تكوني تعلمين أنه كذلك.
أتذكرين، يا أمّي، يوم كنتِ ضعيفة صغيرة؟ كنتِ جميلة غضّة، بيضاء كالحليب، وكانت جدَّتي طينية اللون. تحبّك، لكنها تغار من جمالك وبياضك. كانت تسمِّيك (بهاق)! ربَّما نسيتِ، لكن الطفل الذي كنتهُ لم ينسَ كرهه لضعفك، ساعتها. أنا ورثت عنها لونها الموحل؛ فكانت لا تناديني إلّا (الغالي). وأبي؟ هل تذكرين كيف كان يسخر من ضآلة حجمك، وقصر قامتك، ويتفاخر بي لأنني ضخم الجثّة مثله؟ لم أنسَ كيف كنت أشعر بالقهر منكِ، لأنك لم تكوني تردِّين عليهم، أبداً. أحياناً قليلة، كنتُ أضبطك فيها تمسحين أثر الدموع، وأنت تستغفرين، فأسألك: أنت تستغفرين، يا أمّي؟ هم الذين عليهم أن يستغفروا! هم المذنبون، لا أنتِ! كنت تبتسمين وتقولين: كلّنا بحاجة للاستغفار، الاستغفار يجعلني أرتاح، يجعلني أتذكَّر أن لي ربّاً يحميني، ويقف معي، الاستغفار يحييني بعدَ أن يقتلوا في داخلي الرغبة في الحياة.. ثم تمسكين خدّيّ بيديك قائلة: يكفيني من الاستغفار أنه أتى بك.
من استسلامك هذا؛ تعلَّمت أن أبطش لأكون محترماً. الناس لا يحترمون الضعفاء، ربَّما يشفقون عليهم، لكن لا يقيمون لهم وزناً.
أتذكرين يوم صرتُ فتًى يقف في وجوههم، ويجعلهم يحترمونك، كيف صارت جدَّتي تناديك: الغالية أمّ الغالي، بينما صار أبي يعاملك كدميته؟ يومها، فهمت أن استغفاركِ جعلني أعمل لحمايتك، وأنني، أنا القويّ الكاسر الذي جئت باستغفار، مسخَّر لتعيشي أنت، الضعيفة المسكينة، كريمة باستغفار.
يومها، يا أمّي، قرّرت أنني مهما فعلتُ فلن أترك الاستغفار. وها قد أثبتت الأيّام أنك كنت على حقّ. سأرحل، يا أمّي، بعيداً كما لم أبعدْ من قبل، وربَّما لن أعود مرّة أخرى. سامحيني، يا أمّي. أحبّك، يا أمّي، أحبّك!.
أنهى كلماته، ثم أخذ بعضاً من تراب القبر، عَفَّر بها رأسه، ثم قام واقفاً.
نظر إلى القرية الغارقة في سباتها، وأشار بيده مودِّعاً:
وداعاً، يا أبي. كنتَ تحبُّني أكثر من نفسك، لكنك كنتَ تسيء في الحبّ التعبير. أنا هنا، يا أبي، كلّما حاولت الوقوف وجدت من يعرقلني، يستكثر عليَّ موقفاً جيّداً، أو نخوة صادقة. أنا في نظرهم، ما عدت إنساناً، أنا وحش متعطِّش للدماء فقط. لا يتوقَّعون مني إلّا الأذى، ولا يقابلونني إلّا بالخوف والرهبة، لم يعطني أحد فرصة، لم تسمح لي أيّة جماعة بالانضمام إليهم. لماذا، إذن، آسى على فراقهم؟ أنت، فقط، بعد موت أمّي، كنت ما زلت ترى فيَّ النور الذي اختفى تحت طبقات من خطايا ارتكبتها على مدار عمري. أنت، فقط، الذي نظرت إلى الطيبة الكامنة خلف هذه القشرة العنيدة. أنا راحل يا أبي. اعذرني، فلن أعود. هنا كنتُ مجرماً بسبب أخطاء لم أرتكبها، وأخطاء أصررت عليها. أنا أرحل اليوم، خالعاً كلّ هذا الحمل الثقيل عن كاهلي، باحثاً عن أرض نقيّة، تفتح لي صفحة جديدة، بدون أحكام مسبقة، ولا توقّعات متفوّقة.
وقف ساهماً لحظةً، ثم وضع يده على موضع قلبه كأنه يمنعه من الهروب، وأخذ نفساً عميقاً.. ثم غادر.
رأته الناقة قادماً، فتهيَّأت، وانتظرته حتى اعتلى ظهرها، فقامت.. هرع إليها الحوار يريد أن يرضع:
- يا له من شره!
- مسكين.. لم يرضع كثيراً، سنمشي في الليل؟
- نعم، فكُحْله أرحم من أتون النهار.
- إلى أين ؟
- إلى الشام.
- ماذا في الشام؟
- أستغفر الله العظيم! تسألين كثيراً، اليوم.

- لن أسألك أيّ سؤال بعد الآن، لكن قلبي يكاد ينخلع من فرط ندمي على إيذاء الرجل، فأشغل نفسي بالحديث.
أخذ نفساً عميقاً من هواء الصحراء الساكن في لياليها الساهرة. أصوات غريبة لكائنات لا تبدو للعيان، خشخشات قريبة لحيوانات تبحث عن زادها، تجعل الجوّ مليئاً بالرهبة والترقُّب. الحديث في هكذا جوّ، يبعد التفكير في المخاوف:
- سأحدّثك عن أوَّل قِتلة قتلتها.
- ألا يكفيني وجعي؟
- الحديث سيسلّيك.
- حدِّثني.. على الأقلّ، نقطع الطريق الطويلة!
كانت السوق ممتلئة بالناس، يبيعون ويشترون ويتنادرون. لم أكن أتممت عقدي الثاني بعد. شابٌّ بكلّ العنفوان والقوّة. كنت قد تزوَّجت، حديثاً، من فتاة كالقمر. أمّي وأبي يعيشان معي بعد أن توفِّيت جدّتي قبلها بثلاث سنوات، وأمارس تجارة واعدة، والحياة تبدو أمامي مفتوحة بالطول وبالعرض.
وكعادتي؛ كنتُ، في ذلك الصباح، أنتظر زبونيَ الأوَّل، وأقضي الوقت بمشاكسة جاري العجوز، سليط اللسان الذي يعرف في كلّ الأمور. مرَّت أمامنا فتاة تتلفَّت حولها قلقةً، وتابعتها بنظري، وإذا بشابّ يتحرَّش بها. في البداية، حاولت أن تتفلَّت منه لكن من غير فائدة. لاحظ الناس ما يفعله ذلك الشابّ، وصاروا يضحكون ويتندَّرون، والفتاة تحاول التخلُّص منه. في النهاية، استنجدت بالحاضرين، الجميع أشغلَ نفسه بشيء ما، ليبدو أنه لم ينتبه لاستغاثتها. تصوَّرت أن هذه الفتاة هي عروسي الجميلة، ففار الدم في عروقي، واندفعت إليه زاجراً:
- اترك الفتاة!
- ما دخلك أنت؟
«لماذا يبدو أصحاب الباطل أقوياء بوقاحة، رغم أنهم يعرفون أنهم على باطل؟»
- لأن الفتاة استنجدت بنا!
قال مستهزئاً:
- وكلّ من استنجد بك تلبّيه؟
- نعم!
- إذن، أنجدني وأعطني هذه الفتاة!
لم أتحمَّل وقاحته فوكزته، فَقُضِيَ عليه. تجمَّع الناس وهربت أنا. عدت إلى البيت سريعاً وأخبرتهم بما حصل. أخذت أجمع الضروري من أغراضي وبعض الزاد. أبي يصرخ بي مؤنِّباً، أمّي تبكي، وعروسي تلطم، أمسكت يديها كي لا تؤذي الوجه التفّاحي الجميل، وضممتها إليّ، بشدة، أريد أن اعتصرها لتبقى معي، ونظرت إليها بوَلَه، وقلت: لا أريد أن أظلمك. إن لم أعد خلال سنة، فأنت طالق. شهقت وأَعولت، وتمسَّكت بيدي بشدّة، قائلة: خذني معك، ما يحدث لك يحدث لي. تفلَّتُّ منها، وأشحت بوجهي مهرِّباً دموعاً اغرورقت بها عيناي. ركبت فرساً لي سبّاقة، وهربت من القرية. وهكذا، بدأت جرائمي!
الثانية كانت دفاعاً عن فرسي: نزلت أشتري شيئاً، فسمعت صهيلها، عدت وإذا بالسارق قد سار بها، فلحقته. رفض أن يعيدها لي؛ فأرديته. وإذا أردتِ الحقيقة لم أكن، دائماً، على حقّ، لكنني، في كلّ مرّة، أكون ساعتها على حقّ. الحقّ، يا عزيزتي، نسبيٌّ ما لم يكن إلهيّاً. ما ترينه سرقة أراه استعادة مال، وما ترينه اعتداءً أراه تأديباً. من يملك القوّة يملك الحقّ.
بعد القتيل العاشر (وربَّما التاسع) صار الأمر أسهل. لم أعد أفكّر في الأمر مرَّتَيْن، ولم أعد أسأل عن دافع المخطئ قبل أن أقتله. النقاش، دائماً، عقيم في ظلّ أناس لا يرون في الحقّ إلّا ما يرونه هم. لماذا أفتح نقاشاً وأرهق نفسي بـ(قيل وقال)؟ القتل أسهل.
سكتَ بعدها طويلاً، وهو يفكِّر بعذاب الضمير المستديم الذي يلازمه. كلّا إنه يغالط شعوره.. لم يصبح أسهل! ربَّما بحكم الخبرة والتعوُّد صار القتل أسرع وأنظف وأتقن، لكن الألم صار أكبر، صار له ألوان وأشكال جديدة، ينسى بعضها فيذكِّره بها عابر سبيل، أو كلمة غير مقصودة، أو لحظة صفاء. أيّ صفاء؟ حياته أبعد ما تكون عن الصفاء.
لمع الخيط الأبيض في أفق السماء، وأعلن الفجر للكائنات فكّ الحصار الذي ضربه عليهم الليل الضرير، فقامت الكائنات إلى حاجاتها سعيدة، آملة بيوم جميل.
- تستطيعين السير بعد؟ حتى ترتفع الشمس، فقط. أعدك.
- لا تقلق. أنا بخير، لكنني خائفة على الصغير.
- أستغفر الله العظيم. نسيته، تماماً.
- تظلّ تنساه!
- يبدو أنني كبرت في العمر.
سارا، والشمس تلعب بظلِّه الذي انشغل، بعبثها، عن الحديث مع صاحبه. الحُوار يجرّ نفسه جرّاً، حتى الناقة صارت خطواتها متقاربة.
- في طريقنا بئر ماء عذبة، أظنّنا نصله قبل الزوال.
- إنه بعيد!
- أستغفر الله العظيم! كلّا. ليس بعيداً جدّاً.
- دعنا نسترحْ قليلاً.
- أين؟ هل ترين، على المدى، مكاناً يصلح لذلك؟
الصحراء كما هي دائماً؛ قاسية ملساء كسكّين. في الأفق، بدت بعض الشجيرات الباهتة الاخضرار.
- أتصلح هذه طعاماً لك؟
قالت، والتعب يهدّها:
- تصلح، تصلح. المهمّ أن أجلس قليلاً!
- أستغفر الله العظيم! قلت لك إن المكان ليس بعيداً!
- لكن هذه صالحة، حقّاً!
سارت به حيث الشجيرات القاسية. نزل عنها، بينما أخذ الحوار يرضع مغتبطاً. أخرج قدحه، وحلب شيئاً من اللبن وشرب. رفع يده اليمنى يظلِّل حاجبيه. هذه الصحراء يعرفها ككفّ يده، تصادقت معه لكثرة ما هرب والتجأ إليها، يحبّها وتحبّه. لم يتُهْ فيها مرّة، شيء ما فيها يدلّه على معالمها، ويسوقه إلى هدفه في كلّ مرّة. يظنون أن لديه موهبة، وهو يعلم أن تقديره لهذه الصحراء؛ حبّه لها؛ جعل قلبها ينبض من أجله. الصحراء القاسية اللئيمة، في ظاهرها، تخفي قلباً مليئاً بالكنوز. الرمل الذي يكوِّن تلالها، ويطغى كالموج العاتي على كلّ حياة فيها.. حبيباته جواهر صغيرة، وقلبها يحفظ الماء للأحباب وكنوزاً أخرى.
الصحراء أكبر شيء يدلّك على أن المكتوب ليس، دائماً، يدلّ عليه عنوانه،

وأن الحكم الأوليّ على الأشياء ليس صادقاً دائماً، وليس صحيحاً حتماً، بل يحمل كثيراً من التجنّي والأحكام المسبقة.
شعر بالنشاط والحيوية:
- نسير؟
- نسير. هيّا بنا، قالتها بكسل.
- أستغفر الله العظيم! إذا أردتِ أن نبقى قليلاً بعد؛ فلنبقَ.
- كلّا، كلّا. أخاف أن يبدأ ظلّك بالحديث.
- أستغفر الله العظيم! لا تذكّريني به، أظنّه، الآن، مشغولاً بخوفه وهو يتناقص.
- أنا هنا، أسمعكم.
- ما الذي أيقظك، أيُّها التافه؟
- لم أكن نائماً، بل كنت مشغولاً!
- بالقلق على مستقبلك؟
- لا تدّعي أنك لا تقلق على مستقبلك!
- أنا أحمل روحي على راحتي، وسكني على راحلتي، فممَّ أقلق؟
- وأنا مثلك؛ الشمس تهبني حياة غير كاملة، تعطيني وتنمّيني، فأظنّ أنني أثيرٌ لديها، ثم ما تلبث أن تأخذ مني طولي وتقزّمني، حتى لا أكاد أظهر. وعندما أيئس؛ تعود لتعطيني وتمدّني، فأظنّها ابتسمت لي من جديد، فتسلّمني للعتمة تزهق روحي. هذه حياتي: دورة تتكرَّر كلّ يوم، لا تملّ هي من العطاء ثم الأخذ، وصولاً إلى الخيانة، ولا أملّ أنا من الأمل واليأس، وصولاً إلى الرضا بما أنا عليه.
- هيّا، يا (وضحا).. هيّا قبل أن نعلق معه.
مشت الناقة تخبّ مسرعةً؛ ليس بسبب الشبع، بل بسبب العطش، صارت أحرص منه على الوصول إلى تلك البئر التي أخبرها عنها. وكانت كلّما جرت أكثر، عطشت أكثر، فأسرعت أكثر، حتى صار هو يلجمها لتنتظر صغيرها.
وصلا البئر، وهما لا يكادان يريان الظلّ:
- هل يعقل أن هذه بئر حيّة.. انظر حولك، لا بشر ولا حيوانات، ولا حتى نباتات!
- أستغفر الله العظيم! ألا تصدّقينني؟



- ليس كذلك، ولكني لا أرى علامات الحياة التي يجلبها الماء معه.
- هذه البئر مياهها عميقة، لكنك لن تذوقي مثل عذوبتها، أبداً. انتظري وسترين.
دلو قديم ظمآن معلَّق على البئر، كمشنوق ليس له من أنشوطته فكاك، ألقاه في البئر فخرج مليئاً بالماء العذب، تتراقص على سطحه شمس الصحراء، فيبدو كرحيق الجنّة. يقولون إن فاقد الشيء لا يعطيه، لكنهم نسوا أن فاقد الشيء هو أكثر شخص يشعر بقيمته. مدَّت رأسها لتشرب قبله، ابتسم لها وأمسك بالدلو، بشدّة، ليمكّنها من الشرب، دون أن ينسكب الماء، سبقها حوارها، فتركته يشربه في ثوانٍ، أنزل الدلو ثانيةً، وثالثةً، وفي كلّ مرّة يطلب الحوار المزيد. في الدلو الرابع منعه، وأعطاه للناقة،
- أستغفر الله العظيم! يا لأنانيَّته! اشربي أنت.
- بل اشرب أنت!
- تعلمين أن قدحاً صغيراً يكفيني.
- إذن، أحضر قدحك!
- بل أشرب من الدلو مباشرةً.
شربَ قليلاً. شعر بأن حلقه أرض طينية جافّة متشقّقة، جاء إليها الماء يملأ شقوقها، فأينعت. الماء بارد كأنه ليس في الصحراء، ويكاد يقسم أن هذا الماء حلو «حلاوة» العسل. شرب، ثم أعطاه لها. أنعشها الماء.
- المزيد. المزيد. المزيد.
ظلَّ يدلي بدلوه ويسقيها حتى ارتوت. نظرت إليه؛ فإذا هو مبتلّ بعرقه تماماً.
- الحمد لله، لقد ارتويت.
أدلى بالدلو مرَّة أخيرة، وشرب شرب حتى ظنّ أنه سيأتي على ما في الدلو، وعندما ارتوى سكب باقي الماء على جسده.
أحياه الماء.. نظر حوله.. يبدو أن العطش كان يعميه ويعشي ناقته،، كان هناك بضع شجرات صبورة تتناثر في المكان، لم يرياها ساعة وصولهم، أكثر ممّا هو شائع في هذه الصحراء. أناخ راحلته عند أقرب شجرة.
- انظر! تلك الشجرة أكبر، وظلّها سيمتدّ، الآن، باتّجاه الشام.
- أستغفر الله العظيم! ما بالك تعترضين كثيراً، هذه الأيّام؟
- لست أعترض. كلّ ما هنالك أنها أقرب إلى الشام!.
ضحك منها.
- أقرب بمئة خطوة؟
- نعم!
- كما تريدين. دعيني أملأ القربَ بالماء.
شجيرة عوسج جميلة ممتدّة الأغصان، قريبة من شجرة السنط التي اختارتها (وضحا).. ابتسمَ. ربَّما ترغب فيها طعاماً، لذلك أغرتني بجارتها. أناخ راحلته وحوارها، الذي صار نشيطاً مرحاً يلفّ ويلعب، بعد أن ارتوى.
ترك لها الحبل على الغارب. لن ترحل، يعرف أنها تحبّه أكثر من حوارها. استلقى الى جوارها، وغفا.. لكنه، هذه المرّة، لم يستيقظ.
يتحدَّث الناس، في بلادنا، منذ ألف سنة، عن شجرة سنط مزهرة على مدار العام، تحتها رجل نائم، وقربها بئر ماء، وعندها ناقة وحوار، يحرسانها من مئة ظلّ، ومئة خطيئة.



لم تُنشر منذ صدورها قبل 75 عاماً

المُقدِّمة المجهولة لرواية «مزرعة الحيوان»

كان لرواية «مزرعة الحيوان»، التي احتفل قرَّاؤها بيوبيلها الماسي هذا العام، مقدِّمةٌ «مجهولة» رفض الناشر طباعتها، وقد نُشِرت هذه المُقدِّمة منفصلةً عن الرواية لأوّل مرّة عام 1972، في صحيفة «نيويورك تايمز» التي اكتشف أحد محرِّريها المُقدِّمة بالصدفة. ولم تطبع المُقدِّمة حتى الآن في معظم طبعات الكتاب باللّغة الإنجليزيّة، ولا في الترجمات العربيّة العديدة.

«كلّ الحيوانات سواسية، لكن بعضها (أكثر سواسيةً) من غيرها!» هذه العبارة الساخرة، هي بمثابة المدخل إلى رواية «مزرعة الحيوان» الشهيرة، للكاتِب البريطانيّ جورج أورويل، الصادرة في طبعتها الأولى قبل 75 سنة، وتحديداً في 17 أغسطس/آب 1945. وهي إحدى الروايات القلائل في الأدب العالميّ، التي استخدمت أسلوب الحكاية الساخرة، أحد أصعب الأساليب في الكتابة، وأكثرها مضاءً وإمتاعاً.

تحكي «مزرعة الحيوان» عن ثورة متخيَّلة قامت بها الحيوانات ضدّ مالك المزرعة «السيد جونز»، ثم نجحت بعدها في الفكاك من إسار سطوة البشر عليها، لتحكم نفسها بنفسها، سعياً إلى تحقيق العدالة والمُساواة فيما بينها. غير أن الرياح تأتي بما لا تشتهي الحيوانات الثائرة. ومثلما قال الشاعر الفرنسيّ جان آرثر رامبو، الذي كان أورويل يحبّه بشكل خاصّ، فإنه «عدم وهباء كلّ الثورات الممكنة، وحتى المُحتملة». إذ تفشل الثورة، وتأكل أبناءها في النهاية!



«سلاح مزدوج»

نظر الكثيرون إلى الرواية منذ صدورها بشكلٍ خاطئ، إذ اعتبروا أنها كما صوَّرتها الدعايات الغربية عشية حقبة الحرب الباردة بين المُعسكرين الرأسماليّ والشيوعيّ، تصوِّر الحياة داخل أسوار «الاتحاد السوفياتيّ» السابق. لكن الحقيقة كما أرادها المُؤلِّف في المُقدِّمة غير المنشورة، أن «مزرعة الحيوان» ربَّما تمثِّل أي مجتمع بشريّ، سواء كان رأسماليّاً أو اشتراكيّاً، فاشستيّاً أو شيوعيّاً.

صحيح أن حدث الثورة الروسيّة هو الأساس الذي بُنيتْ عليه الرواية، غير أنها «أمثولة روائيّة» مكتفية بذاتها، وظلّت قائمة حتى بعد اختفاء الأساس الذي قامت عليه الرواية من الوجود، وهو «التجربة السوفياتيّة» المُتهافتة. وهذا هو -بالضبط- سرّ الخلود الأدبيّ، الذي تتمتَّع به عبر الأزمان روايات مثل «الحرب والسلام» و«الإخوة الأعداء» و«الأمير الصغير»، وغيرها.

المُقدِّمة المجهولة، هي عبارة عن شكوى تقطر مرارةً كتبها «أورويل»، وحكى فيها عن الصعوبات التي واجهت عملية طباعة الرواية، بعد أن قدَّمها إلى عشرات الناشرين، لكنهم رفضوها بحجة أن الظرف السياسيّ لا يسمح بنشرها، خصوصاً أن «الاتحاد السوفياتيّ» كان لا يزال حليفاً وثيقاً للغرب في المعركة ضدّ ألمانيا وإيطاليا واليابان، ولم يكن من المنطقي -وفق الناشرين- طبع رواية صغيرة تتحدَّث عن «خنازير» تحكم جزءاً من العَالم الذي كان يحتفل بانتصاره على النازية!

وللمُفارقة، فقد استخدمت أجهزة الدعاية الغربيّة، والأميركيّة على وجه الخصوص، الرواية لشن حرب أيديولوجيّة ضدّ المعسكر الاشتراكيّ بعد ذلك، في سياق تصوير الجانب المُعتم من التجربة الشيوعيّة. وذلك على الرغم من «أورويل» نفسه، كما هو معلوم، كان اشتراكيّاً بشكلٍ ما، فهو القائل: «إن كلّ سطر من سطور أعمالي الجادة التي كتبتها منذ عام

1936 كُتب، مباشرةً أو بشكلٍ غير مباشر، ضدّ النزعة الاستبداديّة، ومن أجل الاشتراكيّة الديموقراطيّة كما أفهمها».

واستخدمت وكالة المُخابرات المركزيّة الأميركيّة «مزرعة الحيوان»، كأداة في حرب الدعاية ضدّ دول الكتلة الشيوعيّة. وبين عامي 1952 و1957، وقد نظّمت الوكالة عملية إطلاق بالونات و«مناطيد» من ألمانيا الغربيّة، أسقطت خلالها آلاف النسخ المُترجَمة من الرواية في دول ما كان يُعرف بـ«الستار الحديدي، ومنها ألمانيا الشرقيّة وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا. كما قامت وكالة المُخابرات المركزيّة أيضاً بتمويل فيلم الرسوم المُتحرِّكة الشهير المأخوذ عن «مزرعة الحيوان»، والذي ظهر للوجود عام 1954.

وضمن هذا الاستخدام السياسيّ المكشوف للرواية، وصل الأمر إلى حدّ أن مفكّري تيار «المُحافظين الجدد» في الولايات المُتحدة، استخدموها كسلاح مزدوج ذي حدين منذ الخمسينيّات من القرن الماضي وحتى نهاية حكم الرئيس الأميركيّ الأسبق جورج دبليو بوش؛ تارةً ضد الاتحاد السوفياتيّ، وتارةً أخرى ضدّ حركات الليبراليّين الجدد «النيو- ليبراليّة» الأميركية. فأصبحت الرواية بمثابة سلاح مُشرع ضدّ أي حركة سياسيّة تفكِّر في الثورة على الوضع القائم!

وشن «أورويل»، في المُقدِّمة، هجوماً لاذعاً على معاصريه، واتهم جموع البريطانيّين بالخضوع لحالة من الخنوع الفكريّ، متذمِّراً في الوقت نفسه من حالة «الرقابة الذاتيّة» المفروضة على الفكر الغربيّ آنذاك، وواصفاً عملية الرقابة الداخلية بأنها باتت «مسألة تطوُّعية» بحتة، يتسابق الكثيرون إلى أدائها «حبّاً وكرامة».

والطريف أنه لدى نشر الطبعة الأولى من الرواية، ترك الناشر مساحة شاغرة للمُقدِّمة في نسخة المُؤلِّف المُعدة من المخطوط. ولكن «أورويل» تراجع عن نشرها حتى لا يثير غضب الناشرين الآخرين، خاصّة أن هذا أول كتاب له، وقد يصبح الأخير حال حدوث ذلك. وهكذا، تمَّت إعادة ترقيم كلّ الصفحات بمعرفة المطبعة في آخر لحظة قبل إتمام عملية الطبع!

رُهاب فكريّ

جاء في المُقدِّمة التي نشرتها «نيويورك تايمز»، عدد يوم 8 أكتوبر/ تشرين الأول 1972، بقلم أورويل: «فكَّرت في الفكرة الرئيسة لهذا الكتاب عام 1937. ولكنني بدأت التدوين الفعليّ أواخر عام 1943 تقريباً. وبحلول الوقت الذي تمَّت فيه كتابته، وهو ذروة الحرب، كان من الواضح أنه ستكون هناك صعوبة كبيرة في الحصول على دار نشر، على الرغم من أن النقص الحالي في الكتاب، قد يضمن أن أي شيء يمكن وصفه بأنه كتاب، سيبيع».

يضيف الكاتب أنه «تمَّ رفض الرواية من قبل أربعة ناشرين. واحد فقط من هؤلاء كانت لديه دوافع أيديولوجيّة. وكان اثنان منهم ينشران كتباً معادية لروسيا منذ سنوات، والآخر ليس له لونٌ سياسيّ محدد. بدأ أحد هؤلاء الناشرين بالفعل بقبول الكتاب، ولكن بعد اتخاذ الترتيبات الأولية قرَّر الرجل فجأة استشارة وزارة الإعلام، التي يبدو أنها حذَّرته من النشر».

ورأت وزارة الإعلام البريطانيّة وقتها، حسب المُقدِّمة، أنه «من غير المُستحسن نشر ذلك الكتاب في هذه الآونة، خصوصاً أن السرد القصصيّ في الرواية يتعقَّب مجريات المسار الروسيّ السوفياتيّ، بحيث لا يمكن سحب هذا السرد إلّا على روسيا بصفة خاصّة. وثمّة نقطة أخرى ذات أهمِّية، هي أن من شأن السرد القصصيّ أن تنعدم عنه الصفة الهجومية الواضحة، إن لم تكن الطائفة السائدة في مجريات الرواية تتعلَّق بالخنازير. وإن اختيار الخنازير على اعتبارها الطائفة الحاكمة ضمن السرد القصصيّ، يوحي بالكثير من الإساءة لدى العديد من القُرَّاء، لا سيما طائفة من الشعوب ذات الحساسية المُفرطة...»!

وتابع المُؤلِّف في المُقدِّمة أن «هذا النوع من الأشياء والتحسّبات ليس من الأعراض الجيّدة. وليس من المرغوب فيه أن تتمتَّع إدارة حكوميّة بأي سلطة رقابة على الكتب التي لا تتمُّ رعايتها رسميّاً، باستثناء الرقابة الأمنية التي لا يعترض عليها أحد في زمن الحرب. لكن الخطر الرئيسي على حرّيّة الفكر والكلام في هذه اللحظة ليس التدخُّل المُباشر لأي جهةٍ رسميّة. وإذا بذل الناشرون والمُحرِّرون جهدهم لإبعاد بعض المواضيع عن المطبوعات، فليس ذلك لأنهم يخشون المُلاحقة القضائية، ولكن لأنهم يخافون من الرأي العام. وفي هذا البلد، فإن الجُبن العقليّ، وإن شئت الرُهاب الفكريّ، هو أسوأ عدو يمكن أن يواجهه الكاتِب»!

كاتب «قيد الصمت»

ورأى «أورويل» في المُقدِّمة أن «أي شخص منصف يتمتَّع بخبرةٍ في المجال الصحافي، سيعترف بأنه خلال هذه الحرب الأخيرة لم تكن الرقابة الرسميّة مزعجة بشكلٍ خاص. ولم نتعرَّض لهذا النوع من «التنسيق» الشامل الذي ربَّما كان من المعقول توقُّعه. الصحافة لديها بعض المظالم المُبرَّرة، ولكن بشكلٍ عام، تصرَّفت الحكومة بشكلٍ جيّد وكانت متسامحة تجاه آراء الأقلّيّات».

ووفق الكاتِب، فإن: «الحقيقة المشؤومة حول الرقابة في إنجلترا هي أنها طوعية إلى حدٍّ كبير. يمكن إسكات الأفكار غير الشعبيّة، وإخفاء الحقائق المُزعجة، وذلك من دون الحاجة إلى أي حظرٍ رسميّ. فأي شخص عاش لفترة طويلة في الخارج، سيدرك على الفور الحالات التي تظهر فيها الأنباء المُثيرة على سطح الأحداث، وأعني بها تلك الأنباء التي سرعان ما تجد سبيلها إلى صدارة عناوين الصحف والمجلّات، والتي يجري استبعادها حالياً على نحوٍ واضح من الصحافة البريطانيّة. ولا يرجع ذلك إلى التدخُّل الحكومي بأي حال، كما قد يظن البعض، وإنما السبب في ذلك هو الاتفاق الضمني غير المُعلن بأنه لا جدوى تُذكر من عناء نشر تلك الحقائق بصفةٍ محدَّدة. إن الصحافة البريطانيّة ذات طبيعة مركزية للغاية، وأغلبها مملوك لزمرة من الأثرياء الذين يملكون كلّ الدوافع المسوغة لأن يتسموا بعدم الأمانة إزاء الموضوعات ذات الأهمِّية. بيد أن نفس النوع من الرقابة المخفية لها أصابعها التي طالت المطبوعات والكتب والدوريات، تماماً كما كان الحال في المسرحيات، والأفلام، والمُسلسلات الإذاعيّة. وفي أي لحظة معيَّنة، هناك تلك الكتلة المُعتبرة من المُعتقدات التقليديّة، وهي مجموعة الأفكار التي من المُفترض بالشخصيات ذات التفكير السليم القبول بها من دون تشكيك. وليس من المحظور على نحوٍ خالص التفوُّه بهذا، أو ذاك، ولكن ليس من المقبول إطلاقاً التفوُّه به»!

ولمس الكاتِب في مقدِّمته بعضاً ممّا يعانيه أي كاتِب يعيش تحت ظلّ نظام غير ديموقراطيّ، في أي مكان من العَالَم الثالث، قائلاً: «إن أي شخص يناوئ المُعتقدات التقليديّة السائدة سيجد نفسه «قيد الصمت المُطبق» بطريقة غريبة تثير الذهول. ولم تكن وجهات النظر غير المُلائمة بصورة أصيلة للعصر الراهن تجد آذاناً صاغية، سواء في المطبوعات الصحافية ذات الشعبيّة أو لدى المطبوعات راقية المُستوى.

واعتبر «أورويل» أن «حالة الخنوع الفكريّ التي خيَّمت بظلالها القاتمة على القطاع العريض من المُثقَّفين الإنجليز، الذين ابتلعوا الدعاية الروسيّة منذ عام 1941 وما بعده، هي حالة مثيرة للدهشة بكلّ المقاييس، لا سيما أن وجهات النظر الروسيّة (في كلّ القضايا المطروحة)، باتت تُقبل في أوساط المُثقَّفين من دون أي تمحيص معقول، مع تغافل واضح عن الحقائق التاريخيّة أو اللياقة الفكريّة المُعتبرة. ونذكر هنا مثالاً واحداً فقط، فقد احتفلت هيئة الإذاعة البريطانيّة بالذكرى الخامسة والعشرين لإنشاء «الجيش الأحمر» السوفياتيّ، ولم تأتِ الهيئة على أي ذكر للثائر الروسيّ الشهير ليون تروتسكي، المغضوب عليه من القيادة السوفياتيّة. وربَّما يماثل ذلك تماماً الاحتفاء بإحياء ذكرى معركة «الطرف الأغر»، من دون ذكر القائد هوراشيو نيلسون»! ■ **طايع الديب**

جورج أورويل:

مسار سياسي وأدبي

بعد سبعين عاماً على وفاة مؤلِّف رواية «1984»، أعادت دار «لابلياد» طبع مجموع أعمال «جورج أورويل»، مع عدد من المقالات حول الكاتب، في إشارة منها إلى راهنية هذا الرجل المُحِبِّ للحقيقة، والذي تُعَدُّ الصراحة، بالنسبة إليه، سلاحاً سياسياً.

في أكتوبر، 1946، طلبتْ مجلّة «Politics» النيويوركية من «جورج وودكوك» (1912 - 1995)، كتابة نصّ معيّن. و«جورج وودكوك» مثقّف فوضوي متقلّب المزاج، وشاعر، ومؤرِّخ، وناقد أدبي... فما كان الغرض من هذا الطلب؟ كان الأمر يتعلّق بكتابة مقال عن «جورج أورويل» (1903 - 1950)، الذي بدأ يتمتَّع ببعض الشهرة: فعلى الرغم من أن رواية «1984» لم تكن قد نُشرتْ، بعد، في سنة 1946 -حيث ستنشر، لأوَّل مرّة، في عام 1949، كانت رواية «مزرعة الحيوان» (1945) قد حققت نجاحاً عالمياً. والحال أن هذا المقال الذي يُعَدُّ واحد من المقالات الأولى المكرَّسة لأعمال «أورويل» بشكل عامّ، لم يخْلُ من نقد لاذع للكاتب؛ وذلك أنه يشير -بشكل خاصّ- إلى العديد من «التناقضات» في تفكيره. وبعد وقت قصير من نشر المجلّة، عثر «وودكوك»، بالمصادفة، على الكاتب الاشتراكي، مرتدياً سترته الصوفية الأبدية وسرواله الفضفاض، ومقتنياً -للتوّ- المجلّة من مكتبة، في لندن. وهكذا، فالناقد الأدبي، الذي لم يتعرَّض ذهنه للتشويش من قبل، وهو بصدد كتابة تقارير أقلّ قسوة عن مؤلِّف ما، لا يدري ما الذي سيفعله بنفسه...

وعلى الرغم من هذا الموقف، تلقّى «وودكوك»، في مساء اليوم نفسه، مكالمة هاتفية من «أورويل»، الذي هنَّأه على مقاله. صحيح أن هذا الأخير قدْ لامَ «وودكوك» على فقرة لم تَرُقْ له، بتاتاً، «لكنه قد عبّر عن لومه له بلطف مذهل»، هذا ما تَذَكَّرَهُ جورج وودكوك» في مقال سير-ذاتي جميل بعنوان: «أورويل، على هواه». وهذه الشهادة التي نُشرت، لأوَّل مرّة، في كندا، عام 1966، والتي تُرجمتْ، الآن، إلى الفرنسية، تجمع بين الملاحظات الشخصية والاعتبارات النظرية لتؤكِّد على السمّة الخاصّة التي تجعل «أورويل» مثيراً للاهتمام، اليوم؛ فهناك «سلاسة مذهلة»، عَبْرَها يرسّخ نزاهة سياسية في صدق وصراحة عاديَّيْن.



كان «وودكوك» قد التقى «أورويل» خلال الحرب، في عام 1942، الذي عمل، بعد ذلك، في قناة BBC. وسرعان ما أصبحا صديقَيْن يتقاسمان عدداً من الوجبات البسيطة، المصنوعة من سمك القدّ المسلوق، مع القليل من اللفت المر، ويتبادلان حولها حججاً ملتهبة... «يمكن أن يكون خصماً شهماً جدّاً، مدفوعاً بشعور من اللعب النزيه الذي قاده، في بعض الأحيان، إلى التراجع عن أقواله علناً، إذا اتَّضح له أنها غير مبرّرة» هكذا يصرِّح «وودكوك»، بهذه الشهادة الحرّة، والتي من المبهج جدّاً قراءتها الآن، في وقت يواجه فيه كثير من الناس صعوبات جمّة في الاعتراف بأخطائهم، وسلوكاتهم السيِّئة وهزائمهم، ويصوّر «وودكوك أورويل»، الذي يمكن أن يكون غاضباً أو حتى وحشيّاً، ولكنه ذلك الذي قاتل، بشراسة، حتى يتمكّن أعداؤه السياسيون من التعبير عن أنفسهم، في الوقت الذي كان يكتب فيه تحفته الرائعة المناهضة للشمولية «1984»، مع أنه كان مصاباً بمرض السلّ.

«إن عدوّ اللحظة الراهنة يمثِّل، دائماً، الشرّ المطلق»: هذا ما نقرؤه في رواية «1984»، حيث البطل مُحِبٌّ للكلمات، لكن سرعان ما يحرمه النظام من أيّة فرصة للكتابة، بل يحرمه، أيضاً، من الإحساس. ففي عالم «الأخ الأكبر»، لم تعد هناك أيّة مساحة للحقائق الثابتة أو لأصالة المشاعر، وبالنسبة إلى «أورويل»، إن الحرمان من هذين العنصريْن يرجع إلى أصل واحد، ويمكن التحقُّق من ذلك من خلال قراءة الروايات والتقارير والمقالات التي وقع اختيار فريق العمل عليها بإشراف فيليب جاورسكي لتأليف المجلَّد الرائع من «لابلياد»، والذي تمّ تحريره وتطعيمه، على نحو أصيل،



بترجمات غيرٍ منشورة: ابتداءً من روايته: «متشرِّداً في باريس ولندن» (1933) وصولاً إلى رواية «1984»، ومروراً بروايته الأولى، «أيّام بورما» (1934)، حيث انتقد الاستعمار البريطاني. وهنا، يستند «أورويل»، في نقده للسلطة، إلى صحّة المشاعر أكثر من استناده إلى دقّة الأفكار. فبالنسبة إلى الكاتب البريطاني، يمكن لكلمة «اشتراكية» أن تعني أيّ شيء ما عدا الوعد النظري. إنها حافز يوميّ، يتغذّى على روح نبيلة، يسمّيها الكاتب «اللياقة العادية». وممّا يقوم دليلاً على ذلك، في هذا المجلّد، تلك القصص التي تحكي عن طالب سابق في كلّيّة إيتون الراقية وهو يحاول الاندماج بين المضطهدين. «كان البَشَر يحاولون التصرُّف كبَشَر»، جاء في الصفحات الأولى من روايته «الحنين إلى كاتالونيا»، وفيها يروي «أورويل» التزامه تجاه الجمهوريِّين الإسبان. حيث يثير، لدى قارئه، ضرباً من الدهشة والقلق بسبب الروح النقدية والمفارقة التي تلغي، مُقَدَّماً، أيّة نزعة متعنّتة. وبطبيعة الحال، إن الكاتب-الجندي يقدّم روايته للأحداث كما يراها، ويعلن كراهيّته للفرانكويين كالستالينيين، وأكاذيبهم، وجرائمهم، لكن هذا لا يمنعه من أن يختتم نصّه بدعوة للشكّ: «بوعي أو بغير وعي، كلّ واحد يكتب بوصفه مؤيّداً. وإذا لم أكن قد قلت هذا الكلام سابقاً، في موضع ما من هذا الكتاب، فإنني سأقولها هنا : احذروا من تحيّزي» !

ويروي «أورويل»، لاحقاً، في مقال قصير مُعَنون بـ «عودة إلى الحرب الإسبانية»، مشهداً رمزياً يناسب، تماماً، حساسيَّته. ففي صباح أحد الأيّام، في الخنادق الكاتالونية، يرى رجلاً، مكشوفاً، يركض ممسكاً بسرواله، بكلتا يديه. لا يطلق «أورويل» النار، ويقول: «جئت إلى هنا لإطلاق النار على «الفاشيين»، ولكن رجلاً يحاول منع سرواله من السقوط ليس «فاشياً»؛ فأنْ تحارِبَ أفكار رجُلٍ ما، لا يعني -بالضرورة- أن بإمكانك أن تسْخَرَ من جسده. كما أن اشمئزازك من رؤيته للعالم لا يعني بأن هذا الرجل مخطئ دائماً. هذا ما يوحي به «أورويل» في سطور مثيرة للإعجاب، يحتجّ فيها على السلوك الانقيادي الذي لاحظه عند العديد من الرفاق. وفي هذا الصدد، يقول: «الحقيقة، في اعتقادنا، تتحوَّل إلى نقيضها، عندما تخرج من أفواه أعدائك».

وهذه الكلمات ليست موجَّهة إلى كلّ ناشط من دعاة التحرُّر الاجتماعي، فحسب، بل موجَّهة، أيضاً، إلى كلّ كاتب يدرك أن الهذيان الشمولي يضطهد كلّ شخص يهتمّ بالأدب. وعند هذه النقطة يحذّر «أورويل»، في مقاله الموسوم بـ: «منع الأدب»، قائلاً: «إن الشمولية لا تفسح المجال لاعتناق الأفكار بقدر ما تؤذن بعصر الفصام»، فالمجتمع الشمولي لا يمكن، في أيّ وقت من الأوقات، أن يعترف بالعلاقة الصادقة مع الوقائع، ولا بالإخلاص العاطفي الذي يتطلَّبه الإبداع الأدبي، بيد أنه ليس من الضروري أن يعيش المرءُ في بلد شمولي لكي يلوّث نفْسَه بالشمولية».

«ليست هناك حاجة للعيش في زمن «أورويل»، يضيف «جان كلود ميشيا»، الذي ألّفَ العديد من المقالات المكرَّسة لكاتب رواية «مزرعة الحيوان»، والذي ينشر، اليوم، في شكل خاتمة غير مسبوقة لكاتبه الكلاسيكي «أورويل»، الفوضوي المحافظ، مقالاً بعنوان «أورويل، اليسار والفكر المزدوج»، مستشهداً بالعديد من النصوص التي وجدت في مجلّد «لابلياد»، وكذلك بما كتبه المؤرِّخ الفوضوي «وودكوك»؛ إذ يحاول «ميشيا» أن يفهم لماذا كان كاتب اشتراكيّ حتى النخاع مثل «أورويل»، في كثير من الأحيان، هدفاً لليسار الغربي، خاصّةً للماركسيين «الأرثوذكس»؟

هناك، على الأقلّ، سببان وراء ذلك: أولاً، يقول «ميشيا»، في صفحات مضيئة، إن «أورويل» قد ثار ضدّ أسطورة تحقيق تقدُّمٍ، لازم ومستمرّ على حدّ سواء، والذي صاغ، لفترة طويلة، خيال هذه المَجرّة الأيديولوجية، ثم عاد «ميشيا»، ليؤكِّد، بعد ذلك، أن اليسار لم يغادرْ، يوماً، «عصر الفصام» الذي كان يخيف «أورويل». وهنا، حيث كان هذا العصر يجعل من النزاهة الفكرية ضمانة لأيّة ثورة حقيقية، ظلَّت غالبية اليسار سجينة هذا «الفكر المزدوج»، الذي كان «أورويل» يندّد به على النحو الآتي: «ما يجعلني أشعر بالغثيان مع اليساريّين، ولاسيّما المفكّرين المثقّفين، هو جهلهم المطلق بكيفية سير الأمور، حقّاً».

علاوة على ذلك، تقودنا قراءة «ميشيا» إلى أن معظم الحركات التي تدّعي، الآن، بأنها يسارية «تقاطعية»، ستكون «تحديثاً ليبرالياً» لهذا الانفصال الذي سخر منه «أورويل»، ذات مرّة. وبخصوص هذه النقطة، يمكننا أن نعبّر عن تقديرنا للطريقة التي أدرج بها «ميشيا» الكاتبَ البريطاني ضمن تقليد حركة عُمَّالية، إذ يُعدّ واحداً من القلائل الذين ما يزالون يستشهدون باقتباسات لعدد من المؤلِّفين (من ماركس إلى هنري لوفيفر)...، بعيداً عن الأسلوب البسيط والمباشر الذي دعا إليه «أورويل». مع ذلك، وانطلاقاً من روح الجرأة التي كان «أورويل» يتّسم بها، يمكننا الاعتراف بأن «ميشيا» يبدو وفيّاً، هنا، لمؤلِّف رواية «1984»، إذا ما أخذنا، حرفيّاً، شهادة الفوضوي «جورج وودكوك»، حين يعلّق، بطريقة مضحكة: «فحتى في أفضل الظروف، يحافظ «أورويل» على ضرْبٍ لطيف من جنون العظمة تجاه الوسط الأدبي، الذي يشبّهُهُ بحفنة من المحتالين، يتزّعمها «شعراء ذوو حساسية»، وعدد من المتخرِّجين في «كامبريدج»، الذين يواصلون ردّ الجميل؛ بعضهم إلى بعض، بشكل متبادل».

والأخطر من ذلك كلّه، أن الأيّام ستكشف أن هذا الولاء يساعد على تكريم عمل يتيح الحفاظ على التوازن بين الثورة والوضوح، من خلال ترسيخ هذا المبدأ الهادف جدّاً، اليوم: «لا ينبغي، أبداً، تجاهل خلاف ما، ولا ينبغي، أبداً، إخفاء الحقيقة بذريعة أنه بتسمية الأشياء يخاطر المرء باستعداء شخص مهمّ، وبأنه قد يكون «ألعوبة» في يدٍ «أيديولوجيّة مدمّرة».

■ **جون بيرنبوم □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر :

Le Monde, n° 23591, Vendredi 13 Novembre 2020, pp. 31-33.

«مزرعة الحيوان»

أدب إلى الناس العاديِّين

ساندَ «جورج أورويل» آراء «ليون تروتسكي» النقديّة ضدّ الحكم الستاليني في الاتّحاد السوفياتي. وبعد تجربة مريرة في صفوف الثورة الإسبانيّة، قرّر أن يعلن انخراطه في معارضة صريحة للسياسة الستالنيّة. وإذا اختار «أورويل» أن يكتب عن الإنسان العادي في روايته: «قليل من الهواء البارد» لتكريس للواقعيّة النقديّة، فهو اختار، في رواية «مزرعة الحيوان»، أن يكتبٍ للإنسان العادي، أي جمهور الناس الّذين لا يتعمّقون في الخلافات الحزبيّة والإيديولوجيّة والسياسيّة، بصفتها مدخلاً لفهم الأوضاع السياسيّة العامّة.

أصدر «جورج أورويل» (1903 - 1950)، قُبيل إعلان الحرب العالميّة الثانية، روايته «قليل من الهواء البارد»[1] (1939)، وهي رواية متمحورة حول موضوع حياة «الإنسان العادي» الّذي لا يهتمّ بالشأن السياسي ولا بالصراعات الكبرى من أجل المصالح الغامضة للمتنفّذين في المجتمع.

رواية «قليل من الهواء البارد» هي قصّة رجل عادي شارك في الحرب العالمية الأولى، ثمّ واجه صعوبات جمّة من أجل العودة إلى الحياة الرتيبة الّتي يحياها كلّ الناس، فهو يعمل في شركة تأمين، بعد عناء كبير للحصول على شغل، وكان يشعر، ضمنيّاً، أنّه سيّد مصيره، لكنّه يعي، في الوقت نفسه، أنّه لا يملك أيّة وسيلة لضمان حياته وأمنه وسعادته في خضمّ الأحداث الكبرى والتقلّبات التي كانت تعيشها بريطانيا وأوروبا خلال فترة ما بين الحربَيْن، خصوصاً بعد أن تأكّد لديه أنّ العالم ذاهب إلى حرب كونيّة جديدة.

كتب «أورويل» رواية «قليل من الهواء البارد» ليؤكّد أنّ ما وسَمه بـ«الإنسان العادي» هو اختزال لأغلبيّة الناس، وهو ليس بمناضل أو حتّى ما يعرف بـ(المواطن)، وأنّ أفق تفكيره ليس التاريخ البشري ولا حتّى مصير الأمّة، بل هو العالم الواقعي وتجربة الحياة الفرديّة اليوميّة وكل ما يضفي عليها معنًى؛ فقد كتب «أورويل» أنّ «هنري ميلر» رسمَ صورة الإنسان العادي في رواياته، خاصّة منها رواية «مدار السرطان» بصورة أفضل ممّا فعله أغلب الروائيّين الملتزمين؛ وذلك لسبب بسيط (في رأيه) هو أن «ميلر» مطاوع ومستسلم إزاء الأحداث والتجارب مثل أيّ إنسان عادي، فهذا الأخير قد يسيطر على وضعه العائلي أو على محيطه السكني أو النقابي، لكنّه عاجز عن تحديد مستقبله، وعن التفاعل مع الأحداث الكبرى في الدنيا، فهو لا يقدر إلّا على السير بلطف أو الانتظار حتّى تمرّ زوابع التاريخ. وقد لاحظ «أورويل»، في النصّ ذاته، أنّ شخصيّة الإنسان العادي قد برزت في الأدب العالمي، بقوّة، بعد الحرب العالميّة الثانية، إذ إنّ أبطال كبرى الروايات أصبحوا أناساً لا يفهمون ماذا يفعلون أو ماذا يفعل بهم زمن السّلم وزمن الحرب، مثلما جاء في رواية «الجحيم» لـ«هنري بربروس»، أو «لا جديد على الجبهة الشرقيّة» لـ«ايريك ماري رومارك»، أو «وداعاً أيّتها الحرب» لـ«أرنست هيمنغواي»، فمثل تلك الرويات لا يكتبها الدعاة أو الممجّدون أو الصحافيون، لأنها روايات المهزومين.

سوف يبقى مفهوم «الإنسان العادي» هاجساً دائماً لدى «جورج أورويل»، وسوف يحدّد ذلك المفهوم مسألتَيْن مهمَّتَيْن لدى صاحب «1984»: الأولى تخصّ العلاقة مع الواقع في سباق الكتابة الأدبيّة والسرديّة، إذ إن الإنسان العادي لا يعيش وفق الطوباوات، بل إن الواقع الملموس هو الأفق الوحيد لحياته. والثانية هي اعتبار «أورويل» أنّ الكتابة الأصليّة لا يمكن أن تتجسّد إلاّ في صورتَيْن: الكتابة عن الإنسان العادي، والكتابة للإنسان العادي.

تنتمي رواية «مزرعة الحيوان»[2] إلى تراث الأدب الحكياتي الإنجليزي الّذي يجمع بين التسلية والترميز إلى الواقع، وهي تروي أحداث تمرّد، قامت به حيوانات تعيش في مزرعة قرب قصر صغير في الريف الإنجليزي على ملك السيّد جونز الّذي يعامل تلك الحيوانات بقسوة شديدة وإلى حد الإنهاك في العمل والشح في المأكل والمشرب والراحة. وأدّت تلك الظروف إلى تكتّل كلّ الحيوانات تمردها زعامة خنزير مسن (الحكيم الكبير) الّذي صوّر لها مستقبلها المشرق، دون استغلال واضطهاد وهيمنة إنسانيّة. وتنجح ثورة الحيوانات، ويهرب السيّد «جونز» وعمّاله، لتصبح الحيوانات





جورج أورويل ▲

أسياد المزرعة، وينتصب تلاميذ (الحكيم الكبير) في موقع قيادة الكيان الجديد، وهم: «كرة الثلج»، و«نابليون»، وثالثهما «بريل بابيل» المكلّف بالاتّصال والإعلام في المزرعة. وأجمع أعضاء المزرعة كلّهم على وثيقة (الدستور) الذي يحدّد نواميس الحياة الجديدة، منها: مَنْ له رجلان فهو عدّو - مَنْ له أربعة قوائم بما فيهم الدواجن هم الأصدقاء - لا يقتل حيوان حيواناً آخر - كلّ الحيوانات متساوون[3]. وبدأت الحياة تسير على نحو جديد، في جوّ حماسي في المزرعة، كرّسه -مثلاً- كلّ من «مالابار»، الحصان الّذي لا يتعب من العمل، أو «الحلوة»، وهي الفرس الّتي تصدّق كلام «بريل بابيل»، وكأنّه منزّل من السماء...

في أثناء ذلك، دبّ خلاف عميق بين القائدَيْن: كرة الثلج، ونابليون، فيما يخصّ أولويات العمل في المزرعة؛ فالأوّل يرى ضرورة دعم الإنتاج وتشييد طاحونة، في حين يخالفه الثاني الرأي، ويقترح مشاريع أخرى. ونجح نابليون في تدبير مؤامرة ضدّ كرة الثلج مستعيناً بالكلاب، وانفرد بالحكم بمساعدة «بريل بابيل» وجهازه الدعائي الّذي انصاعت إليه أغلبيّة الحيوانات ببراءة أو عن جهل أو انتهازيّة، أو بخوف...

و بعد عاصفة هوجاء، تحطّمت الطاحونة ولم تفلح جهود الحصان «مالابار» في إصلاحها حتّى مات تعباً، وتوالت الكوارث الطبيعيّة، فتراجع الإنتاج، وتدهورت الأوضاع من جرّاء هجومات البشر من مزارع قريته. لكن سلطة «نابليون» ألصقت مسؤوليّة كلّ ذلك بمخطّطات التآمر، وادّعى أنّ كرة الثلج يديرها عن طريق أعوان له وحلفاء خارجيين وأعداء للحيوانات. ونظّم «نابليون» محاكمات صوريّة، واقتلع أعوانه بعد اعترافات تحت الضغط والتعذيب من بعض حيوانات المزرعة، الّتي استتبّ فيها الرعب والخوف، في حين بدأ الخنازير يتشبّهون بالبشر، ويضاعفون امتيازاتهم، ويمنعون اجتماعات النقاش الحرّ ليوم الأحد، لإزاحة كلّ الانتقادات ضدّهم. وساد الصمت والخوف داخل المزرعة أكثر من زمن «جونز»، ولم يعد نشيد الحيوانات (يا حيوانات العالم، اتّحدوا !!) يُرفَع في المناسبات والاجتماعات، بل إن القوانين (الدستور) تغيّرت شيئاً فشيئاً[4]، حيث أصبح المبدأ الخامس يقضي بألّا تشرب الحيوانات خمراً أكثر من المعقول، في حين أنّ المبدأ السّابع تغيّر كما يلي: كلّ الحيوانات متساوون، لكنّ بعضهم متساوون بدرجة أكبر من بعضهم الآخر...[5]

و يستقرّ الوضع في المزرعة تحت وطأة الحكم المطلق لـ«نابليون» (بعد أن اغتال غريمه «كرة الثلج») معتمداً، في حكمه، على الخرفان المساندين له، دوماً، وعلى عمل «بريل بابيل» الدعائي والتبريري لكلّ أعمال الخنازير (الّذين أصبحوا يشبهون البشر في لباسهم ومظهرهم وسلوكهم) بقيادة نابليون الصارمة، بعد أن انتُخب رئيساً دائماً للمزرعة الّتي استعادت اسمها القديم زمن السيد «جونز»، وهو (مزرعة القصر الريفي)، واستعادت علاقاتها مع محيطها البشري المستبشر بأنّ استغلال الحيوانات لم يبلغ درجة الاستفحال الّتي بلغها تحت قيادة الخنازير وزعيمهم «نابليون»...

رغم قصَر حياته، نجح «جورج أورويل» (واسمه الحقيقي «إيريك بلار») في تحقيق هدفه الأدبي الأوّل: تحويل الكتابة السياسيّة إلى فنّ. وقد نجح في ذلك، بامتياز، لأنّه لم يسقط في منطق الكتابة الدعائيّة أو التشهيريّة البخسة، إذ حافظ على كلّ الأبعاد الجماليّة، والأسلوبيّة الراقية مع الربط بالإشكاليّات الفكريّة والمنهجيّة الهادفة، والملتزمة بالقضايا الحاسمة، في نظره. كتب في مؤلَّفه «لماذا أكتب» (1947)، موضّحاً غرضه من تأليف «مزرعة الحيوان»: «خلال السنوات العشر الأخيرة، بتّ على قناعة تامّة بأنّ نزع القناع الراقي عن خرافة السوفيات، أمر ضروري إن كنّا نريد، حقّاً، إعادة الحياة إلى الحركة الاشتراكيّة».

ساند المثقّف الماركسي «جورج أورويل» آراء «ليون تروتسكي» النقديّة ضدّ الحكم الستاليني في الاتّحاد السوفياتي. وبعد تجربة مريرة في صفوف الثورة الإسبانيّة، قرّر أن يعلن انخراطه في معارضة صريحة للسياسة الستالينيّة. وإذا اختار «أورويل» أن يكتب عن الإنسان العادي، في روايته «قليل من الهواء البارد»، لتكريس الواقعيّة النقديّة، فهو اختار، في رواية «مزرعة الحيوان»، أن يكتب للإنسان العادي، أي جمهور الناس

الّذين لا يتعمّقون في الخلافات الحزبيّة، والإيديولوجيّة، والسياسيّة؛ بوصفها مدخلاً لفهم الأوضاع السياسيّة العامّة؛ لذلك سلك «أورويل» صيغة فنيّة وأسلوبيّة تقطع مع الخطاب السياسي المباشر والنصّ المثقّل إيديولوجيّاً، وهي صيغة الحكاية، متلاعباً، في ذلك، مع شبكة من الرموز جمعت بين عناصر الحقيقة والنقد والتشهير[6].

وعلى أساس ذلك، جاءت شخصيّات «مزرعة الحيوان» في شكل رموز لشخصيّات تاريخيّة كما يأتي: الحكيم الكبير(كارل ماركس) - نابليون (ستالين) - كتلة الثلج (تروتسكي) - بريل بابيل (جريدة البرافدا، وأجهزة الدعاية) - مالابار (ستكانوف) - السيّد فريدريك (هتلر). أمّا الأماكن، في الرواية، فهي كانت رموزاً كالآتي: مزرعة قصر الريف (الإمبراطوريّة الروسيّة) - مزرعة الحيوانات (الاتّحاد السوفياتي) - بيت السيِّد جونز (الكريملين) نبشفيلد (ألمانيا). وجاءت الأحداث الرئيسيّة، في الرواية، لترمز إلى أحداث عالميّة: ثورة الحيوانات (ثورة أكتوبر) - الاعترافات والإعدامات (محاكمات موسكو) - التجارة مع السيّد «فريديريك» (المعاهدة السوفياتيّة الألمانيّة) - بناء الطاحونة (المشاريع الكبرى) - تحطُّم الطاحونة (فشل المخطَّط الخماسي)، كما جاءت رموز الشخصيّات كالآتي: الرجال (البرجوازيّة والرأسماليون) الخنازير (قيادة الحزب البلشفي)، - الكلاب (البوليس السياسي) - الكباش (الجماهير الشعبيّة) - الخيول (البروليتاريا والعمّال)، إلى غير ذلك...

كان غرض «أورويل» واضحاً منذ البداية: كتابة رواية في «شكل حكاية» تكون في متناول فهم أكبر عدد ممكن من القرّاء «العاديّين». وقد كان المنطلق المحدّد، في ذلك الخيار، توجّس «أورويل» من «خيانة» المثقّفين والنخبة عامّةً، وتقاعسهم في بَلْوَرة نقد جذري لما آلت إليه التجربة الستالينيّة، وما أفرزته من تشويه نوعي للحلم البشري في تحقيق قيم الحرّيّة والعدالة الاجتماعيّة.

كتب «جورج أورويل» مقدّمة لرواية «مزرعة الحيوانات»، ولم ينشرها طوال سنين؛ نظراً للصعوبات الّتي واجهها مع أربعة ناشرين رفضوا إصدار الكتاب، لأسباب متعلّقة بالأوضاع السياسيّة الدوليّة، وبالحالة السياسيّة والفكريّة في بريطانيا (بحسب ما أورده «أورويل» في مقدّمته)[7]، والّتي تُعَدّ وثيقة تاريخيّة مهمّة بخصوص كلّ من مسألة حرّيّة الصحافة والكتابة، من ناحية، ومسألة تقاعس صنف جديد من المثقّفين (الّذين يدعون التقدميّة والثوريّة)، من ناحيةأخرى، وهم -في حقيقة الأمر- أنصار للمراقبة الذاتيّة الّتي تضفي نوعاً من القداسة على كلّ ما يصدر عن «معسكر الثورة في العالم»، دون تقييمه، نقديّاً، ودون القبول بمعارضة انحرافاته الخطيرة. وقد أشار أورويل أنّ هؤلاء المثقّفين «الثوريين» الجدد ينتجون فكراً أورثوذوكسيّاً جديداً لا يختلف عن باقي أصناف الأصوليّة الفكريّة والسياسيّة، مضيفاً أنّه حيث «يتراجع الفكر النقدي تنتصر الأرتودوكسيّة وتنتفي حريّة التعبير»، مستحضراً كلام «روزا لوكسمبورغ» المتعلّق بحريّة التعبير الّتي لا يمكن أن تكون غير حريّة مَنْ يفكّرون بشكل مغاير[8].

و على أساس ذلك اعتبر «جورج أورويل»، في مقدّمته، أن الكتابة الحقيقيّة تتوجّه نحو الناس العاديّين، لا نحو المثقّفين القادرين على كلّ أصناف التلاعب بالحقيقة والواقع والمبادئ. «إنّ الناس العاديين يعتقدون، تقريباً، أنّ لكلّ واحد الحقّ في أن تكون له أفكاره الخاصّة، وقد يعود ذلك جزئيّاً، ومن دون شكّ، لأنّهم أناس لا يولون أهميّةً كبرى للأفكار حتّى يكونوا متعصّبين بخصوصها. أمّا الأنتليجانسيا الأدبيّة والعلميّة، فهي وحدها، أو -على الأقلّ، أغلبها- في ازدراء لذلك المبدأ، سواء على الصعيد النظري أو العملي، والحال أنّها مدعوّة إلى أن تكون حارسة للحرِّيّة[9].

إنّ سلوك التهاون إزاء الطعن في الحريّات أو باقي التجاوزات السياسيّة فيما يخصّ حقوق الناس، هو مقدّمة، بالنسبة إلى «جورج أورويل»، للهزيمة أمام أنظمة الحكم الشمولي. لكنّ صاحب رواية «1984» دعا إلى اليقظة المكثّفة إزاء انحرافات النظام الستاليني، لأنّ هذا الأخير خرج من رحم حراك تاريخي رافع لكلّ القيم والمبادئ التحرّريّة الّتي حلمت بها البشريّة منذ قرون طويلة، ولم يكن لذلك النظام الحقّ -في نظر «جورج أورويل»- في هتك تلك المبادئ من أجل مصالح حزبيّة أو حكوميّة مشوّهة. إنّ تهاون المثقّفين إزاء هزيمة قيم الثورة الروسيّة كما كرّستها الستالينيّة تتجاوز - بحسب أورويل - تهاون بعض النخَب إزاء صعود كلّ من الفاشيّة والنازيّة، وانتصارها في إيطاليا وألمانيا، والّتي برع في نقدهما، كلّ من توماس مان، وبرتولد براشت، وحنه أرندت، وجوزيف روت، وسيزار بافيزي، وغيرهم من مفكّري أوروبا وأدبائها.

والثورات لا تكتسب قداسةً خارج احترامها الكامل لقيمها العليا، ويكمن دور الفكر النقدي، في ذلك، في الرصد الموضوعي والتقييم الحرّ لمسار الثورات، حتّى لا تكتسب أحداث التاريخ علويّة أخلاقيّة بمجرّد الادّعاء أو الخطاب؛ لذلك اعتبر «جورج أورويل» أنّ فشل الثورات يشكّل امتحاناً لقناعات المثقّفين (الملتزمين) ولحيويّة دورهم، مؤكّداً أنّ مرحلة ما بين الحربَيْن شهدت هزيمة مزدوجة للمبدأ الديموقراطي في أوساط النخب المثقّفة، حيث برز مَيْل فكريّ قويّ يدّعي أنّ الدفاع عن الديموقراطيّة لا يتحقّق إلّا عبر وسائل استبداديّة: «فالبعض -بحسب أورويل- يرون أنّ الاستعداد لسحق أعدائها (أي الديموقراطيّة) قائم بكلّ الوسائل. ولكن، من هم أعداؤها؟ نحن نتأكّد، دوريّاً، أنّهم ليسوا من يهاجمونها علنيّاً وعن وعي، بل كذلك أولئك الّذين يضعونها «موضوعيّاً» في خطر، بنشرهم لنظريّات «خاطئة»[10].

و يعود بنا «أورويل» إلى نقطة الانطلاق: مسؤوليّة النخبة «التقدّمية» (أو الثوريّة والديموقراطيّة) الّتي تتخلّى عن دورها النقدي، فتصبح مرافقة لتحوّل بلدانها إلى «مزرعة حيوانات» تفشل فيها الثورات، وتُبتَذل فيها المبادئ التحرُّريّة. وما من شكّ في أنّ هناك مشروعيّة ونزاهة في انتقادات «جورج أورويل» - مهما كانت مآلاتها ومآلات إلتزاماته الشخصيّة - للنخبة الملتزمة بالقضايا التحرّرية والّتي رافقت التجربة السوفياتيّة بانصياع قادَ البعض منها إلى حَدّ العمى الفكري. وقد انطلقت انتقادات «جورج أورويل» من حرص على نجاح الرهان على تكريس قيم الحريّة والعدل والسلام، في العالم، عبر إحدى أهمّ ثورات القرن العشرين، لكن الإشكاليّة الفكريّة الّتي اعتمدها في كتاب رواية «مزرعة الحيوانات» تطرح مأزقاً جديداً له، وهو المتمثّل في أنّ الناس العاديِّين الّذين جعل منهم الوجهة الأولى لكتابه ليسوا - بوصفهم جمهوراً - ممَّن يتحرّكون بعفويّة وتلقائيّة واندفاع؛ من أجل قضيّة الحريّة، إذا ما كانت ظروف عيشهم المادّيّة والمباشرة متوفّرة أو متيسّرة. وقد يكون من البديهي أن تصنّف قضيّة الحريّة والديموقراطيّة ضمن مشمولات النخب قبل غيرها من الأصناف الاجتماعيّة[11]. وقد يكون «جورج أورويل» قد توصّل إلى هذا الاستنتاج قبل كتابته رواية «1984» الّتي -وإن تضمّنت نقداً لممارسات كلّ الأصناف الاجتماعيّة المنصاعة لاستبداديّة نظام «الأخ الأكبر» - وجَّه فيها صيحته المناهضة للشموليّة إلى مسامع الجميع؛ نخباً وجماهير و«ناساً عاديِّين»، ليقول إنّ وباء الشموليّة زاحف على الجميع. ■ **زهير الذوّادي**

الهوامش:

1 - George Orwell : Un peu d'air frais. Ed. Champ Libre - Paris 19.

2 - George Orwell : La ferme des animaux - Ed. Gallimard. Coll Folio Paris - 1983, p 151.

3 - المصدر السابق نفسه، ص 30.

4 - المصدر السابق نفسه: ص 118

5 - المصدر السابق نفسه: ص 144

6 - راجع الوثائق المنشورة في ملفّ «جورج أرويل»، والّتي أعدّها «لوك ريشارد» www.catal-laxia.org/sections

7 - George Orwell : Preface inédite à Animal Farm www.catallaxia.org/sections.php?

8 - المصدر السابق نفسه.

9 - المصدر السابق نفسه.

10 - المصدر السابق نفسه.

11 - تضمّنت مقدّمة «جورج أورويل» لكتابه «مزرعة الحيوانات»، في آخر فقراته، جملة تفيد بهذا:«ما يزال الناس العاديون يعتقدون، إجمالاً، بالحريّة...».

مَنْ قتلَ إيفان إيليتش؟

يحظى مُفكِّر «التواؤمية» باهتمام غير مسبوق في الوقت الراهن، ورغم ذلك فإننا ما زلنا نجهل عن حياته الكثير. فقد كان مفكراً ذائع الصيت خلال سَبعينيّات القرن الماضي قبل أنْ يتمَّ استبعاده دون شفقةٍ من طرف جزءٍ من أطياف اليسار؟ ولم يتم لحدِّ الآن توضيح أسباب هذا التنكُّر ودواعيه. وهذا ما يكشف عنه الكِتابُ الحالي قيد التَّحليل.

أصدر الصحافي وكاتِبُ المقالات «جان ميشيل دجيان» كتاباً عن «إيفان إيليتش». إيليتش؟ ربَّما لن يتذكَّر أحدٌ هذا الاسم، ما عدا المُهتمِّين بالمسألة البيئيّة، إذ يعتبر هذا المُفكِّر من بين الأوائل الذين وجَّهوا نقداً منهجياً للمُجتمع الصناعي. ولكن حتى هؤلاء سيكتشفون في هذه السيرة بأن إيفان إيليتش الذي لم يعد أحدٌ يتذكَّره اليوم، كان نجماً خلال السبعينيّات: فقد خصَّصت له الصحف ملفات كاملة وكان القُرَّاء يتهافتون على كتبه ويحيلون على مضامينها في الاجتماعات السياسيّة، مثلما كانت طروحاته تُناقَش في نقابات المُعلِّمين أو الأطباء. ثم فجأة، في أوائل الثمانينيّات، لم يعد أحدٌ يسمع شيئاً عنه.

أسماءٌ كثيرة طالها النسيان، لكن حدث ذلك في الغالب بعد وفاة أصحابها. ولكن إيفان إيليتش كان ما يزال حياً حين انحدرت سمعته: كان في بداية الستين من عمره حين قامت دار النشر «سوي Seuil»، التي كان يُعَدُّ من كتَّابها اللامعين، برفض أحد مخطوطاته. تُرى ما الذي تسبَّب في قرارٍ كهذا؟ قبل بضع سنوات، خلال مؤتمر بالمدرسة العليا للأساتذة، قام الفيلسوف «جون بيير دوبوي Jean-Pierre Dupuy»، وكان معروفاً بالصداقة المتينة التي ربطته وإيليتش، بإفشاء سر مثير للاستغراب: خلال اجتماع للجنة التحرير التي قرَّرت هذا الرفض، نطق أحد الأعضاء بالجملة التالية: «إيليتش انتهى» الجملة كانت حاسمة وقد شكَّلت مؤشّراً محزناً عن المُنعطف الذي اتخذه الجناح الثقافيّ لليسار خلال الثمانينيّات، حيث لم يتردَّد في إسكات أحد أهمّ أصواته الذي لم يعد يتمتَّع بالقدر الكافي من الشعبية. ولم يُجْرِ أحد أي تحقيق معمق حول هذا الإقصاء المُنظّم. ولَعَلّ ملء هذا الفراغ الذي شهدته تلك الفترة هو الأفق الذي يتطلّع إليه كتاب «إيفان إيليتش. الرجل الذي حرَّر المُستقبل».



فيينا سنة 1926، هنا سيُولد الطفل الذي سيصبح مفكِّر تيار الهيبيز (hippies) فوق أنقاض الإمبراطورية النمساوية المجرية من أسرة من الأعيان الصرب الكروات: الأب ينحدر من أسرة كاثوليكية والأم تنتمي إلى أسرة بنكيين يهود اعتنقوا البروتستانتية. اعتادت الأسرة أن تستضيف أعداداً من المُثقَّفين. ويساعدنا ذلك على فهم الأسباب التي دفعت إيفان إيليتش لأن يؤكِّد في كتابه «مجتمع بلا مدرسة» أن المُؤسَّسة الدراسية عاجزة في مطلق الأحوال أن تعلِّمنا حب الكتب. فبالنسبة له شخصياً لم تكن بالشيء المُفيد فعلاً... ناهيك عن أنه قد تعرَّض لواقعة أقبرت في قلبه أي حب للمدرسة: ففي أبريل/نيسان سنة 1938، أمسك أحد المُدرِّسين وجه الطفل إيفان أمام التلاميذ ليبيّن لهم مثالاً حياً عن «الجنس اليهودي». وحين عودته للمنزل، لم تعر أمّه الواقعة كثير اهتمام ممّا خلف لديه جرحاً عميقاً قرَّر بعده ألّا ينجب في حياته أبداً. وبعد قيامه بدراسة علم البلورات، درس علم الإلهيات وعُيِّنَ كاهن أبرشية في مدينة نيويورك.

إذا كان إيليتش مفكِّراً عظيماً، دخلت بعض مفاهيمه إلى اللّغة المُتداولة على غرار «التواؤمية» و«النتيجة العكسية» مثلاً، وإذا كانت له نقاشات مطولة مع إدغار موران وإيمانويل ليفناس وجيورجيو أجامبين، وإذا كان يسحر الشباب في مركز الأبحاث الذي كان يديره في المكسيك، وإذا كانت رؤيته ملهمة لبعض تيارات اليسار الفرنسي، وإذا كان مساره المهني انتهى كمُثقَّف عليم بمقدوره أن يتكلَّم لساعاتٍ طوال عن هوجو دو سان فكتور هوج، كاهن من كهنة القرن الثاني عشر، إذا كان إيفان إيليتش يمثِّل كلّ هذا في الآن نفسه فلا يجب أن ينسينا ذلك أنه قبل كلّ شيء كان مسيحياً متحمِّساً، صارماً، غير متساهل، نُصِّب قساً سنة 1951 وكان ينتظره مستقبل واعد في الكوريا الرومانية قبل أن يقطع صلته بكلّ ذلك. وتشكِّل هذه النقطة أحد المفاتيح الأساسية لفهم أعماله: إذ كلّ ما قاله إيفان إيليتش عن التحوُّل البيروقراطي لمُجتمعاتنا، سبق له أن فكَّر فيه من خلال ملاحظته للكنيسة.

«النتيجة العكسية»

ما الذي يقوله إيليتش ليكون لفكره هذا الصدى كلّه؟ إن معظم ما جاء به يتعلّق بالمُؤسَّسات الحديثة: لأنها تتوفَّر على موارد تقنية وبيروقراطية كبيرة، لا يمكن معها إلّا أن تنمو وتزيد من سلطاتها وتوسع مجالات تدخلها، إلى الدرجة التي تتجاوز «عتبة» معيَّنة، فينتهي بها المطاف إلى إحداث عكس التأثير المطلوب. وهذا ما أسماه إيليتش «النتيجة العكسية». أبرز مثال على ذلك هو وسائل التنقل، التي تطرَّق إليها في كتاب «الطاقة والإنصاف».



إذ قام إيليتش بحساب عدد الساعات التي يقضيها صاحب سيارة في العمل من أجل كسب المال الكافي لشراء سيارته وصيانتها والتأمين عليها والتزوُّد بالوقود ودفع واجبات الوقوف والغرامات؛ وأيضاً الوقت الذي يقضيه في القيادة والوقوف عند الإشارات الحمراء، والوقت الذي يقضيه عالقاً في زحام المرور أو باحثاً عمَّن يصلح سيارته. ثم يقسِّم مجموع هذا الوقت على عدد الكيلومترات المقطوعة ليحصل على نتيجة تبلغ حوالي 15 كيلومتراً في الساعة، وهو متوسِّط سرعة الدراجة. هل يستحق الأمر كلَّ هذا العناء؟

المُؤسَّسة الأخرى التي يرى إيليتش أنها تؤدِّي نتائج عكسية هي المدرسة، والتي يتمثَّل تأثيرها الرئيسي في تقسيم المُجتمع إلى فئتين: أصحاب المعرفة والآخرون، وتعمل على تفييء الناس وخلق الفوارق بينهم وإلحاق الذل بهم. وقد قادته مواقفه هاته إلى إطلاق تصريحات من قبيل: «كلّما شاع التمدرس بين أفراد المُجتمع، نسي هؤلاء الأفراد أن بإمكانهم العيش دون الشعور بالنقص أمام الآخرين» أو «إن المدرسة، بحكم طابعها الإلزامي والبيروقراطي والتأديبي وتكاليفها الباهظة، غالباً ما كانت تفاقم جهل الفقراء، ما مكّن الأغنياء في المُقابل من تحقيق مكاسب إضافية». وينتقد إيليتش أيضاً الميدان الطبي لكونه احتكر أبسط لحظات الحياة وأقدمها (الولادة، الإنجاب، الموت)، وهو تحليل عاود الظهور من جديد في أعقاب أزمة «كوفيد - 19»، عندما قام طبيبان مختصان في الأمراض المعدية هما إريك كاوم وماثورين مايي، بالإعراب عن قلقهما بشأن «الاعتماد غير المسبوق للإنسان على الطب»، الأمر الذي سبق وأن ندَّد به إيفان إيليتش.

التعلُّم والاستشفاء والتنقُّل، تلك إذن هي الأنشطة التي تحتكرها المُؤسَّسات رغم أن بوسع كلٍّ منَّا أن يمارسها بكامل الحرّيّة وبأكبر قدر من الاستقلالية حسب ما يقول به المُفكِّر: «إن ما أسميه بالمُجتمع التواؤمي هو مجتمع تكون فيه الأداة الحديثة في خدمة الشخص المُندمج في الجماعة، وليس في خدمة هيئة من المُتخصِّصين». وهذا يعني ضمناً «التقشف»، الذي يجب أن يُفهم على أنه «فضيلة لا تقصي كلّ الملذات، بل تقصي منها فقط تلك التي تقود إلى تردي وضع شخصي ما». الصيغة ملفتة للنظر، كيف لا تتملكنا الرغبة في تطبيقها على عالم اليوم؟ عالم يمطرنا فيه سوق الاستهلاك كلّ يوم بوابل من المُنتجات (من جميع الأنواع: السيارات، رحلات الطيران والهواتف والوجبات الجاهزة والتوظيفات المصرفية) التي لا يخفى على أحد بأنها سوف لن تؤدِّي سوى إلى مزيد من التدهور في أوضاع الإنسان والبيئة. أفلا يتخذ الاقتصاد شكلاً مغايراً ومختلفاً إن هو التزم فقط بالاستثمار في الأنشطة التي لا تضر الآخرين؟

يقدِّم إيفان إيليتش نقداً راديكالياً إذن. لذلك كانت ردود الأفعال إزاء أعماله راديكالية أيضاً. إذ وصفه بعض الأساتذة وبعض الأطباء بأنه ظلامي ورجعي وبأنه نذير شؤم. ويسوق دجيان ردود فعل مضحكة، مثل قول الدكتور جاك سيرفيي، صانع عقار ميدياتور الذي صرح، رداً على الفيلسوف إيليتش، بأنه شخصياً يعلن عن إيمانه المُطلق بفضائل الأدوية. لكن في المقابل كان آخرون يقرأون لإيليتش بامتنان. فتحليله لفقدان الاستقلال الذاتي للأفراد كان تحليلاً صائباً، وهو يعبِّر عن شعور بالاستيلاب تحس به فئاتٌ عريضة من الناس. لقد صارت كويرنافاكا وجهةً ذائعة الصيت، حيث كان يلتقي فيها مشاهير المُثقَّفين (هربرت ماركوس، حنا أرندت، سوزان سونتاغ) ومفكِّرون في طور التشكُّل آنذاك (مثل جيري براون، الذي سيصبح فيما بعد حاكماً لكاليفورنيا والمُناضل المكسيكي المُناهض للعولمة رافاييل سبستيان جيلين فيشنتي المعروف بنائب القائد ماركوس).

وكان إيليتش يتلقَّى دعوات من قبل زعماء العالم المُهمِّين مثل إنديرا غاندي، بيير إليوت ترودو (رئيس وزراء كندا خلال السبعينيّات ووالد جوستين ترودو) أو مثل فرح ديبا، زوجة شاه إيران، التي استقبلته لمدّة سبع ساعات! أمّا في فرنسا، فقد تمَّ الاحتفاء به من قِبل رموز اليسار الثاني ومؤسَّساته مثل مجلة إيسبري «Esprit» ومنشورات «سوي Seuil»، (حيث وصل مجموع النسخ التي بِيعت من كتبه المنشورة هناك سبعمئة وعشرين ألفاً) وأندريه غورز (الذي كرَّس له مقالاتٍ طويلة في مجلة «لو نوفيل أوبسيرفاتور Le Nouvel Observateur») وبيير روسانفالون وباتريك فيفري وميشال روكار الذي كان يقرأ له ويستلهم الكثير من أفكاره وجاك أتالي الذي قام بنسخ أفكار إيليتش في كتابه «la Parole et l’Outil» الصادر سنة 1975.



تنكُّر

وهكذا، بعد أن قضى حياته يفكِّك المُؤسَّسات، بدأ إيفان إيليتش نفسه يتحوَّل إلى مؤسَّسة. وفي عام 1976، وفي ذروة شهرته، أقدم على غلق CIDOC (مركز التوثيق البيثقافي) وقرَّر أن يتقاعد. سبق لإيليتش أن اعتزل الناس في أواخر الخمسينيّات لمدة أربعين يوماً قضاها في دير بالصحراء، ثم تنقَّل في جميع أنحاء أميركا اللاتينية عبر التوصيل المجاني. ولكن انسحابه هذه المرّة أخذ شكل وداع للكتابات النقدية الحادة والاستفزازية. إذ بدأ يختار مواضيع مغرقة في الدقة: نشأة العمل وبدايته، تطوُّر استخدامات المياه، تاريخ ممارسات القراءة الصامتة، الوظيفة الاجتماعيّة للنوع (الموضوع الأخير تسبَّب له في مشاكل مع أنصار المذهب النسوي). ثم بدأ القُرَّاء ينصرفون عنه، وكذلك أنصاره في العالم الفكري، إذ أضحت كتبه أكثر تعقيداً، كما أن الزمن نفسه كان قد تغيَّر. ومع تحقيق الفوز في انتخابات 1981، بدأ اليسار الثاني يميل إلى «الواقعيّة» وإلى قوانين السوق وإلى امتداح الفكر الرابح والمُهيمن.

ولم يتورَّع دجيان عن وضع كلّ مَنْ تنكَّروا لإيفان إيليتش أمام مسؤوليتهم: «لقد نسي تلامذة إيفان إيليتش، الذين احتشدوا في الردهات الخلفية لمقر الحزب الاشتراكي حين كان فرانسوا ميتران يستعد لخوض الانتخابات، معلِّمهم وفكره الراديكالي بين عشية وضحاها». وعندما قام باستفسار جاك أتالي في الأمر برَّر هذا الأخير موقفه بشكلٍ غير مقنع: «كلنا نصاب بالفصام عندما نصل إلى السلطة، تلك هي المأساة الحقيقية». والكتاب يفيد بأن من تلفَّظ بجملة «إيليتش انتهى» كان هو المُؤرِّخ ميشيل وينوك. ربّما كان من الأجدر بدجيان أن يضيف أنه خلال التسعينيّات، قرَّرت دار سوي، والتي كانت قد توقَّفت عن إعادة طبع أعمال إيليتش المُهمَّة، أن تتنازل عن حقوق هذه الأعمال لدار فايارد، وهو قرار يظل مبهماً إلى الآن. كما لو أن اليسار الفرنسي حين انتقل من الإدارة الذاتية إلى إدارة البلاد قد أراد أن يبرِّر تغيير توجُّهه عبر التنصل من ماضيه. نهاية الطوباوية... الموت للطوباويين.

ساخر ومحبط

هل انتهى هنا تحقيق جان ميشيل دجيان؟ ليس تماماً. إذ يرى هذا الأخير بأن إيليتش نفسه يتحمَّل جزءاً من المسؤولية: كان الرجل طويل القامة، وجهه مدبَّب مثل شفرة ما يمنحه كاريزما وثقة زائدة. وكان يمدُّ منتقديه بما يفيدهم في مهاجمته: لقد كانت آراؤه قطعية وباتة، وكان هو ساخراً ومحبطاً. أحكامه حول المدرسة والطب صحيحة من الناحية النظريّة، ولكن ما العمل؟ هل وجب إغلاق المدارس أو فتح المزيد منها؟ هل وجب حظر الأدوية أو خفض أسعارها؟ يستشف القارئ في كتاباته ازدراء للعمل السياسي يكاد يتحوَّل إلى عدمية. حتى أنه كان يجد في بعض الأحيان أن الشعب «غير متعلِّم بما يكفي» لينتخب مَنْ يحكمه... خلال سنواته في الكنيسة، كان إيليتش يُعَدُّ من الأعيان وقد بقي في سلوكه شيء من الأرستقراطية. يقول تييري باكو، الذي التقاه في آخر أيامه، والذي يقوم هو الآخر بتحضير كتاب حول حياته: «في بلدانٍ أخرى خارج فرنسا، ظلّ الناس يقرؤون لإيفان إيليتش ويستضيفونه». نظراً لكثرة أسفاره ولفرط نشاطه، ظلّ إيليتش طوال حياته يستقل الطائرة، ولكنه بالمُقابل كان يرفض استعمال الميكروفون خلال الندوات لأن هذا الأخير لم يكن بالأداة «التواؤمية». وحين أصيب بسرطان الغدة اللعابية، رفض تلقي العلاج. ظلّ الورم ينمو على مرّ السنين، مسبِّباً للرجل ألماً مبرحاً وتشوُّهاً واضحاً. وفي رسالة وجهها إلى أحد الأصدقاء في عام 1992، كتب إيليتش: «نحن الناجون من هذا الجيل الذي أصبحت بسببه التنمية والاتصالات والخدمات الخاضعة للتدبير المُفرط احتياجات كونية لا غنى للناس عنها. [...] إن حواسنا، يا عزيزي هيلموت، محجوبة بشتّى أنواع التوجيهات نحو ما يتوجَّب علينا رؤيته وتذوّقه والاستماع إليه. إن التربية على البقاء في هذا العالَم الاصطناعي تبدأ مع الكتب المدرسية الأولى وتنتهي مع آخر أنفاس المريض الذي يحتضر في المُستشفى متشبثاً بالاطلاع على نتائج فحوصاته الطبيّة. هل هذا هو معنى الحياة، أجبني؟».

إن الإنسان إذن يمكن أن يموت بعدَّة أشياء في الآن نفسه: الخيانة والمرض واليأس.

■ **إريك إيشيمان □ ترجمة: سهام الوادودي**

عنوان المقال الأصلي والمصدر:

Qui a tué Ivan Illitch?
L'Obs n° 2916 17/09/2020 p. 42-43.


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد !


الدوحة
الأدبُ الرَّقميّ
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّمُ!


الدوحة


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
مواقف المثقّفين
الفقدان الطوعي للحميمية!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
التذوّق الأدبي

تنطوي على الكثير ممّا يمكن أن تُعَلِّمه لثقافتنا العدائيّة

العلومُ الإنسانيّة المُتعاطِفة

يدرك أيُّ مستخدم لتويتر أن الثقافة العامّة قد يكون لديها ميلٌ إلى الإسراع في الهجوم والقمع والإدانة. وللسعي نحو التفوُّق الأخلاقيّ، فمن النادر أن نمنح بعضنا البعض الاستفادة من قرينة الشكّ. في المُلاحظات التي أدلت بها الروائية النيجيريّة «تشيماماندا نغوزي أديتشي Chimamanda Ngozi Adichie» بمناسبة اليوم الدراسيّ في حفل تخرُّج جامعة هارفارد للعام 2018، تناولتْ مشكلة هذا التسرُّع في إصدار الأحكام. وإزاء ما أطلقت عليه «ثقافة التَّنابُز» (culture of calling out)، و«ثقافة السُّخط»، طلبتْ من الطلاب أن يتذكَّروا السياق دائماً، وألَّا يتجاهلوا النوايا مطلقاً. وقد كان بوسعها أن تتحدَّث بوصفها مؤرِّخة.

فالتاريخُ، بوصفه مجالاً معرفياً، يبتعد عن طريقتين رئيسيتين من طرق القراءة التي هيمنتْ على العلوم الإنسانيّة طيلة نصف القرن الماضي. وقد اتّسمت هاتان الطريقتان بالفعالية، لكنهما ربّما تتحمَّلان أيضاً جانباً من المسؤوليّة جرّاء الافتقار الشديد إلى التسامُح اليوم. كلتا المُقاربتين لهما شجرتا أنساب مختلفتان، لكنهما تتقاسمان سمةً مهمَّة؛ فهما، في الصميم، عدائيّتان.

من بين أنماط القراءة التي وصفها الفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور لأوّل مرّة في عام 1965 النمط المعروف باسم «هرمنيوطيقا الارتياب»، والتي تهدف إلى الكشف عن المعنى الخفي أو المُخططات التي تنطوي عليها النصوص. وسواء أكان هذا النمط القرائي مستوحى من كارل ماركس أو فريدريك نيتشه أو سيجموند فرويد، فإن القارئ لا يؤول الظواهر السطحيّة إلَّا على أنها مجرَّد عَرَض يخفي وراءه جوهراً أعمق وأكثر إثارةً للريبة من التفاوت الاقتصاديّ واضطراب الهويّة الجنسيّة. فالمُهِمَّة التي يضطلع بها القارئ تتمثَّل في رفض ظاهر النصّ والإيغال تحت السطح إلى المعنى الكامن في الأعماق.

في عام 1967، طوَّر الفيلسوف الفرنسيّ جاك دريدا شكلاً آخر من أشكال التأويل، والذي عُرِفَ باسم التفكيك. ويهدف هذا النوع إلى تحديد التناقضات الخفيّة في أي نصّ والكشف عنها، كأوجه الغموض وحتى التناقض المنطقي (aporias) (التناقضات التي لا يمكن تصوُّرها)، الذي لم يسترعِ انتباه مؤلِّفه. على سبيل المثال، كشف دريدا عن وجود تحيُّز في تفضيل الكلام على الكتابة في العديد من النصوص الفلسفيّة ذات التأثير في التراث الغربيّ، وهي نصوص تمتد من أفلاطون إلى جان جاك روسو. وكون النصوص المكتوبة قد تعطي ميزةً للطابع المُباشر للكلام وحقيقته فإنّ تلك مفارقة تكشف عن التزاماتٍ ميتافيزيقيّة غير مفصلية في صميم الفلسفة الغربيّة.

كلتا الطريقتين من القراءة تضعان القارئ في مواجهةٍ مع النصّ. ويصبح هدف القارئ هو الكشف عن معانٍ أو مشكلاتٍ لا يعبِّر عنها العمل بشكل صريح. وفي كلتا الحالتين، يتمُّ إبراز الذكاء والنزاهة الأخلاقيّة اللذين يتمتَّع بهما القارئ على حساب ما كُتِبَ في النصّ. وقد مكَّنت هاتان المُقاربتان النُقَّاد، في القرن العشرين، من اكتشاف طريقة عمل السلطة وإدانتها في كلِّ أنواع النصوص، ليس فقط الأحلام التي فسَّرها فرويد، أو مقالات أفلاطون وروسو التي كان دريدا مهتمَّاً بها بشكلٍ كبير.

غير أن هاتين المُقاربتين تعملان على تعزيز مسلك المُلاحَقة القضائية بين الأكاديميين وعموم المُثقَّفين. وكما أخبرني أحد الزملاء ذات مرّة: «أنا أبحث دائماً عن زلة فرويد». فهو دائم التفحُّص لكتابات أقرانه لكي يمسك بهم حين يتعثَّرون أو يتنصَّلون من التزاماتهم الفكريّة ذات المسلك الإشكاليّ. فقد تؤدِّي عبارة واحدة سيئة الاختيار إلى تلطيخ عمل بأكمله.

ولا غرابة أن تعمل هاتان الطريقتان على تعزيز جوٍ تسوده الريبة إلى حَدٍّ ما داخل الأوساط الأكاديمية الحديثة. إنّ المُراقبة المُتبادلة للخيارات المُتاحة في استخدام المُفردات تؤدِّي إلى حالة من القلق والانزعاج، حيث يتزايد عدد الكلمات التي توضع على قائمة «الممنوعات من الاستخدام». ويتمُّ النظر إلى خطأ واحدٍ بوصفه عرضاً من أعراض التفكير الإشكالي؛ فهذا الخطأ قد لا يؤدِّي فقط إلى تلويث سمعة كتاب كامل، بل وربّما يؤدِّي حتى إلى إفساد كلّ أعمال المُؤلِّف. وليست هذه المجموعة من المواقف عالماً بعيداً عن مئات المواقف التي نشاهدها على وسائل التواصُل الاجتماعيّ.

هل هذا الافتقار إلى الإحسان في الخطاب العام -التسرُّع في إصدار الأحكام، العزوف عن السياق والنوايا- ينبع جزئياً ممّا قد نُطلق عليه «العلوم الإنسانيّة العدائيّة»؟ من المُؤكَّد أن ممارسات التأويل هذه يتمُّ تدريسها في العديد من الفصول الدراسيّة، حيث يتعلَّم الطلاب ممارسة براعتهم الأخلاقيّة والفكريّة من خلال تفكيك ما يقرأونه من نصوص. فقيام الأساتذة بعرض الكيفية التي يتمُّ بها تفكيك أجزاء النصِّ للطلاب يمنحهم نوعاً من السلطة، وأما بالنسبة للطلاب، فمن المُمكن أنّ تعلُّم القراءة بهذه الطريقة يمثِّل بالنسبة



لهم مصدر إثارة غير عادية.
لكن دراسة التاريخ أمرٌ مختلف. فالتاريخُ يتعامل مع الماضي، والماضي -كما كتب الروائي البريطاني «هارتلي L P. Hartley» في عام 1953 - هو بمثابة «دولة أجنبيّة». وانطلاقاً من هذا التعريف، فالمُؤرِّخون يتعاملون مع المُغَاير؛ مع ما هو غير حاضر، ونادراً ما يفي بالمعايير الأخلاقيّة السائدة اليوم.
إذن، ففضيلة القراءة تشبه عمل المُؤرِّخ المُتمثِّل في أنّ النقد أو التنصل ليس الهدف الرئيس له، بل إنّ الأمر على العكس من ذلك، فالقراءةُ من الناحية التاريخيّة تزوِّدنا بشيء أكثر زعزعةً للاستقرار؛ فهي تقتضي من المُؤرِّخ أن يضع قيمه الخاصّة بين قوسين.
كَتَبَ المُؤرِّخُ الفرنسيّ «مارك بلوخ Marc Bloch» المُتخصِّص في العصور الوسطى إن مهمَّة المُؤرِّخ هي الفهم وليس الحُكم. لقد قُبِض على بلوخ بعد انخراطه في المُقاومة الفرنسيّة ضد النازيين، وتمَّ تسليمه إلى (الجستابو). وممّا يُؤسف له أنّ مخطوطة كتابه «مهنة المُؤرِّخ» التي تضمَّنتْ تعريفه الإنسانيّ المذكور آنفاً قد بقيتْ غير مكتملة؛ فقد أُعدم بلوخ رمياً بالرصاص في يونيو/حزيران 1944.
فالتعاطُف التاريخيّ، كما أدركه بلوخ تمام الإدراك، يتضمَّن تواصلاً وتجسيراً لهوة الزمن لفهم أناس غالباً ما تكون قيمهم ودوافعهم على النقيض من قيمنا ودوافعنا. وهذا يعني منح هؤلاء الناس هبةَ الإحسان الفكريّ، أي منحهم أفضل تفسير محتمل لما صدر عنهم من أقوالٍ أو لما آمنوا به. على سبيل المثال، من المُمكن أن يكون الاعتقاد في السحر منطقيّاً استناداً إلى معرفة فترةٍ ما في الطبيعة. ومع ذلك، فإنّ الاعتراف بهذه المسألة يتطلَّب أكثر من مجرَّد مهارة سياقيّة أو لغويّة أو فيلولوجيّة. إنه يتطلَّب التعاطُف.
أليس هذا النموذج يشكِّل الكثير من الافتراضات النفسيّة؟ قد تبدو الدعوة إلى التعاطُف ساذجةً من الناحية النظريّة. لكننا نصدر الأحكام على نوايا الآخرين طيلة الوقت في حياتنا اليومية؛ إذ يتعذَّر علينا أن نعمل على المُستوى الاجتماعيّ من دون تقديم الاستنتاجات بشأن دوافع الآخرين. المُؤرِّخون فقط هم مَنْ يطبقون هذا النهج على الموتى. إنهم يستدعون النوايا ليس لأجل الرغبة في الهجوم، ولا لأنهم يبحثون عن مسوِّغات لتقييد نطاق معاني النصوص، بل على العكس من ذلك، فالأسئلة التي يطرحونها حول النوايا تنبع من احترام الأشخاص الذين يحاولون فهم أفعالهم وأفكارهم.

إذن، فالقراءة مثل المُؤرِّخ لا تشتمل على نظريّة تفسير فحسب، بل إنها تنطوي أيضاً على موقف أخلاقيّ. إنها محاولة للتعامل مع الآخرين بسخاء، وتوسيع نطاق هذا السخاء ليشمل حتى أولئك الذين ليس بمقدورهم أن يكونوا مؤتلفين وغير منسيين - هنا والآن.
يرى العديد من المُؤرِّخين (وهناك غيرهم أيضاً ممَّن ينتمون إلى ما يمكن أن أسمّيه العلوم الإنسانيّة «المُتعاطِفة» مثل تاريخ الفَنّ والتاريخ الأدبيّ) أنّ التعاطُف هو عبارة عن ممارسة حياتيّة. فالعيشُ مع الناس في الماضي يُغيِّر علاقتنا بمَنْ نعيش معهم في الحاضر. ونبدأ في أفضل الحالات في التعاطُف، ليس فقط مع أولئك البعيدين، بل أيضاً مع أولئك المُحيطين بنا، ونهدف في حياتنا اليومية إلى «التفاهم وليس الحكم».
لا شكّ أننا قد نواجه تحدّياً كبيراً في توصيل هذه الدروس إلى الطلاب في سنّ المُراهقة أو أوائل العشرينات، والأشخاص الذين تبدو لهم مشاكل الحاضر ملحةً ومقنعةً بشكلٍ خاص. إنّ إلزام الآخرين على القراءة بشكلٍ أكثر سخاءً يُعَدُّ أمراً غير عصري، بل قد يُنظر إليه باعتباره نوعاً من المُحافَظة: أليس الماضي هو ما يعيقنا؟ أليس من الواجب علينا أن نرفض هذا؟ أليس من المُفيد تعلُّم كيفية تفكيك النصوص والبحث عن المعاني الخبيثة المُضمَرة؟ من المُؤكَّد أنّ القراءة ليست صفقةً خاسرة. وبوسع المرء، بل ويتعيَّن عليه، أن يصطنع طرقاً متعدِّدة للتفسير. لكن الفكرة القائلة بأن العلوم الإنسانيّة تُعلِّم «التفكير النقديّ ومهارات القراءة» تحجب الاختلافات العميقة في الكيفية التي تتفاعل بها المجالاتُ المعرفيّة «العدائيّة» و«المُتعاطِفة» مع الأعمال المكتوبة، كما تحجب الكيفيّة التي تعلّمنا بها الاستجابة إلى الآخرين من البشر. إذا كانت العلوم الإنسانيّة «المُتعاطِفة» قادرةً على جعلنا أكثر تعاطفاً وأكثر إحساناً -وإذا كان بإمكانها أن تشجعنا على «تذكُّر السياق دائماً، وعدم تجاهل النوايا مطلقاً»- فإنها تقدِّم لنا شيئاً مفيداً بشكلٍ فريد اليوم..

■ **الكسندر بيفيلاكوا *□ ترجمة: ربيع ردمان**

* أستاذ مساعد للتاريخ في كلية ويليامز - ماساتشوستس.



محمد المليحي

مهندس الأمواج التجريديّة!

برحيل الفنَّان التشكيليّ محمد المليحي مساء الأربعاء 28 أكتوبر/تشرين الأول 2020 بأحد مشفيات باريس في فرنسا إثر تأثّره بمُضاعَفات فيروس كورونا «كوفيد - 19»، وعن سنٍّ تناهز 84 سنة، تكون الساحة التشكيليّة العربيّة والمغربيّة قد فقدت واحداً من الرواد الذين أبدعوا طويلاً في مجال إنتاج اللوحة الصباغية والمنحوتة، إلى جانب الكتابة والتعليم الفنّي، وكذا الفوتوغرافيا والتصميم المعماري والغرافيكي المُتمثِّل في إنجاز المطبوعات والملصقات الفنِّيّة.

على امتداد ما يُقارب ستة عقود من الإنتاج والعطاء المُثمر والمُشرِّف، ظلَّ المليحي يواصل إبداعاته مستفيداً من رحلاته وتكويناته الفنِّيّة في كبريات المعاهد والأكاديميّات العالمية المُتخصِّصة في الفنون الجميلة، الأمر الذي منحه خبراتٍ إضافية لسبر أغوار الفنّ التشكيليّ في تعدُّد روافده ودروبه. فهو لم يحصر هذه الخبرات في الإنتاج داخل المحترف، بل سعى رفقة نخبة من مجايليه الفنَّانين إلى أن تكون متاحة لجمهور الفنّ وفي خدمة المُتلقي، سواء عبر تنظيم المعارض الفنِّيّة (الفرديّة والمُشتركة)، أو عبر تفعيل الدرس الجماليّ بمُراعاة الهويّة البصريّة والخصوصية المحلِّيّة، إلى غير ذلك من الأسئلة والقضايا الإبداعية التي راهن عليها مشروعه الجماليّ بمعية فنَّاني مدرسة الدار البيضاء.

تلقى المليحي تكوينه الفنّي الأول في رحاب المدرسة التحضيريّة للفنون الجميلة بتطوان (1953 - 1955)، ليُعمِّق هذا التكوين لاحقاً وتباعاً في كبريات مدارس ومعاهد الفنون الجميلة في العالم، بكلٍّ من المدرسة العليا للفنون الجميلة سانتا إيزابيل دي هنغاريا في إشبيلية (1955)، أكاديميّة الفنون الجميلة سان فرناندو في مدريد (1956)، أكاديميّة الفنون الجميلة بروما «تخصُّص نحت» ومعهد ستاتالي Statale للفنون

الجميلة في المدينة نفسها (1960)، المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة في باريس (1960 - 1962) وجامعة كولومبيا بالولايات المُتحدة الأميركيّة عقب حصوله عام 1962 على منحة دراسية من طرف مؤسسة «روكفلير» Rockefeller- Foundation.

إلى جانب ذلك، للفنَّان المليحي مشاركات متنوِّعة في العديد من التظاهرات الفنِّيّة العربيّة والعالميّة، برزت منذ حضوره في بينالي الإسكندرية (1958)، بينالي الشباب في نسختين بباريس (1959 و1961)، المهرجان العالميّ للفنون الزنجية Arts nègres في دكار (السنغال، 1966)، مهرجان الواسطي في بغداد (1972)، وأيضاً مشاركته في «المعرض الدولي للفنون من أجل فلسطين» الذي أقامته منظَّمة التحرير الفلسطينيّة ربيع عام 1978 في جامعة بيروت العربيّة، بينالي ساو باولو في البرازيل (1987)، لتتوالى مشاركاته القارية والدوليّة هنا وهناك، مروراً بمعارضه الفنِّيّة الكثيرة في أوروبا وأميركا وآسيا وإفريقيا، منها عرض بعض لوحاته الصباغية عام 2013 بمتحف جورج بومبيدو في فرنسا، دون الحديث عن معارضه الفنِّيّة الفرديّة، أبرزها المعارض التي أقامها بالرواق الوطنيّ باب الرواح في الرباط بين عامي 1965 و1997، معرض بمتحف برونكس في نيويورك، المعرض الاستيعادي الذي نظَّمه معهد العالم العربيّ في باريس (يونيو - أغسطس 1995)، وغير ذلك من المعارض المُماثلة بقاعات وغاليرهات عربيّة ودوليّة كثيرة، فضلاً عن اشتغاله أستاذاً محاضراً بمدرسة مينيابوليس للفنون -تخصُّص الرسم، مينيابوليس- الولايات المُتحدة مينيسوتا عام 1962 وتعيينه مندوباً عاماً على الجناح المغربيّ بمعرض 92 في إشبيلية (1988 - 1992)، وكذا تحمُّله عدَّة مسؤوليات، منها شغله في ما بين عامي 1985 و1992 مديراً للفنون بوزارة الثقافة، ومستشاراً ثقافيّاً لوزارة الشؤون الخارجية والتعاون في ما بين عامي 1999 و2000. عقب ذلك بثمان سنوات، وشَّحه الملك محمد السادس بوسام الاستحقاق.



عودة إلى الجذور

عقب مسارٍ فنّي أكاديمي حافل بالعطاء والتكوين في الخارج، سيعود الفنَّان محمد المليحي إلى بلده المغرب في أكتوبر/تشرين الأول من عام 1964 وعمره لا يتجاوز أربعة وعشرين عاماً ليمتهن التدريس في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، إذ عمل أستاذاً للصباغة والنحت والتصوير الضوئيّ، إلى جانب فريقٍ تربويّ متكامل قاده الفنَّان الراحل فريد بلكاهية سنة 1962 بعد أن أنيطت له مهمَّة إدارة المدرسة خلفاً للفرنسيّ «موريس أراما - M. Arama»، وذلك باقتراح من النقابيّ المغربيّ المحجوب بن الصديق (الأمين العام لنقابة الاتحاد المغربيّ للشغل). وكان من بين المُشتغلين بجانب المليحي الفنَّانون: محمد شبعة، محمد حميدي، ومصطفى حفيظ، إضافة إلى «طوني مارايني - T. Maraini» التي كُلِّفَتْ بإعطاء دروس في تاريخ الفنّ، في ما شغل الجَمَّاع الهولنديّ «بيرت فلينت - Bert Flint» مهمَّة تدريس تاريخ الفنون التقليديّة الشعبيّة باعتماد الصور الشفافة الثابتة «الديابوزيتيف». كما كُلِّفَ الرسَّام الفرنسيّ «جاك أزيما - J. Azima» بإدارة المرسم. وبفضل هذه المجموعة المُنسجمة، انتظمت مدرسة الدار البيضاء عام 1967.

وقد تقاسم الفنَّان المليحي رفقة زملائه داخل رحاب مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء غداة الاستقلال حلم البناء بـ«التمرُّد» على الموروث الفنّي الغربيّ انطلاقاً من القاعدة البيداغوجيّة والانفتاح على الفنون الشعبيّة وإدماج الحِرف والصنائع والمشغولات اليدويّة التقليديّة في منظومة التعليم الفنّي. من ثَمَّ، باتت هذه المدرسة تعتمد خطة ديداكتيكية مُغايرة ترُوم دعم خطاب العودة إلى الجذور التراثية، حيث استبدلت القطع والنماذج الفريكو-لاتينيّة بنماذج من التراث المغربيّ الأندلسيّ والأمازيغيّ، كالخشب المزوق والحلي والإبداعات اليدويّة الشعبيّة ذات الوظائف النفعية والجمالية، كما تمّ تشجيع الدرس النظريّ وإعداد الطلبة لمُمارسة النقد الجماعي والنقد الذاتي وتدريبهم على تحليل القطع والأعمال الفنِّيّة، وكانت مجلة «مغرب آرت - Maghreb Art» التي تصدر عن المدرسة آنذاك تعكس كلّ هذه التحوُّلات والاهتمامات.

في هذا الصدد، ظلَّ الفنَّان محمد المليحي يقول ويردِّد: «كانت رحاب مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء فضاء نطبق فيه هذه الأفكار والمبادئ.. وفي دروسنا لطلبة الفنون أخرجنا التماثيل الإغريقيّة من حيِّز الدراسة واستبدلناها بالزخرفة والمعمار الإسلاميّ، وأدخلنا مواد الصناعات والحِرف الشعبيّة الوطنيّة لدراستها كفنٍّ وتصميم. من هنا خلقنا فنّاً للاستهلاك الجماعي مرتبطاً بوعي سياسيّ وأخلاقية متقدِّمة» (من حوار للفنَّان المليحي مع صحيفة «الجمهورية» العراقيّة في السبعينيّات).

لقد جسَّد هذا التغيير نوعاً من المُصالحة مع التقاليد البصريّة في المغرب، لكن من منظور إبداعيّ حديث يمتد لهذه العودة التراثية الحاسمة بالشكل الذي خطَّط له الفنَّان المليحي وزملاؤه داخل جماعة الدار البيضاء التي عُرفت بتبرُّمها ورفضها للأساليب الكولونياليّة الكلاسيكيّة والاستشراقيّة المُتبعة حينذاك في المغرب، ما دفعهم في أكثر من مناسبة إلى إعلان موقفهم من الاحتواء البرَّاني للوحة الفطريّة المغربيّة وتحويلها إلى مادة للتهكم والسخرية، على حدِّ انتباههم.

وكان لهذا التحوُّل في تاريخ المدرسة ما يبرِّره، حيث كان المناخ الإبداعيّ العام ملائماً لبلورة هذه الأفكار، الأمر الذي مكَّن الفنَّان المليحي من تجذير الحداثة الإستتيقيّة في الثقافة البصريّة بالمغرب، بمثل ما حفل به مساره الفنّي من مساهماتٍ رائدة في تأسيس وتنشيط بعض المنابر الثقافيّة، من بينها أساساً مجلة «أنفاس» (Souffles) إلى جانب عبد اللطيف اللعبي، ومصطفى النيسابوري، ومحمد خير الدين، والتي شكَّلت مختبراً للكتابة ومحضناً للإنتاج الفنّي، وقد أفردت عدداً مزدوجاً خاصّاً للفنون التشكيليّة في المغرب (العدد 8/7 أغسطس/آب 1967)، إلى جانب إصداره لمجلّة «أنتغرال - Intégral» المُتخصِّصة في الفنون التشكيليّة (توقفت عام 1977)، والتي كان ينشطها برفقته كلّ من طوني مارايني، مصطفى النيسابوري، والطاهر بنجلون، وكذا مساهمته في تأسيس دار



«شوف - Shoof» للنشر والتوزيعات الفنّيّة والثقافيّة والإنتاجات السينمائيّة، وإصدار مجموعة من الكتابات الفنّيّة والأعمال السينمائيّة، فضلاً عن دوره الفعَّال عضواً ورئيساً داخل الجمعية المغربية للفنون التشكيليّة منذ تأسيسها عام 1972 بتشجيع وتزكية من الفنَّان الفلسطينيّ الرَّاحل إسماعيل شموط، الذي كان يشغل آنذاك منصب الأمين العام لاتحاد الفنَّانين التشكيليّين العرب وبمُبادرة مجموعة من الفنَّانين المغاربة.

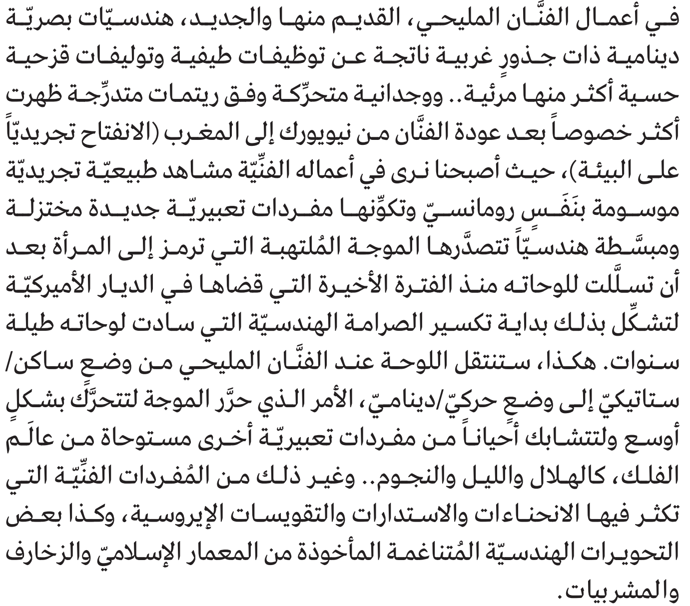
وإلى جانب دعم الدرس الجماليّ انطلاقاً من أساس بيداغوجيّ، عمل الفنَّان محمد المليحي إلى جانب فنَّاني «جماعة الدار البيضاء» المُسمَّاة أيضاً بـ«جماعة 65» على الانفتاح إبداعيّاً على الجمهور من خلال إقامة أنشطة فنّيّة خارج أسوار قاعات العرض المُغلقة، وقد تمثَّلت في بعض المعارض التشكيليّة المفتوحة بالهواء الطلق، أبرزها تظاهرة جامع لفناء في مراكش، أو المعرض البيان Expo./manifeste لعام 1969 (أو تجربة «الفنّ الواضح») التي ظهرت كردٍّ فعل وكاحتجاج حضاريٍّ ضِدَّ ضعف التسيير الإداري للشؤون الفنّيّة وهيمنة المراكز الثّقافيّة الأجنبيّة وندرة قاعات العرض الوطنيّة، كما أبرز ذلك الفنَّانون المُشاركون في هذه التظاهرة، وهمّ: محمد شبعة، محمد المليحي، فريد بلكاهية، محمد حميدي، مصطفى حفيظ، ومحمد أطاع الله المُلقَّب بـ«رومان»..

سمات المنجز التشكيليّ

في تجربته الصباغية، ظلَّ الفنَّان محمد المليحي وفيّاً للصبوات الهندسيّة والغرافيكيّة لجماعة «الباوهاوس» (Bauhaus) وفنَّاني التجريد اللوني البصري في أميركا، لذلك يُمكن تصنيف تشكيلاته وهندسيّاته اللونيّة ضمن تصويريّة جماليّة وتعبيريّة موسومة ببُعدٍ صباغي مسطح أحادي البُعد، والتي تتقاطع كثيراً مع لوحات فنَّاني جماعة «الحد الصلب» (Hard Edg)، وبخاصّة أعمال الفنَّان «فرانك ستيلا - F. Stella» المطبوعة بجماليّة جديدة صافية ونقية قائمة على توليفات مبسطة في الخطوط وفي الألوان الصرفة، وهي تجربة فنّيّة لها أبعادها الخاصّة تُعَدُّ في الأصل امتداداً لتجربتين إبداعيتين ميَّزتا بداية المشوار التشكيليّ للفنَّان: تجربة روما (1957 - 1961) الموسومة بإلصاقات (كولاج) سادتها ألوان رمادية وكحلية (أواخر الخمسينيّات)، وتجربة نيويورك (1962 - 1964) التي عكست تأثّره بالفنّ البصري/الأوب آرت والفنّ الاختزالي والحركي (Cinétique) الذي ميَّز الإبداع التشكيليّ العالميّ في ذلك الوقت..





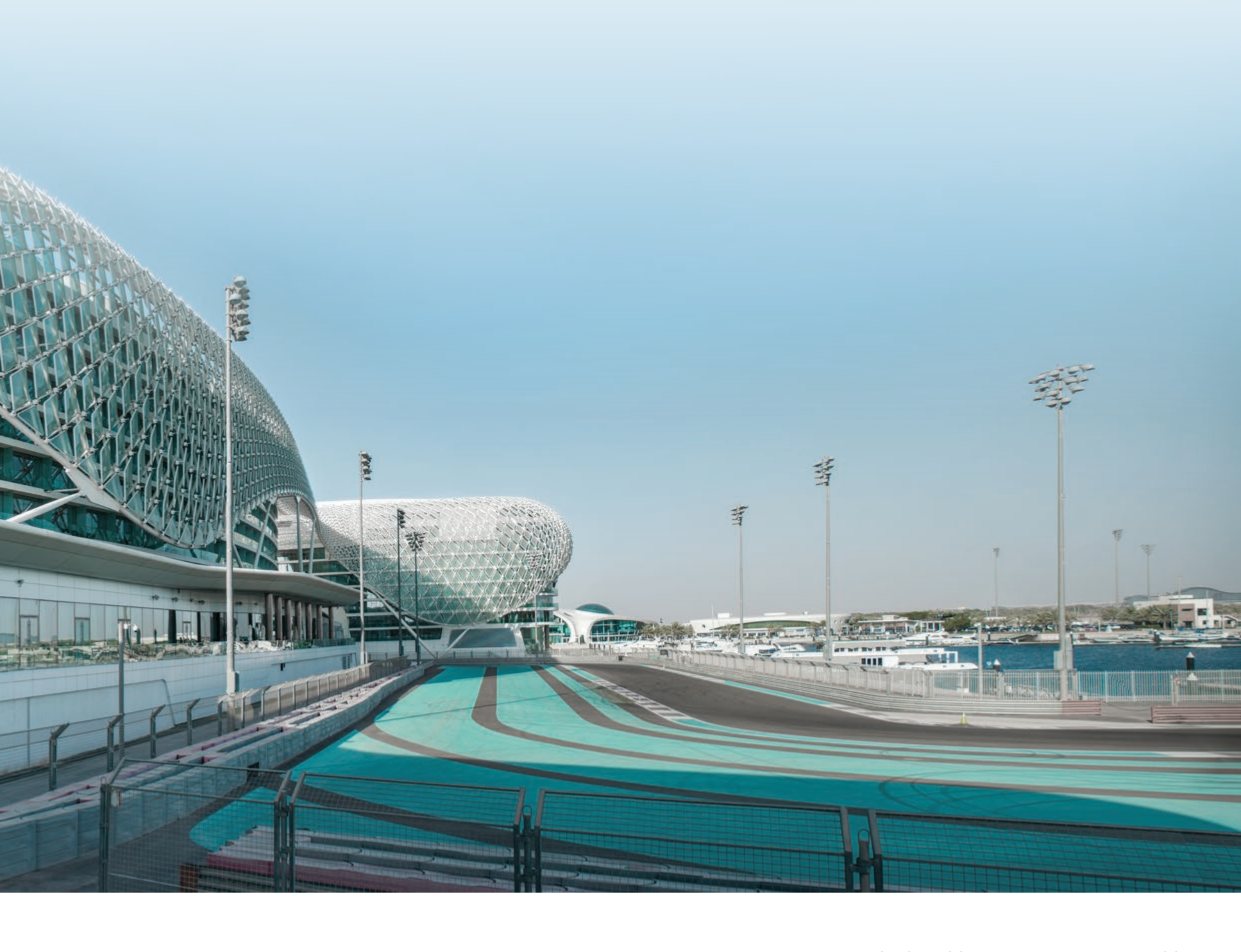


في أعمال الفنَّان المليحي، القديم منها والجديد، هندسيّات بصريّة ديناميكية ذات جذور غربية ناتجة عن توظيفات طيفية وتوليفات قزحية حسية أكثر منها مرئية.. ووجدانية متحرّكة وفق ريتمات متدرِّجة ظهرت أكثر خصوصاً بعد عودة الفنَّان من نيويورك إلى المغرب (الانفتاح تجريدياً على البيئة)، حيث أصبحنا نرى في أعماله الفنِّيّة مشاهد طبيعيّة تجريديّة موسومة بنَفَس رومانسيّ وتكوّنها مفردات تعبيريّة جديدة مختزلة ومبسَّطة هندسيّاً تتصدَّرها الموجة المُلتهبة التي ترمز إلى المرأة بعد أن تسلَّلت للوحاته منذ الفترة الأخيرة التي قضاها في الديار الأميركيّة لتشكِّل بذلك بداية تكسير الصرامة الهندسيّة التي سادت لوحاته طيلة سنوات. هكذا، ستنتقل اللوحة عند الفنَّان المليحي من وضع ساكن/ ستاتيكيّ إلى وضع حركيّ/ديناميّ، الأمر الذي حرَّر الموجة لتتحرَّك بشكلٍ أوسع ولتتشابك أحياناً من مفردات تعبيريّة أخرى مستوحاة من عالَم الفلك، كالهلال والليل والنجوم.. وغير ذلك من المُفردات الفنِّيّة التي تكثر فيها الانحناءات والاستدارات والتقويسات الإيروسية، وكذا بعض التحويرات الهندسيّة المُتناغمة المأخوذة من المعمار الإسلاميّ والزخارف والمشربيات.

هي بالتأكيد سلسلة لوحات تجريديّة مخصوصة بتكوينات هندسيّة ممتدة بلمسات صامتة ذات هوية لونية تعبيريّة واصطلاحية تحيا بداخلها منتخبات طيفية لمعية يشتعل فيها الأحمر الداكن والأصفر الساجي والبرتقالي الناصع والأزرق الكوبلتي على إيقاعات بصريّة مثل نوتات ونغمات متتالية تمتد لاهتمامات الفنَّان المُوسيقيّة، وبخاصة موسيقى الجاز التي عشقها منذ إقامته النيويوركيّة، وهي أيضاً تكوينات وهندسيّات ممنهجة قائمة على التسطير والتصميم بشكلٍ يُبرز شغفه بالأضداد التي «تتجاذبه وتجذبه على اختلافها: الحرّيّة والانضباط، المسؤولية والإنصاف، الواقعية والشاعرية، التشبُّث بالتراث والانفتاح على العصر. ويبقى المليحي في خضم هذا المَدّ والجزر وفيّاً أبداً لذاته ولبحثه الدائم عن سرّ الجمال والكمال»، كما قالت زوجته السابقة الناقدة اللبنانيّة فاتن صفي الدين، التي سبق لها عام 1995 أنْ أنجزت رفقة محمد بوعلام فيلماً وثائقيّاً حول تجربته الفنِّيّة يحمل عنوان «المليحي، موجة رُوح».. «Melehi, la vague dans l'âme». ■ **إبراهيم الحَيْسن**



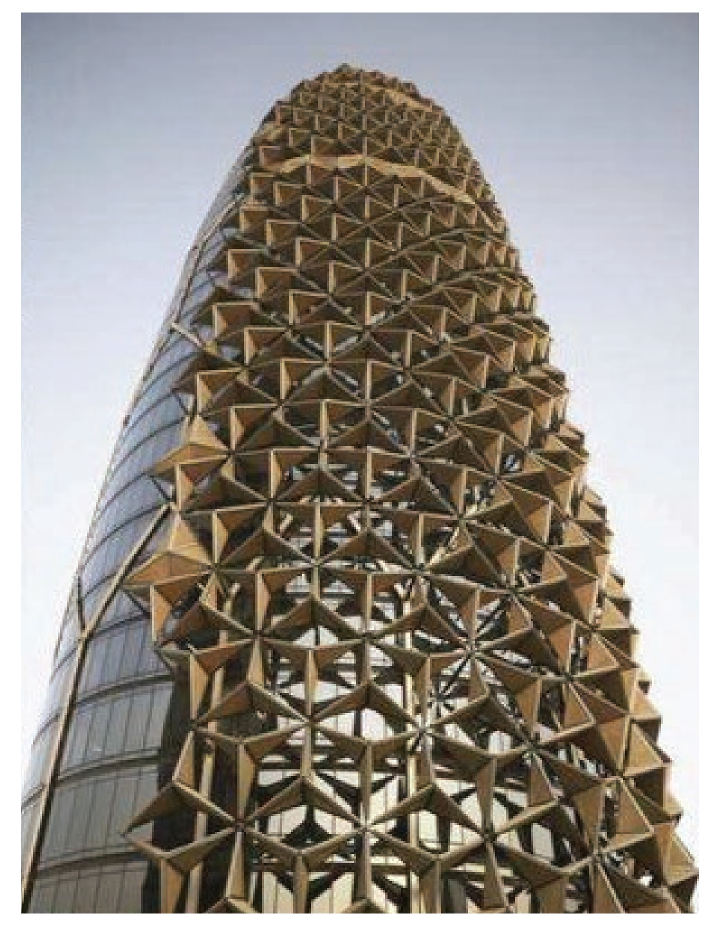
الفنَّان التشكيليّ الراحل محمد المليحي ▲



التَصميمُ البَارامتري

عمارة التشكيلات اللانهائيّة

شَهد العَالمُ في العَصر الحَديث تَغيُّراً كَبيراً في مَجال الهَندسة المِعمارية، وَلقد كَان لِلتقنيات الحَديثة وَأَساليب التكنولوجيا الرَقميَّة في البناء أثرها الكَبير في تنوِّع طُرز وَتَصميمات العِمارة، حيث سَاعدت بدَورها في تَطوير عَمليّات التَفكير وَالإبداع وَصِياغة تَشكيلات جَديدة لِلعِمارة وَالتَصميم الدَاخلي في صُور لم يَكن يَتخيَّلَها أو يَصل إليها المُصمِّم بطُرق التَفكير التَقليديّة، وَيُعتبر التَصميمُ البَارامتري وَاحداً مِن أَحدث صَيحات التَصاميم المِعمارية، والذي يَعتمد في أُصوله على الاستلهام مِن الطَبيعة، وَيُعبِّر التَصميمُ البَارامتري عَن مَرحلة تَطوُّر الرَسم الهَندسي وَتحوُّله مِن النِظامِ التَناظري إلى النِظامِ الرَقميّ.





«التَصميمُ البَارامتري - Parametric design»، هو نَهجٌ جَديدٌ في العِمارة وَالفُنون نَشأ مَع النِظام الرَقميّ وَبَرامجه التَطبيقيّة المُتنوّعة، مِن أَجل التَجديد في التَصميم المِعماري وِفق نِظام حِسابي رَقميّ يَقوم عَلى مَفهوم المَعلومات، فَهو يَعتمد عَلى إدراج العَديد مِن المُحدّدات الخَاصّة بِالمَبنى المُراد تَصميمه مِن طُول وَعَرض وَارتفاع وَوزن وَمَادة كُل عُنصر مِن عَناصر المَبنى[1] بِهَدف تَشكيل قَاعدة مَعلومات يُمكن الاعتماد عَليها في اتخاذ القَرارات خِلال جَميع مَراحل تَنفيذ مُجسّم التَصميم، ولِذا يُعرِّفه البعض بِمُصطلح (نَمذجة التَصميم)، أو التَصميم المِعياري، أو المِقياسي، أو التَصميم المُتغيِّر[2].

ويَعتمد التَصميمُ البَارامتري عَلى أُسس هَندسية معروفة بِالخَوارزميات، كَما يَعتمد على استعارة تَفاصيل الطَبيعة وَقِياساتها وَإعادة تَمثيلها، لِذا فَهو يرتبط ارتباطاً وَثيقاً بِعِلم «المُورفولوجيا - Morphology»، ذَلك العِلم الذي يَهتم بِدِراسة هَيئات الأَشكال وَوَظائفها في النَباتات والكَائنات الحيّة وَالمُوجودات غَير الحيّة المُتمثِّلة بِالصُخور[3]. فَالتَصميمُ البَارامتري بِمَثابة أداة حَديثة تُمكِّن المُصمِّم مِن فَهم التَشكيلات المُعقَّدة في الطَبيعة وَتَناولها بِصُورةٍ مُبسَّطة في إِطار مَقنّن ضِمن نَظرياتٍ مُختلفة وَمِن خِلال أدوات وَبَرامج الحَاسب الآلي المُختلفة، وَالتي يَتَحقّق التَصميم البَارامتري مِن خِلالها مِثل بَرامج «3DMax» ولغة البَرمجة المُختلفة مِثل «Scripting،Grasshopper».

وَيَرجع استخدام مُصطلح التَصميم البَارامتري إلى المِعماري الإيطالي «لُويجي مُوريتي 1973 -1907) «Luigi Morettiم)، وَالذي كَتب عَن العِمارة البَارامترية في أُطروحته لِلدكتوراه عَام 1940م، حيث ذَكر فيها أن تَحديد العِلاقات بين الشَكل وَأَبعاده يَتوقَّف عَلى مَجموعة مِن البَارامترات، وهي لَيست فَقط أَرقاماً، بَل يُمكن أَنْ تَكون على هيئة أَشكال وَسُطوح وَزَوايا وَأشكال المُنحنيات، أمّا البَارامترية كَحَركة تَصميم فَقد ظَهرت بستينيّات القَرن المَاضي.. وَمِن أَوائل المِعماريين الذين طبّقوها، المِعماري الإيطالي «أنطوني جاودي 1926 -1858) «Gaudi Antonioم)، والمِعماري الألماني «فري أوتو 2015-1925) «Frei Ottoم)، وقد حاولا إيجاد طَريقة كَالطُرق المَوجودة بِالطَبيعة يَستطيعان الحُصول مِنها عَلى أَشكال مُنحنية يَستعينان بِها في بِناء الشَكل الأَمثل لِلقِباب وَالأَسطح المُنحنية[4].

وَتُعتبر المُهندسة المِعمارية العِراقية الأَصل «زها حَديد «Zaha Hadid 2016 -1950)م) أَحد مُؤسِّسي هَذا الاتجاه في العِمارة وَالفُنون، وَسَطع نَجمها في أَوائل الثَمانينيّات، وَلَها بَصماتٌ بَارزة في عَالم الهَندسة، وَتُعَدُّ زها حَديد مِن رُواد العِمارة التَفكيكية[5]، وَلِطالما عُرفت بِوَصفها معمارية تَتخطّى الحَواجز المُسبقة عَلى العِمارة، فَتَميَّزت بِقُدرتها عَلى التَجديد وَالظُهور بِأَشكالٍ أَكثر حُرّيّة وَجُرأة، مُرسِّخةً المَفهوم التَجريدي وَالديناميكي لِلكُتلة بِأَبعادها الثَلاثة، فَابتعدت عن الخُطوط المعمارية المُستقيمة وَالزَوايا القَائمة، وَاتسمت بِتَصميماتها المُعَبِّرة التي تَتألّف مِن المُنحنيات وَالخُطوط المَائلة، وَهي بِذلك استطاعت إدخال الأَشكال المَائلة وَالمُنحدرة في مُعجم التَصميم المِعماري، وَلِذلك عُرفت بِلَقب (مَلكة المُنحنيات)، وَكَذلك بِلَقب (المَرأة التَجريدية)[6]، وَلقد سَار عَلى نَهجها زَميلها المِعماري الأَلماني «بَاتريك شُوماخر Patrick Schumacher»، وَالذي يَرى أَنّ العَمارة البَارامترية استطاعت دَمج كُلّ العَناصر المِعمارية







وَحوَّلتها لِعَناصر أو مُحدِّدات لُوغاريتمية سَهلة التَحويل وَالتَشكيل، الأمر الذي يُساعد عَلى تَقوية العلاقات بين مُكوِّنات وَأشكال المَشروع وَعلاقة المَبنى بمُحيطه، وَتَميَّزت أَعماله بانسيابية مُفرطة في الأَشكال أتت نَتيجة لتَطوُّر الرَسم وَالتَصميم الرَقميّ، وَنَتيجة لاختلاط مَفاهيم الفَنّ المِعماري بالفَنّ الميكانيكي وَالفُنون الأُخرى خُصوصاً الفَنّ التَجريدي[7].

يَتّسم التَصميمُ البَارامتري بعِدَّة مُميِّزات لَعلّ أهمَّها اعتماده بشَكل أساسي عَلى الخُطوط المُتدفِّقة وَالمُنحنية التي تُشبه النَسيج وَتَمتاز بالانسابية وَالحَركة، مِمّا يُعطي التَصميم الشَكل الفَريد، وَالذي يَجذب إليه الأَنظار، وَيَتميَّز باعتماده عَلى الكيانات الهَندسية الحيّة بَدلاً مِن استخدام الأَشكال الهَندسية الكَلاسيكيّة، كَالمُكعب أو الأُسطوانة وَالهَرم وغيرها. وَمِن أهمّ المَبادئ وَالأَولويات الأساسيّة للبَارامترية (الدِيناميكية، المُلاءمة وَالتَكيُّف)[8].

وَيَتميَّز التَصميمُ البَارامتري بسُهولة التَنفيذ وَالتَصنيع نَظراً لاستخدامه وحدات تِكرارية، كَما أنّه قَابلٌ لِلتَعديل وَالتَغيير في أيّ وَقت، وَعند القِيام بأي تَعديل في أيّ جُزءٍ مِن أجزاء التَصميم يَظهر آلياً في بَاقي الأَجزاء، فَهو بذلك يَختصر الوَقت وَالجُهد الكبيرَين اللذين يَتطلَّبهما تَنفيذ وَتَجربة هَذه التَعديلات يَدوياً، كَما تتنوَّع الخَامات وَالمَواد المُنفَّذ بها التَصميم البَارامتري، حيث يُمكن استخدام الحَديد أو الخَشب وَاللدائن وَالزُجاج وَالوَرق وَالقُماش أو المَطّاط وَغيرها مِن الخَامات بتَشكيلاتٍ لا نِهائية مِن خِلال مُحاكاة الطَبيعة وَفَهم الأَنظمة البِنائية التي تَقوم عليها بُنى الأَشكال، كمَا يَتميَّز بسُهولة الفَكّ وَالتَركيب وَالتَبديل وَخِفة الوَزن وَقوة الاحتمال، وَيَمتاز بالتَرابط وَالوِحدة.. فَجَميع عَناصر التَصميم مترابطة وَمُترابطة بارامترياً بطَريقة سَلسة وَليّنة، وَإذا نَظرت لِهذه الأَشكال مِن أي جهة سَتجدها مُتناغمةً مَع بَعضها البعض عَلى الرَغم مِن اختلاف أَشكالها، وَالتَأثير عَلى إحداها يُؤثِّر عَلى كَامل التصميم[9]، كَما أنّ التَصميم البَارامتري يُحقِّق الاستدامة مِن خِلال إعادة الاستخدام وَالتَدوير لمُكوِّناته وَخَاماته المُختلفة.

وَاستطاع التَصميمُ البَارامتري أن يُوجد حُلولاً مَرنة لِلمَشاكل التَصميمية دَاخل الفَراغات، فَهو يَتميَّز بالمُرونة وَالانسيابية، وَسَاعد في إعطاء إيحاء بالحَركة وَالاتساع لِلمَكان نتيجة لِلتِكرار وَالامتداد، وَيُمكن استخدامه كَنوعٍ مِن التَكسية لِلمَناطق القَديمة وَالمُتضرِّرة دُون إعادة تَشطيبها مِن جَديد، بالإضافة إلى إعطائها قِيماً وَظيفية وَلونية جَديدة عن طَريق اندماج وَتَداخل الخَامة وَاللّون بشَكلٍ مُتكامل وَمُنسجم، فَهو تَصميمٌ ديناميكي يُمكن استخدامه في التَصميمات الدَاخلية وَالخَارجية وَتَصميم قِطع الأَثاث المُختلفة وغيرها، ويَمزج العِمارة بالنَحت[10].

تَكمن أهمّية التَصميم البَارامتري في فَتح آفَاقٍ مُختلفة وَجَديدة في العِمارة وَالفُنون، ويُعزِّز الإبداعية لَدى المُصمِّمين مِن خِلال إنتاج آلاف التَصميمات، فَهو يَفتح البَاب لِلمُصمِّم لاستكشاف أَشكال غير تَقليديّة لم يَستطع تَخيُّلها بمُفرده، وَيُبرز أساليب أُخرى لِلتَصميم كَانت في المَاضي غير وَاقعية، وَلم يكن أي شخص يَستطيع تَحقيقها، ويَعمل عَلى رَفع القِيمة الجَمالية مِن خِلال استلهام أَشكال المُنتجات المُتنوِّعة لِما يُوفِّره مِن إمكانيات تُساعد في تَشكيل خُطوط أكثر انسيابية وَتُحقِّق المَعايير الجَماليّة بسهولة، وَأصبحت العِمارة مُتطوِّرة وَمُتجدِّدة وفَريدة[11]. ■ **محمد أحمد عبد الرحمن عنب**

مصادر المقال:

1- Wang, J., Li, J., & Chen, X.. Parametric design based on building information modeling for sustainable buildings, presented at the IEEE 2010 International Conference on Challenges in Environmental Science and Computer Engineering, pp.236-239.

2 - بسمة نبيل أحمد حسن، التَصميمُ البَارامتري وأثره على حيِّزات العمارة الداخلية، رسالة ماجستير.

3 - هبه همام شريف، مورفولوجيا النبات والتَصميم البيئيّ (عودة إلى الطبيعة) ، مجلة الفنون والعلوم التطبيقيّة، ج2، ع2، 2016م.

4 - أحمد يحيى عبد الرحمن راشد وآخرون، التَصميم البَارامتري كمدخل لاستلهام الطبيعة في تصميم المُنتجات، مجلة العمارة والفنون، ع14، 2019م.

5 - محمد الأسد، حصاد القرن: المُنجزات العلميّة والإنسانيّة في القرن العشرين، ج2، مؤسسة عبد الحميد شومان، عَمَّان، الأردن، ط1، 2008م، ص280، هاني محمد القحطاني، مبادئ العمارة الإسلاميّة وتحوُّلاتها المُعاصِرة: قراءة تحليليّة في الشكل، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2009م، ص40.

6 - معمار علي ثويني، العمارة الإسلاميّة: سجالات في الحداثة، الدار العربيّة للعلوم- ناشرون، 2009م.

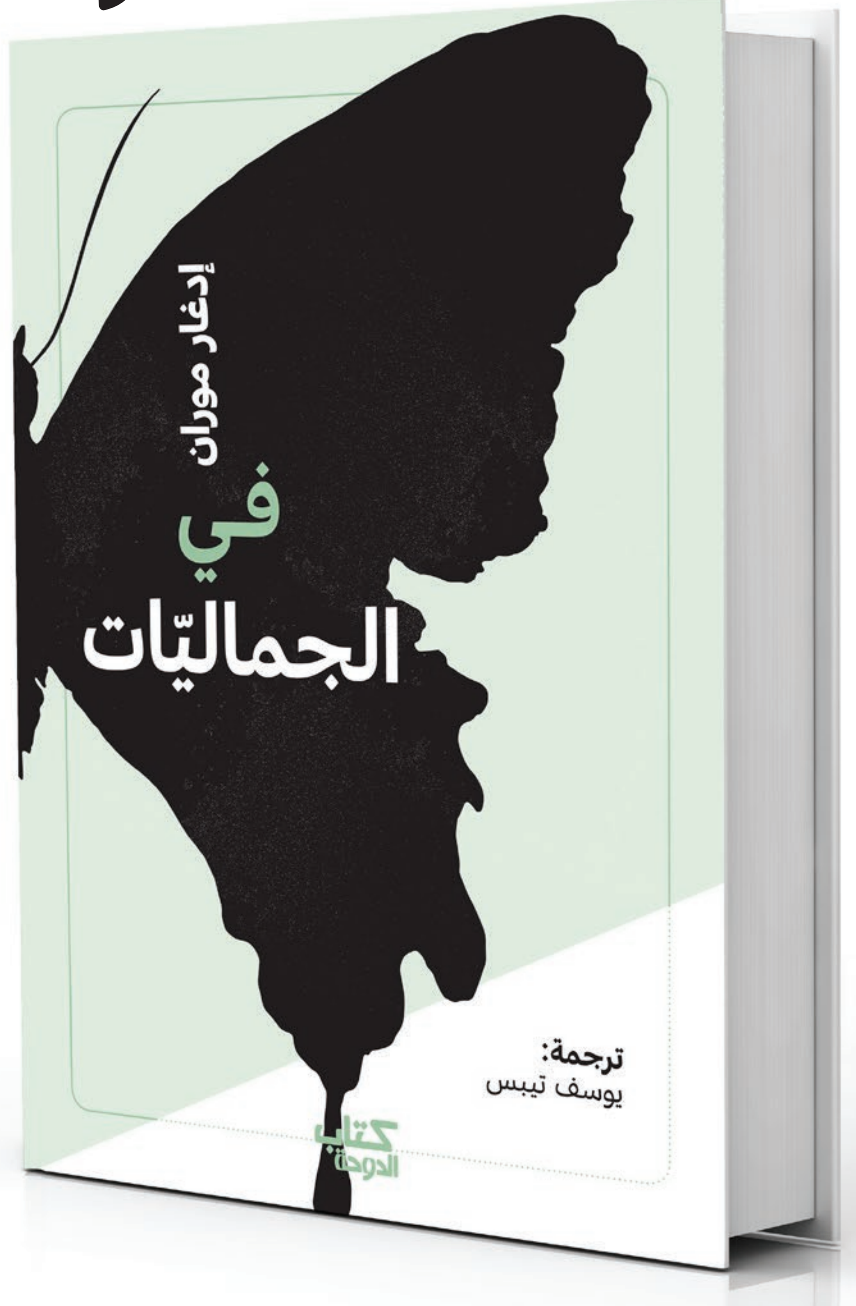
7 - إيلي حداد، إشكاليات العمارة الحداثية، دار الفارابي، 2015م.

8 - أحمد يحيى راشد وآخرون، التَصميم البَارامتري كمدخل لاستلهام الطبيعة في تصميم المُنتجات.

9 - إبراهيم عبد الله أبا الخيل، العمارة البَارامترية عمارة زها حديد وباتريك شوماخر، مجلة عَالم البناء، ع325، 2017م.

10 - عبير حامد سويدان، مفهوم البَارامتري وتطبيقاته في التَصميم الداخلي والأثاث.

11 - عبير حامد سويدان، التَصميم الداخلي والعمارة الإسلاميّة في مصر بين الماضي والحاضر.


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

آنا آخماتوفا

متحف الشعر والألم

لا تنقص الخصوصية شارع «ليتيني»، في مدينة «سانت- بيتربورغ» الروسيّة، فأولى خطواتك فيه، كفيلة بمدّك بجرعة كافية من السكون والطمأنينة، ومع تتابع الخطوات، والدخول عميقاً في المكان، يزداد انشغالك وتعلّقك به. كأنّ الحنين، بمعانيه الإيجابية، البريئة من الأمراض، هو أكثر أحاسيسك طغياناً، يعود بك مئة وخمسين عاماً إلى الوراء، يُسمعك خطوات الأمير «ميشكين»، بطل رواية «فيودر دوستويفسكي» «الأبله»، وهو يعبر المكان، قبل أن يسلّمك إلى صوت آخر، تبدو صاحبته أقرب زماناً ومكاناً، تردّد على مسامع والدها: سأصبح شاعرة!

تستسلم أكثر للصوت، تنقاد إليه، فيوصلك إلى مكانها، متحفها الذي يمدّ المكان بأسرار الشعر، ويهبه سكينته وعمقه، وإغراء قراءته أكثر.

هنا متحف «آنا آخماتوفا» (1889 - 1966)، الشاعرة الروسية، التي لُقّبت بـ«روح العصر الفضّي» و«ملكة نهر النيڤا».



متحف أخماتوفا ▲

يقع المكان على أراضي قصر الكونت «شيريميتيف»، الذي يعدّ واحداً من أجمل قصور القرن الثامن عشر، عاش فيه النبيل الروسي مع عائلته، قبل أن يتحوّل إلى مكان عاديّ للسكن، وتجعل منه «آنا آخماتوفا» جزءاً من حقبة أدبية بأكملها.

يستقبلك مدخل شجري، يزيد في هدوئك ورغبتك في اكتشاف المكان، ويلتقط قلبك قبل عينيك، عزفُ سيّدتَيْن على بيانو قديم، وُضِعت على غطائه لوحةٌ تفيد أنه يصلح للعزف، برغم كلّ آثار السنين، فتردّد في داخلك أنه شبيه الشعر الجيّد، الذي لا تفسده الأيّام.

تحضر الموسيقا في كلّ شيء: في صورة «آخماتوفا» المحفورة على الحجر، تظهر بالطول الكامل في وسط الحديقة، على الجدران الموشّحة بأبيات شعرية لشاعرتنا وغيرها من الشعراء، وفي شاشة العرض السينمائي، وفي المقاعد المبعثرة بألفة، وكأنها تنتظر المحبّين.

«لكنني، كسابق عهدي، حارّة في العناق» تشعر بالصورة الحجرية تقول لك مبتسمة، قبل أن تدخل البيت- المتحف، الذي افتتح في الرابع والعشرين من تموز، 1989، الذكرى المئوية لميلاد الشاعرة.

في الطابق الأوّل من البيت، نلحظ مكتب الشاعر الروسي «جوزيف برودسكي»، وأغراضه، الشاعر المولود في «لينينغراد» عام 1940، والحاصل على جائزة «نوبل للآداب»، عام 1987.

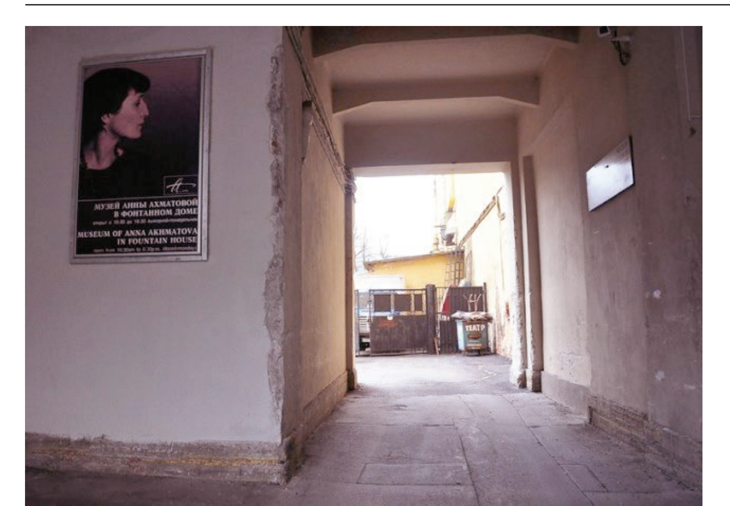
بمساعدة «آخماتوفا» وتوصياتها بدأ «برودسكي» مسيرته الشعرية. لم يكن مقدَّراً له البقاء في المنزل، بل ظلّ يمرّ إلى أن هاجر إلى الولايات المتَّحدة، وتوفّي في نيويورك عام 1996.

الطابق الثالث، الشقة رقم (44)

يقع متحف الشاعرة في الطابق الثالث، في شقّة مشتركة، تحمل الرقم (44). يسمّي الروس هذا النوع من السكن «كومونالكا»، وتمثّل الحياة في بيوت كهذه، تجربة خاصّة جداً، قد تكون متعبة، بل قاسية من بعض نواحيها، غير أنها، من نواحٍ أخرى، تمنح البعض فرصة الاطّلاع

مدخل البيت ▲

على حيوات مختلفة، وقراءة من حولهم بكثير من العناية والتدقيق.
«هنا، عاشت «آخماتوفا» ما يقرب من ثلاثين سنة.» يقول أحد الزوّار، بينما تستعيد الذاكرة عبارتها التي تشبهها تماماً: «كقطار خارج عن سكّته».
منذ عام 1925 حتى عام 1952، عاشت الشاعرة هنا مع زوجها الثالث، الناقد الفنّي «نيكولاي بونين» (1888 - 1953)، الذي سكن البيت منذ مطلع 1920، وجعله الإجهاد الذهني القويّ والمستمرّ، مع شدّة الحياة الروحية، أقرب إلى «آخماتوفا»، التي زارت الشقّة، أوّل مرّة، في التاسع عشر من تشرين الأوّل من عام 1922، كما نقرأ في مفكّرة «بونين» اليومية»: «مساء يتربورغيّ ناعم، ملامح وجهك اللطيف، يا «آخماتوفا»، تغطّي المدينة. تحت كلّ أضواء الشوارع يتنفسّني وجهك...»
أوّل ما يراه زائر المكان، عندما يصعد إلى الطابق الثالث، متوجّهاً نحو الشقّة، نافذة داخلية صغيرة في أعلى السلّم، قد لا تعني شيئاً للكثيرين، لكن هذا التفصيل الصغير، كان رمزاً الخوف، ذلك الخوف الذي خبرته «آخماتوفا»، وهي تعيش في هذه الشقّة، وفي هذا العنوان.
من هذه النافذة، أطلّ المستأجرون برؤوسهم قبل فتح الباب، بكثير من الحذر والتوجُّس، لأن زيارة ضيف من إحدى المنظّمات المختصّة بالقمع، يعني غرق ساكن البناء في حياة جديدة.
داخل الشقّة، يبدو واضحاً الجهد المبذول للحفاظ على تقاليد مدينة «بيتربورغ» القديمة في المنزل، وقد واجه المصمّمون مهمّة غير سهلة لجمع المتعلّقات الشخصية، والعثور على الأشخاص المرتبطين بفترة حياة «آخماتوفا» في المدينة. عُثِر على بعض الأشياء من خلال الأحفاد المعاصرين والأصدقاء، وتمَّت استعادة الديكورات الداخلية، والصور الفوتوغرافية، والكتب ذات التوقيعات والحروف.
كما أعيد مظهر مكتب نيكولاي بونين بشكل منفصل، مكان عمله مع أوراقه وهدايا من طلّابه في أكاديمية الفنون.
تُترك الأشياء كما لو أنها لا تزال تعيش هنا: معطف على مشجب،



مدخل المكان ▲

حقائب معدّة ومستريحة على الأرض، هاتف على الحائط، وموقد من القرميد الأبيض تَمَّ تنظيفه حتى يلمع، مع كلّ حميمية الأغراض المنتشرة في الممرّ.
بعد اللقاء بكلّ تلك التفاصيل، تدخل الغرفة ذات النافذة المواجهة للحديقة.
هنا عاشت «آخماتوفا»، هنا بدأت كتابة نصّها» «قصيدة بلا بطل»، الذي سيكون عليه فيما بعد، سيمفونية لمصير جيلها كلّه.
هذا المتحف هو أكثر من شقّة تذكارية؛ فهو لم يحفظ، فقط، الأشياء والأجواء التي عاشتها «آخماتوفا»، بل إنه مليء بالأصوات - القصائد التي كتبتها الشاعرة، وبموسيقاها المفضَّلة، وأصوات ذلك الوقت.





القاعة البيضاء ▲



في داخل البيت ▲

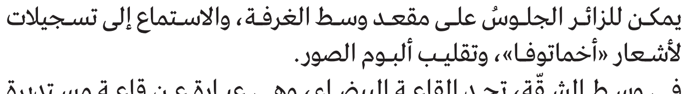
أريكة وطاولة صغيرة، حيث كتبت، وقرأت، وتعلَّمت اللّغات، وبقيت صورة «بوشكين» معلّقة هناك، دائماً.

صور السجلّات العائلية والصور والرسومات معلّقة على الحائط. وخلف زجاج الخزانة، توجد خزانة شخصية، حيث يتمّ حفظ المجوهرات والأشياء الصغيرة العزيزة على القلب.

الغرفة الورديّة، والقاعة البيضاء

كانت غرفة الطعام المضاءة بالضوء الدافئ والمريح، هي مركز البيت، حيث غالباً ما يجتمع السكّان وضيوفهم، وقد سميت بالغرفة الوردية، تبعاً لطلاء جدرانها، فيها استقبلت «آخماتوفا» الضيوف، وأديرت التسجيلات، ولعبوا الشطرنج، وعقدت حوارات طويلة حول الفنّ والحياة.

يمكن للزائر الجلوسُ على مقعد وسط الغرفة، والاستماع إلى تسجيلات لأشعار «أخماتوفا»، وتقليب ألبوم الصور.



في وسط الشقّة، تجد القاعة البيضاء، وهي عبارة عن قاعة مستديرة مزدانة بالأعمدة، حيث تبدو مثل معبد صغير.

لم تكن القاعة موجودة في حياة «آخماتوفا»، ولكن في عام 2003 تَمَّ تقسيم المتحف إلى قسمين: القسم الأوَّل عبارة عن شقّة تذكارية على طراز العشرينيات والأربعينيات من القرن العشرين. أمّا القسم الثاني فهو معرض أدبيّ، حدَّد ملامحه سطر في إحدى قصائد الشاعرة: «أتذكَّر كلّ شيء في الوقت نفسه...»

هذا المعرض الأدبيّ، مقسّم إلى سبعة أجزاء، كلّ منها يتناول مرحلة شعرية في حياتها، لكن أكثر ما يؤلم، ويحفر في النفس عميقاً، هو رسالتها إلى «ستالين» لطلب الإفراج عن ابنها المعتقل.

خارج المكان، داخل الذاكرة

تودّع المكان وصاحبته، مستعيداً كلّ ما قرأته أو سمعته عن الشاعرة، من كلمات معلّمة الفلسفة، عن مبدعين روس، من غير القومية الروسية، في مقدِّمتهم «آخماتوفا»، إلى ما كتبه بعض أصدقاء الشاعرة عنها، مثل صديقتها الممثِّلة «فاينا رانيفسكايا»، التي أجابت عن سؤال يتعلَّق بعدم كتابتها أيّ شيء عن «آخماتوفا»، برغم صداقتهما العميقة، بالقول: «لا أكتب عنها، لأنّي أحبّها كثيراً».

أمّا الكاتب الروسي «إيفان بونين»، فرأى أن المواعيد مع «آخماتوفا»، تنتهي بالحزن دائماً.

نعم. إنه الحزن، يسير معك وأنت تفارق بيتها- متحفها، ويأتيك صوتها، يملأ كلّ تفاصيل شارع «ليتيني»:

«وكان هُناكَ صوتٌ، دعاني مُهدِّئاً..

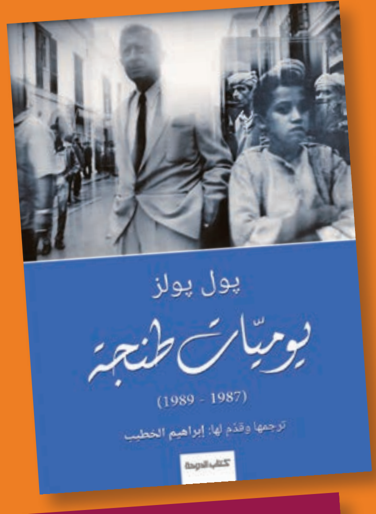
قالَ: «تعالي إلى هنا

دعي تلكَ البلاد الموحشة الخاطئة».

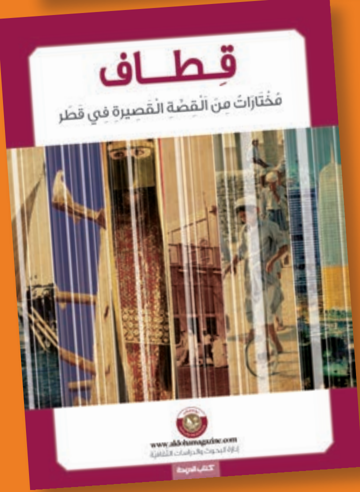
■ عباده تقلا (سانت- بيتربورغ)

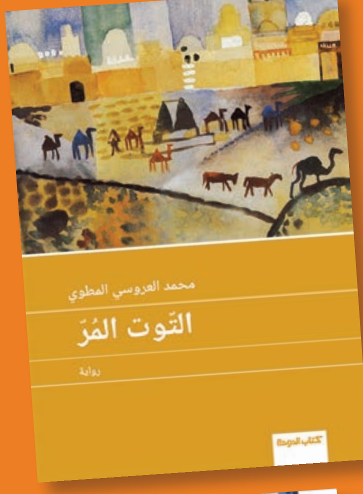

صدر في
كتاب الدوحة

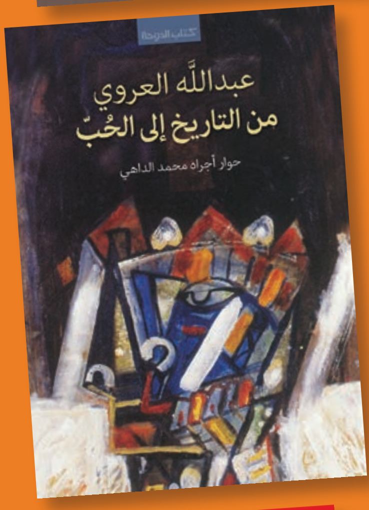

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


پول پولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)
ترجمها وقدم لها: إبراهيم الخطيب


إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين

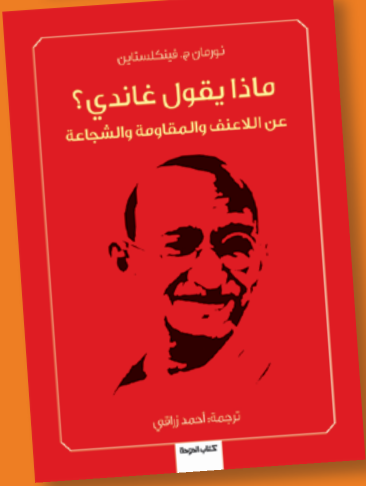

قِطاف
مُختارات من القصّة القصيرة في قطر

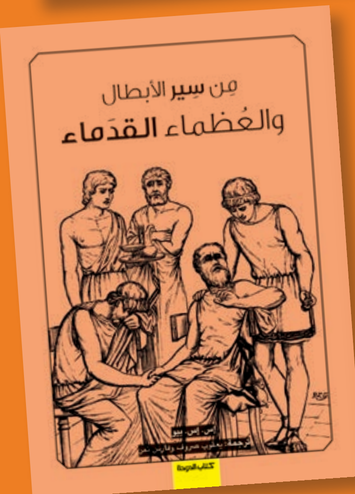

محمد العروسي المطوي
التّوت المُرّ
رواية


عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ
حوار أجراه محمد الداهي

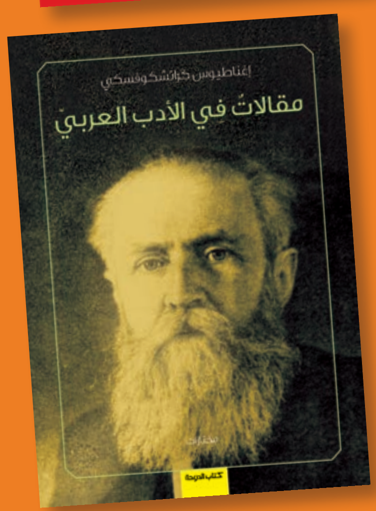

نَشأةُ اللَّوحة
في الوَطَن العَربي
د. نزار شقرون


الطيب صالح
مريــود
رواية


ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة


من سير الأبطال
والعظماء القدماء


الرّحلةُ الجَوّية
في المَركبة الهَوائيّة
(من شرقي إفريقية إلى غربيها)
يوسف اليان سركيس
عن كتاب جول غابرييل فيرن «خمسة أسابيع في منطاد»
(الجزء الثاني)


مقالاتٌ في الأدب العربيّ

الصحراء في الأذهان الغربية

ما رواه الناجون من الغرق

تعود بعض الصور النمطية الشائعة، اليوم، عن الصحراء الأطلسية وساكنتها، إلى الفترة الاستعمارية، وهي صور مدوَّنة في الروايات والقصص والمجموعات الشعرية واللوحات المرسومة والصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية. وفي الحقبة المعاصرة، لا تزال تلك الصور مادّة غرائبية تعرضها الأفلام السينمائية والتلفزيونية والأفلام الوثائقية الموجَّهة إلى الجمهور العريض، الأكثر اتّساعاً من أيّ وقت مضى..

فَتنت الصحراء الكثير من الرحّالة والمستكشفين والمغامرين الغربيِّين، منهم الكُتّاب والفلاسفة والمؤرِّخين والعلماء ورجال الدين... وألهمت الكثيرين في إنتاجهم الأدبي، والفكري. فمنهم من نَظَر إليها على أنها فضاء عقيم وحارق طارد للحياة، وكناية عن العدم والخواء، في مقابل أغلبية اعتبرتها أرضاً غنيّة بالثروات والمؤهّلات وصالحة للغزو والاستعمار. وقد تميَّز حكي الأسفار، منذ أواخر القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر، بالتجاذب بين رغبة الرحّالة في استرجاع الحقيقة التي لاحظها عبر الكتابة، من جهة، والطبيعة الأدبيّة لمشروعه التي غالباً ما تتطلَّب اللجوء إلى البعد الأسطوري والإثارة على حساب المعطيات الموضوعية، تحديداً، عندما يتعلَّق الأمر بالمناطق القصيّة غير المعروفة من جهة أخرى. والحال أن أغلب الرحّالة، في هذه الفترة، ادَّعوا أنهم سردوا ووصفوا، بكلّ أمانة، ما عاشوه من أحداث، وما شاهدوه من فضاءات، وما تعرَّفوا إليه من أقوام، إلّا أنهم، في الواقع، واجهوا إشكالية استحالة إعادة بناء الوقائع والمشاهد كما كانت بالفعل، خصوصاً أن كتابة نصّ الرحلة لا يتمّ إلّا على ضوء الذكريات، بعد العودة إلى البلد الأصلي. وأمام قصور الذاكرة وما ينجم عنه من تشويش، يلجأ الرحّالة إلى الخيال؛ ما يحول دون الاسترجاع الخالص والبسيط، ويُفضي بهم إلى الاختلاق، فيرتدّوا إلى الاستعارة من معارفهم القبْلية ومرجعيّاتهم الثّقافيّة، لجعل القارئ الغربي يتخيّل ما لم يبصره أبداً.

هكذا، استدعت الكتابة عن الصحراء العديد من القوالب المساعدة على تَمَثُّلِها، والحال أن مُتَخَيَّل البيداء، لدى الغربيين، عموماً، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مُهَيْكل حول بعض الثوابت المتعارف عليها في الوصف، لكن تمثُّلها يتطلَّب، أحياناً، الأخذ بعين الاعتبار خلفية قد تكون تاريخية، أو سياسية، أو ثقافية، أو دينية، أو ميتافيزيقية أو خرافية؛ ما يُشكِّل، في النهاية، أسطورة الصحراء، في استجابة لأيديولوجيا معيَّنة تسعى إلى إضفاء طابع الغرائبية على هذا المجال الطبيعي، ومنح صفة البطولة للرحّالة الناجي من الغرق أو المغامر أو المستكشف، والنظر إلى مجمل الرحلة على أنها بحث أنساني داخليّ عن الخلاص، في خضمّ الاختبار الذي يخوضه الرحّالة الغربي (الأوربي أو الأميركي) «المتحضّر»، في عبوره للفيافي والقفار، مستحضراً تجربة التيه العبراني في النصوص الدينية اليهودية المسيحية، لاسيّما في كتابات الناجين من الغرق المبالغة في سرد المعاناة مع السكّان المحلّيِّين؛ ما يزيد من أهمّيّة المكوِّن السِّيري - ذاتي في هذه النصوص، حيث ينتقل مركز الاهتمام، شيئاً فشيئاً، من الرحلة إلى الرَّحّالة، حيث جعَلَ وصفَ المساحات المترامية الأطراف، وصعوبة التضاريس، ومشاقّ التنقُّل، وطرق القوافل ومسارات الترحال، والعيش تحت الخيام... إلى غير ذلك من الصحراء مجتمعةً، موضوعةً تتناسل عنها موضوعات فرعية، بدءاً من اللحظة التي يبدأ فيها تفاعل الرحالة مع هذه البيئة العصيّة على الإحاطة بها بفعل طبيعتها الشاسعة؛ ما يدفعه إلى التفصيل والتدقيق في وصف السكان وعاداتهم ونمط عيشهم، والمشاهد الطبيعية المحيطة بهم، وسبلهم في التأقلم مع ندرة الموارد وشظف العيش، وتتمثَّل الصورة المقدَّمة، عموماً، من طرف الرَّحالة والمستكشفين، عن ساكن الصحراء في الفترة موضوع الدراسة، في كونه متزمِّتاً تتملَّكه كراهية دينية شديدة تجاه المسيحيِّين، تجعله غير قادر على ربط علاقة صداقة بهم إلّا في حالة ما إذا ما كانت تعود عليه بالفائدة المادّيّة أو الربح التجاري، وعنيف، وعنيد بالفطرة، ومتمسِّك برأيه مهما كان خاطئاً، مغرور يبالغ في تقديره لذاته، ومقاييس الجمال مقلوبة لديه، قليل النظافة، شديد الحذر، لا يُؤتمن جانبه (مقتل الرحّالة الإنجليزي دافيدسون في طريقه من وادي نون إلى تيمبكتو، ومقتل العديد من الرحّالة الإنجليز قبله في الداخل الإفريقي، وما تعرَّض له «كامي دولس» في بداية رحلته الأولى على شاطئ بوجدور، والذي انتهت رحلته الثانية بمقتله في الصحراء الوسطى، وما تعرَّض له بول بلانشيه وابن المقداد بأدرار من أسر وتنكيل)، مع بعض الإعجاب بما يتمتَّع به من أخلاق الفروسية وكرم الضيافة، وتشكيل هذه الصورة ليس غريباً عمّا تعرَّض له هؤلاء الرحّالة في أثناء تنقُّلاتهم، من أسْر أو محاولات قتلٍ أو سرقة أو سلب، وما عانوه خلال مفاوضات إطلاق سراحهم، أو عبورهم أو إبرامهم لاتّفاقيات تجارية، بحسب حالة كلّ منهم.

فيما يلي، بعض الأمثلة على وصف الصحراء وساكنتها، المقتطفة من قصص بعض الناجين من الغرق:

وصف شارل كوشلي (الناجي من غرق السفينة الفرنسية «لا صوفي» سنة 1819) للحظة وقوعه هو ورفاقه في أسر البيضان الرحَّل[1]:

«لم يتبقَّ لدينا من مورد آخر غير أن نضع أنفسنا تحت رحمتهم؛ لذا غامرنا، بعد شيء من التردُّد، بالذهاب للالتحاق بهم. ربَّما يقوتننا، بعد أن أخذوا كلّ ما نملك، على قيد الحياة. وبالفعل، عندما أصبحنا بقربهم، لم يسعوا، على الفور، إلى أن يثيروا فينا مخاوف جديدة، واكتفوا بانتزاع



ساعاتنا ونقودنا التي تبقَّت لدينا (...). بعد أن تمَّ تجريدنا جزئيّاً، ونحن فريسة المخاوف التي عبَّرنا عنها بصمت ثقيل، ارتمينا على الرمال، بالقرب من خيمة رديئة»[2].

وصف فولي (الفرنسي الناجي من الغرق على شاطئ الصحراء سنة، 1784) العيش في البيداء:

«ليس لدى هؤلاء الهمج أيّ بيت ما عدا ساتر منسوج من شعر الماعز أو وبر الإبل، ممدَّد على عصيّ طول الواحدة منها يتراوح بين ثمانية وتسعة أقدام، ولا يُرى فيه من أثاث سوى بضعة من جلود الماعز تستخدم كملابس، وحصير من الأسل يشكِّل سريراً جماعياً للأسرة كلّها؛ من زوج وزوجة وأطفال. شربتُ، ساعات بعد وصولنا، بعض الحليب الحامض، ولم يعطوني أيّة مادة غذائية غيره. ثم نمت وسط صغار الماعز التي يحتجزها البيضان في خيامهم في أثناء الليل لحمايتها من الحيوانات المفترسة التي تنتشر في هذه المناطق (...)»[3].

وصف سونييه، (الفرنسي الناجي من الغرق، سنة 1784) للشخصية البيضانية:

«مهما كانت الخسارة التي يتعرَّض لها العربي، لا تسمع له شكوى أبداً؛ إنه فوق البؤس، يصبر على الجوع، والعطش والتعب. شجاعته، في كلّ الأحداث، على المحكّ. هذه مشيئة الله، كما يقول، في حين نراه يُسَخِّر كلّ شيء لإبعاد المصائب عنه؛ وغالباً ما يُعَرِّض نفسه لأكبر الأخطار من أجل الحصول على أشياء تافهة[4]».

وصفُ «جيمس ريلي» (القبطان الأميركي الناجي من غرق سفينة «لو كوميرس»، سنة 1816) لصاحب الخيمة الذي وقع في أسره:

«(...) إنه راضٍ من الغذاء بحليب نوقه، التي يعتني بتربيتها، ولا يتوقَّف عن شكر الله على نعمه التي لا تحصى بالنسبة إليه. ينظر إلى نفسه على أنه متفوِّق عليَّ وعلى رفاقي، في الذكاء والمعارف المكتسبة، تماماً، مثلما يعتقد مُعَمَّرٌ في الهند الغربية بأنه أعلى مقاماً من الزنجي الأحدب، الأكثر بؤساً، الذي وَصَلَ مُقيَّداً من ساحل إفريقيا[5]».

كان نشر روايات رحلات الناجين من الغرق، في أواخر القرن الثامن عشر، حاسماً في بروز فكرة تنظيم الرحلات الاستكشافية للمجال الصحراوي وتحديد الصعوبات التي ينبغي تجاوزها للقيام بذلك، وهي الرحلات التي كثرت في القرن التاسع عشر، تمهيداً للاستعمار المباشر، حيث لم تعد الرحلة غاية في حَدّ ذاتها، متركِّزة، في البداية، على اختراق الصحراء للوصول إلى مدينة الذهب «تيمبكتو»، ثم على سائر مدن القوافل عبر الطرق الرابطة بين ضفَّتَي الصحراء، ونستشهد، بخصوص استخلاص العبر من رحلات الناجين من الغرق، بما ورد في مقدِّمة الناشر لقصّة الأسير الفرنسي الناجي من الغرق «فولي»، الصادرة سنة 1792:

«المنطقة الداخلية، بأسرها، التي نراها على الخرائط وقد ملأتها الكلمة الفضفاضة (صحراء)، أو أسماء أمم مفترضة لم توجد قطّ، تستحقُّ -ربَّما- أكثر من غيرها الاهتمام وشرف الزيارة من طرف الأوربيِّين المُلاحِظين. بإمكان الحكومة الفرنسية، اليوم، بالقليل جدّاً من النفقات، تنفيذ إحدى أكبر الرحلات التي أنجزت عبر البرّ. وتتمثَّل الصعوبات التي يتوجَّب تجاوزها لضمان نجاح هذا المشروع فيما يأتي: (عدم ملاءمة المناخ - الطبيعة العنيفة المحتملة للساكنة - الجهل باللّغة العربيّة - المشقّات التي يكابدها من يقوم بهذه الرحلة - صعوبات نقل الأدوات المختلفة اللازمة للقيام بإنجاز الملاحظات المفيدة- الجمع، في رأس أو رأسين، لمختلف المعارف التي سوف تكون هذه الرحلة، بدونها، غير مفيدة[6]».

مع الرحلات الاستكشافية في القرن التاسع عشر (رينيه كاييه، ليوبولد باني، هاينريش بارت، أوسكار لينز، كامي دولس وغيرهم)، جرى تثبيت صورة محدَّدة للصحراء، في الأذهان الأوربية: الماء نادر للغاية، والحرارة لا تُحتمل، والرياح حارقة، وقد تُدفَن قوافل، بأكملها، تحت ما تحمله من رمال، وانتشار ظاهرة السراب، وعقم التربة، وكثرة الحيوانات المفترسة والثعابين الضخمة والعناكب والعقارب السامّة. السكّان شرسون لا يتوقَّفون عن القتال والصراع فيما بينهم ولكنهم يُجمعون على كره «النصارى». والحال أن كلّ ما جاء في روايات أولئك الرحالة لم يكن كلّه مجرَّد زيف أو خيال، ولكنه، أيضاً، لم يكن حقيقياً بالكامل.

كان الرحّالة يلجأ، في خضمّ معالجته لمعضلة الوصف واستحضار الذكريات، إلى استخدام الموضوعات كرموز وعلامات، من منظور كون الرحلة تجربة لِلْغَيْرية، تجربة حقيقية كابدها بنفسه وببدنه، بإيقاعه الخاصّ، في عالم مختلف عن عالمه الذي أتى منه، من حيث البيئة ونمط العيش والانتماء الحضاري والقيم والتصوُّر للوجود وموقع الإنسان في الكون، لكنه عَبَّر عنها بطريقته، من خلال منظور ثقافته الخاصّة؛ من هنا يأتي احتمال تضمينه للأفكار الأيديولوجية في مواجهة ازدواجية المفارقة التي تفرض نفسها عليه؛ فالعربي، في هذه المنطقة -بنمط عيشه وطباعه وعاداته وميوله- يظلّ، على الرغم ممّا يلاحظه عليه الرحّالة، وريث

حضارة عريقة نشأت حول رسالة الدين الإسلامي، وتطوَّرت مستفيدة من الحضارات السابقة عليها؛ ما يستدعي إلى الذهن ماضي علاقات المسلمين المعقَّدة مع أوروبا في العصر الوسيط، حتى أن المرابطين المنحدرين من هذه المناطق حكموا الأندلس، وهدَّدوا وجود ممالك أوربا الغربية لقرن من الزمان تقريباً، ويجعل من غير المعقول تصنيفه في خانة (الهمجي) التي حُشر فيها الكثير من الأمم الأخرى غير الأوروبية. ومن الممكن مقاربة هذا الجانب من خلال تحليل بنيات الخطاب وطبقات القول وحقول الدلالة والانفتاح، بذلك، على العلوم الإنسانية، وتحديداً ميدانَيّ التاريخ والأنثروبولوجيا، فيلجأ إلى صيغ المبالغة والتضخيم، كما جاء في وصف الرحّالة «موليان» (1818) لظروف عيش ساكنة الصحراء: «إنهم يمضون، أحياناً -وهم القنوعون بطبعهم- ثمانية أيّام في الصحراء، دون أن يجدوا شيئاً للأكل، ولا حتى نقطة ماء لإرواء الظمأ. يَحُول الحزام المحيط بالخاصرة، الذي يزيدون شدَّه كلّ يوم من أيّام التقشُّف الإجباري، دون أن يسقطوا بفعل شدّة الجوع، العطش والتعب[7]».

ويمكن تلخيص الصيغ المستخدمة، عموماً، لتمثُّل البلاد الأخرى من طرف هؤلاء الرحّالة في التضادّ والمقارنة التناظرية:

التضادّ:

ويتجلّى في صيغة: «البلاد الأخرى مخيفة، وهي عكس ما هو معروف لدينا»،الواردة، مثلاً، في حكاية رحلة «سونييه» (نشرت سنة 1792):

« (...) استمررت، خلال الأيّام التالية، في عيش هذه الحياة الرتيبة والرعوية، التي كان من الممكن أن تبدو لي لطيفة لو أن الطبيعة، في هذه البيداء، بدت في نظري بالمظهر الضاحك الذي تبدو عليه في بلداننا! غير أنني أبحث هنا، عبثاً، عن المناظر اللامعة، تلك المروج المكسوّة بالأزهار المتنوِّعة، تلك الأحراش الطريّة والأجمات التي تزين الريف الفرنسي. الأرض، هنا، جافّة وعقيمة، على الدوام، لا ينمو فيها سوى الشجيرات الشوكية والجنبيات، وليس هناك أيّة شجرة ذات أوراق. يفترسني ظمأ شديد، ولا أجد أيّ جدول يروي عطشي. أكتوي بشمس حارقة، ولا أرى أيّ ظلّ يقيني قوّة أشعَّتها[8]».

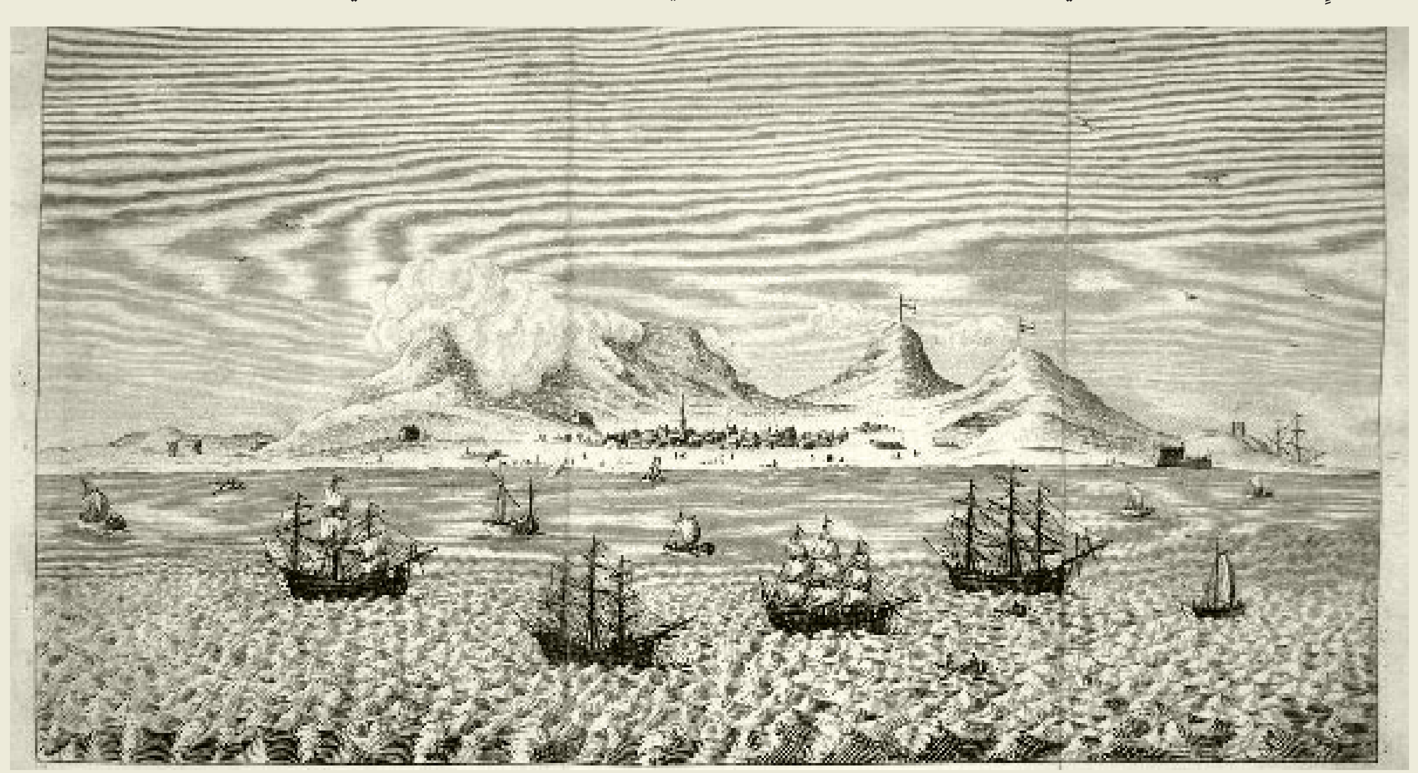
أو كما عبرت عن ذلك، الفرنسية الناجية من الغرق «شارلوت أديلايد بيكار» (مدام دارد): «سعيدٌ. نعم سعيدٌ ألف مرّة من لم يَخْطُ بقدميه على أرضٍ أجنبية» (الكوخ الإفريقي: قصّة أسرة فرنسية أُلقيت على الساحل الغربي من إفريقيا، الفصل 3، ص 40). وكذلك «بيير لوتي» في «رواية فارس - Le Roman d'un spahi» (صدرت سنة 1881، وتحوَّلت إلى فيلم، سنة 1936): »إنها الصحراء «البحر الكبير بلا ماء»«، وأيضاً «كامي دولس» في قصّة رحلته (نشرت سنة 1888):

«توجَّهنا من زمور نحو الشمال الغربي، في اتِّجاه رأس بوجدور. قبل بلوغ ساحل المحيط، صادفْنا سهلاً عقيماً، رمليّاً وموحشاً، يُعرف لدى الرحّل باسم «الرَّكْ». كان عبور هذه المنطقة الكئيبة إحدى الحلقات الأكثر ترسُّخاً في ذاكرتي، عن رحلتي. لقد جرى الاستعداد لمصاعب الطريق بالتزوُّد بالكثير من الماء من الآبار الأخيرة، وحُمِّل على الإبل (...). ما من شيء أكثر رتابةً من ذلك المسير لثلاثة أيّام عبر منطقة كثيرة الحصى، رهيبة وعارية من النبات. شمس حارقة تزيدها إشعاعات الأرض قساوةً أكثر؛ ما يستفزّ الأعصاب، ويرمي بالذهن في إنهاك حقيقي. في ختام اليوم الأوَّل من المسير، أُصبتُ بالظاهرة البدنية التي يتعرَّض لها سكّان الصحراء. يُثير القيظ والحرمان نظام المخّ فيُكابد المرء نوعاً من الهذيان (...) جَعلت ريحٌ حارقةٌ، هبَّت من الشرق، يوم مسيرنا الثاني عبر هذه المنطقة البائسة، أكثرَ مشقّةً. كان الجوّ ثقيلاً للغاية، وكان الرمل المرفوع، بقوّة، يعتِّم الأفق، ويغلّفنا بغمامة كثيفة. كان الناس والدوابّ يلهثون. كانت الحيوانات المسكينة المتعرِّضة لسياط الريح تحني رؤوسها نحو الأرض، مخفضةً أجفانها. كنّا مجبرين على تغطية وجوهنا بالكامل، لكيلا نصاب بالعمى وجفاف الحلق. يدخل الرمل الدقيق، للغاية، إلى كلّ المسام، وما من شيء يمكنه أن يكون محكم الإغلاق (...) [9]».

الصحراء التي ينبغي محوها من فوق وجه الأرض، من خلال تحويلها إلى بحر حقيقي، بغمرها بمياه الأطلسي (مشروع الأسكتلندي «دونالد ماكينزي» في الساقية الحمراء (1875) أو البحر الأبيض المتوسِّط، ومشروع الفرنسي «روديرِ» في تونس، الذي أثر في روايات جيل فيرن) أو -على الأقلّ- اختراقها بخطّ للسكّة الحديدية يسهِّل التنقّل بين ضفَّتيها (المهندس «دو بونشيل» في كتابه: «السكّة الحديدية العابرة للصحراء: الربط بين الجزائر والسودان الغربي» (1878).

المقارنة التناظرية:

أي صيغة: «البلاد الأخرى تشبه، في بعض الجوانب، ما هو معروف لدينا





من قبل»، كتقديم الصحراء للدلالة على ضآلة الإنسان أمام جبروت الطبيعة، وحاجته الدائمة إلى العناية الإلهية، وما يتمخَّض عن ذلك من ترسيخ النظرة عن الخضوع للقدرية لدى ساكنتها، وتقوية الجانب الروحي، وترسيخ خلق الصبر على المكاره، والحثّ على الزهد لدى الرحّالة في استحضار لمرحلة لجوء النصارى الأوائل إلى تشييد الأديرة المنعزلة في صحاري الشام وفلسطين وسيناء؛ هرباً من المطاردة الرومانية، - ومن ثَمَّ- سعياً للرهبنة والتأمُّل والانفصال عن الدنيا، من حيث كون البيداء المكان الأمثل لتلقّي الرسالة الإلهية بالنسبة إلى رجل الدين (رحلة شارل دو فوكو- 1883)، وكذلك لبلوغ أقصى ما يتمنّاه الفيلسوف أو المثقَّف: معرفة الإنسان لنفسه بنفسه (أنطوان دو سان اكزوبيري)، «أرض الرجال» (الصادرة سنة 1939): «الصحراء بالنسبة إلينا؟ لقد كانت هي ما كان يتولَّد فينا. ما كُنّا نتعلَّمه عن أنفسنا» (الفصل الرابع، ش III)، أو تشبيه أهلها (الرجال الزرق)، في عاداتهم الشرقية، بثيابهم وقُطعانهم وخيامهم، برعاة زمن النبيّ إبراهيم، وتخيُّل أنهم يقدِّمون، بطريقة حيّة، للغاية، الصورةَ الراسخة في الأذهان الغربية المسيحية عن تلك المجتمعات الغابرة[10]، كما جاء في رحلة «دو بريسون»، الفرنسي الناجي من الغرق سنة 1784: «إذا كان الغريب لا يعرف أحداً في العشيرة التي يزورها، فمن واجب الأكثر غنًى، دائماً، تقديم الضيافة له. وإذا كانوا كثيرين، فإن النفقة (كما سبق أن قلت) تكون جماعية. يقدِّم لكلّ منهم قصعة كبيرة من الحليب ودقيق الشعير المنقوع في الحليب المغلي، أو في الماء، إذا كان متوفِّراً. إذا كان الزائر يعرف القراءة، يُترك له شرف إقامة الصلاة، وفي هذه الحالة يقف «طالب» الحيّ إلى جانبه، كإمام لأداء الشعائر. يقتصر الاستقبال على ذلك، إذا كانت المعرفة بالغريب قليلة، أمّا إذا كان له أصدقاء في العشيرة، وإذا كان ثراؤه معروفاً، فيتمّ التعجيل بذبح كبش أو خروف سمين لإقامة وليمة له[11]».

لقد أدّى اللجوء إلى إحدى هاتَيْن الصيغتَيْن أو المزاوجة بينهما، بحسب المواقف، إلى تشكيل صورة يفقد فيها الناس الحقيقيون الذين صادفهم أو رافقهم الرحّالة في أثناء عبوره للصحراء حقيقة كونهم بشراً من لحم ودم وفكر، ليتحوَّلوا إلى مجرَّد أشخاص خارج التاريخ يطاردون السراب في تطوافهم اللانهائي، عبر طرق لا يراها غيرهم، وتترسَّخ هذه الصورة إلى أن تبرز في أعمال تخييلية ظهرت بعد مرور عقود عديدة، كما جاء في رواية «بيداء - DESERT» الصادرة سنة 1980، لـ«جون ماري غوستاف لوكليزيو»: «بلاد خارج الزمن، بمنأى عن تاريخ البشر، ربَّما.. بلاد حيث لا شيء يظهر أو يموت، كما لو أنها منفصلة، مسبقاً، عن البلدان الأخرى، في قمّة الوجود الأرضي» (لوكليزيو، بيداء، 1980، 11)، وذلك على الرغم من الدراسات والبحوث والمؤلَّفات المنشورة لبعض الباحثين، كالفرنسيَّيْن: «تيودور مونو»، و«أوديت دي بويغودو»، والإسباني «كارو باروخا»، المُعَرِّفة بحقيقة الصحراء الأطلسية، وأنها كانت، على الدوام، مرتبطة بالعالم، وشكَّلت جسراً للتلاقح الحضاري ونشر العادات والأفكار وتبادل المنتجات والبضائع بين شمالها وجنوبها، وأن ساكنتها متنوِّعو الأعراق، جاؤوا إليها إثر هجرات متعدِّدة عبر عشرات القرون، ووجدوا فيها من السعادة ما وجدته الأقوام الأخرى في مناطق أقلّ جفافاً وألطف جوّاً، حيث أبدعوا في التكيُّف مع مناخها وتضاريسها، وصنعوا الأشياء الملائمة للعيش فيها بإبداعية مثيرة للدهشة، وقرضوا الشعر، وأنتجوا الموسيقى، وما يشعر به سكّانها تجاه الأوروبيين من عدائية هو نتيجة طبيعية لما ترسَّخ في ذاكرتهم عن عنف الغارات التي كان يشنّها الغزاة الإسبان والبرتغاليّون على شواطئها، في القرنَيْن: الخامس عشر، والسادس عشر.

هكذا، نشأت بعض الصور النمطية الشائعة، اليوم، عن الصحراء وساكنتها، التي اقتصرت في الفترة الاستعمارية، على الروايات والقصص والمجموعات الشعرية واللوحات المرسومة والصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية، وامتدَّت، في الحقبة المعاصرة، إلى الأفلام السينمائية والتلفزيونية والأفلام الوثائقية الموجهة إلى الجمهور العريض، الأكثر اتِّساعاً من أيّ وقت مضى، فتحوَّل الرحَّل «أولاد النَّو»؛ أي أبناء الغيوم أو الباحثين عن مواقع تساقط المطر لتوفير المرعى والماء لماشيتهم، إلى مجرَّد كائنات طيفية، وجودها نفسه محلّ شكّ كما كتب «لوكليزيو» في الرواية المذكورة آنفاً، بحيث تغدو الصحراء بحراً، لا شيء فيه غير الرمال: «على امتداد هذه الرمال، ليس هناك من أحد، أو شجرة، أو عشب، لا شيء سوى ظلال الكثبان المتمدِّدة، التي تتلامس مشكِّلةً بحيرات للغسق» (لو كليزيو، بيداء، 91).

رمال تخترقها القافلة، كأسطول ضائع في محيط من كثبان كالأمواج، متتبِّعة طرقاً خفيّة معالمها في كبد السماء لا على وجه الأرض، يتزوَّج



بعض رجالها خلال رحلاتها تلك، وقد يرزقون بأطفال لن يعرفوا عنهم شيئاً»، ويموت البعض الآخر، ويدفنون في قبور مجهولة، كما قد يَنْفُقُ بعض رؤوس الإبل أو يُنحر للحصول على القليل من الماء المخزَّن في جوفه عندما يكون ذلك هو السبيل الوحيد للنجاة من الموت عطشاً. صورة عن صحراء عجائبية تمحو فيها الريح كلّ أثر، ويذهب أدراجها كلّ حديث أو كلام أو ذكرى، تسطع الشمس، بقوّة، في كلّ أرجائها بحيث تعكس الأرض الحارقة أشعَّتها كما لو أنها تشعّ منها كشمس ثانية، وتدفن فيها الرمال كلّ المعالم، كما كتب «دو سان إكزوبيري» (الأمير الصغير،1943،الرواية التي بيعت منها 4 ملايين نسخة): «لقد أحببت الصحراء دائماً. يجلس المرء على كثيب من الرمل. لا يرى شيئاً. لا يسمع شيئاً، في حين أن شيئاً ما يسطع في صمت»، لكن بيئتها طاردة للحياة لا تسمح بالاستقرار، ولا يوجد الماء إلّا في عيون أو آبار متفرّقة أو مجاري أودية جفَّت منذ زمن موغل في القدم، ماء منتزَع من الرمال مخصَّص للبقاء على قيد الحياة، مجرَّد حياةٍ لا راحة فيها ولا استمتاع: «الصحراء أرض يابسة، مسنّنة ومالحة» (دو سان إكزوبيري، الأمير الصغير، ص54)، بل لا تعدو عن كونها متاهة من العنف والضياع (بول بولز، رواية «شاي في الصحراء» (الصادرة سنة 1946، والتي اقتُبِس منها فيلم دراميّ يحمل عنوان الرواية الأصلي باللّغة الإنجليزية «Sky The Sheltering -السماء الواقية»، من إخراج «برناردو برتولوشي»، سنة 1990).

استمرَّت موضوعة «الصحراء» في الهيمنة على الإنتاج الأدبي، والفنّي، والإعلامي في الغرب، بعد انتهاء الحقبة الاستعمارية، وقد اختلط فيها الافتتان بسحر البيداء كمجال للتأمُّل وكعنصر كاشف لدواخل النفس، ومساعد على صفائها، من خلال الانفصال عن العالم الخارجي؛ بحثاً عن السلام الداخلي، والصدام مع القفار الصحراوية في إطار الصراع معها كفضاء «غير متحضِّر»، ومحاولة قهرها من خلال النجاح في عبورها (ونستحضر هنا تنظيم رالي باريس/ دكار الذي لم يتوقَّف إلّا منذ سنوات قليلة لأسباب أمنية، وانتشار الدعاية لسياحة المغامرة والاستكشاف والإقامة تحت الخيام..) ، وإنجاز الكثير من الأفلام الوثائقية حول تضاريسها وتاريخها الجيولوجي ونباتاتها وأحيائها وصراع هذه الأخيرة من أجل البقاء في بيئتها القاسية، والتركيز الإعلامي على ما تشكِّله من خطورة في الحقبة الحاليّة، بصفتها معبراً لهجرة الأفارقة السود نحو أوربا، وملاذاً للجماعات المتطرِّفة.

تضيع الحدود بين الواقع والمتخيَّل، في حكايات الرحلات الغربية إلى الصحراء خلال القرنَيْن الثامن عشر، والتاسع عشر، التي كان القارئ يفترض فيها الصدق بموجب عقد القراءة المبرم بمقتضى العنوان أو العنوان الفرعي الذي يؤكِّد الكاتب، من خلاله، صدقية الوقائع المحكيّة، فينتج عن قصّة السفر، لدى القارئ، ما ينجم عن الواقع الحقيقي المعيش من تأثير، ويعتبرها وثيقة حقيقية لا يرقى إليها الشكّ، وتتطابق، في نظره، هويَّتا المؤلِّف والراوي (استخدام ضمير المتكلِّم)، ويتماهى هو -بدوره- مع هذا الأخير، فيعيش مغامراته المسرودة، ويغتني بتجربته مستمدّاً معلوماته من الأوصاف الواردة فيها، ويصبح ما كان مجهولاً لديه معروفاً من خلال لعبة الوصف والمقارنة، (الواضحة أو الخفيّة)، على ضوء المعارف القبلية، وتغدو التمثُّلات المتمخِّضة عن ذلك مرتكزات لإصدار الأحكام المسبقة وتكوين الصور النمطية والأفكار الثابتة التي عادة ما تؤدِّي إلى الرفض والخوف والحذر، ونادراً ما تفضي إلى التفهُّم والتقدير، فالرّحّالة، في نظر القارئ، ما هو إلّا ذلك البطل الذي استطاع تجاوز محنة الحظّ العاثر الذي رمى به «هناك»، والنجاح في النجاة ممّا قد لا يمكن لغيره النجاة منه. ■ **أحمد البشير ضماني**

الهوامش:

1 - بيضان، هو الاسم الذي تطلقه ساكنة الصحراء الأطلسية الناطقة بالحسّانية على نفسها، ويستعمل في الدراسات الحديثة كترجمة لكلمة «مور» في اللّغات الأوروبية، المشتقّة من اسم «ماهور» الذي أطلقه الفينيقيون، قديماً، على ساكنة الساحل المغاربي من البحر الأبيض المتوسِّط.

2 - COCHELET Charles : “Naufrage du brick français La Sophie”, (Paris, Librairie Universelle de P. Mongié ainé, 1821, (2 vol.).V.1, PO.43-44.

3 - M. Follie, Voyage dans les déserts du Sahara, Paris, 1792.P. 45-47.

4 - SAUGNIER :“Relations de plusieurs voyages à la côte d’Afrique, à Maroc, Au Sénégal, à Gorée, à Galam”, Paris.1791, pp. 91-93.

5 - James Riley, “Naufrage du Brigantin Américain Le Commerce” traduit de l’Anglais par M. Peltier, Paris 1818., t2, p. 175.

6 - M. Follie, Voyage dans les déserts du Sahara, Paris, 1792.AVANT- PROPOS ;p. III- IV.

7 - G.Th. Mollien,“Voyage dans l’intérieur de l’Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie, fait en 1818”, Paris 1820, t1, p.14.

8 - M. Follie, Voyage dans les déserts du Sahara, Paris, 1792.P. 45-47.

9 - Camille Douls : “Cinq mois Chez les Maures nomades du Sahara Occidental”, In, Tour du Monde, t. LV. (1er semestre 1888), p. 209-210.

10 - Odette DU PUIGAUDEAU, “Arts et coutumes des Maures”, Ed. Fennec, Casablanca 2009, p. 3.

11 - De Brisson : “Histoire du naufrage et de la captivité de M. De Brisson”, Genève-Paris 1789, p. 170-171.

في عُبور الزمن

لا أدري لماذا حضرني، وأنا أختتمُ سنة 2020 وأطلُّ على سنة 2021، اسمانِ تحديداً: فرانز فانون (1925 - 1961) وألبير كامو (1913 - 1960). ربّما لأنّي أعدتُ قراءة بعض أعمالهما خلال أيّام «الحَجْر الكوفيديّ». وربّما لأنّ في كتابتهما ما يساعد على «قراءة» العَالَم في هذه الفترة.



آدم فتحي

لنهاياتِ السنوات وبداياتِها وقعٌ خاصّ. موسيقى مختلفة. ألوان غيرُ الألوان وروائح غير الروائح. تقتربُ مِنَّا فإذا مَلْمَسُها مُغايرٌ. وإذا نحن نستشفّ ما لم نستشفّ من قَبْلُ ونصغي إلى ما لم نُصْغِ إليه من قَبْلُ. تدنو مِنَّا فنغتنمُها فرصةً لِنُحاسِبَ أيّامَنا وأنفُسَنا، ونُحصي خسائرَنا ومكاسبَنا، ونراجعَ لوائحَ ما أنْجَزْنا وما لم نُنجز.

أمّا أنا فقد اعتدتُ أن أعودَ بين نهاية كلّ سنة وبداية أُخرى إلى أحبّتي الحاضرين والغائبين. أتحسّسُ هذا وأطمئنّ على ذاك. ثمّ أستحضرُ أرواحاً وأعمالاً أشعر بأنّي مدينٌ لها بعقلي ووجداني. وأعتبرها علاماتٍ تَقادَمَ بها الزمنُ دون أن تتَقادَمَ هي من حيث حُضورها في حياتي وفي حياة العَالَم من حولي.

هذا العَالَم المُصطدم بحدود خياراته السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والبيئيّة، والمُحتاج إلى نقلةٍ نوعيّة ثقافيّاً وإيطيقيّاً تحديداً، تخرج بمفهوم «الجَائِحة» أو «الأزمة» من مستواها الفرعيّ لتضعَها في سياقها الأشمل والأعمق، باعتبارها شرطاً من شروط الكينونة الجديدة، وتحدّياً لابدّ من رفْعِه إذا أردنا للمُستقبل أن يخرج من حيّز الاستحالة إلى حيّز المُمكن.

نقلة نوعيّة لم يعد من المُمكن إنجازُها فرديّاً، لا على مستوى المُواطنين ولا على مستوى الدُّوَل. المُستقبل جماعيٌّ أو لا يكون. ذاك هو أحد دروس فرانز فانون، الطبيب والمُفكِّر والمُناضل ضدّ الاستعمار بأنواعه، وأصيل المارتينيك، والفرنسيّ الجزائريّ الإفريقيّ بامتياز، والمُنتمي إلى المُعذَّبين في الأرض حيثما كانوا.

قبل شهر من رحيله كتب فرانز فانون في رسالة إلى أحد أصدقائه: «نحن لا شيء في هذه الأرض ما لم نكن خدماً لقضايا الشعوب والعدالة والحرّيّة. ولْتَعْلَمْ أنّي ما كنتُ لأتماسك أمام هول الصدمة وأنا أستمع إلى حُكْمِ الأطبّاء لو لم أفكّر مرّة أخرى في الشعب الجزائريّ وفي أبناء العَالَم الثالث».

لم يهادن فرانز فانون الاستعمار العسكريّ والثقافيّ وواجه مظاهر الميز العنصريّ ببسالة وجاهر بآرائه الطلائعيّة دون خوف، وحين اشتدَّ عليه الحصار في الجزائر لجأ إلى تونس طبيباً ومناضلاً في حركة التحرير ومحرِّراً لجريدة المجاهد. كان في ذروة عطائه حين اكتشف أنّه مُصاب بمرض اللوكيميا. وعلى الرغم من ذلك ظلّ يكتب ويناضل حتى آخر لحظة من صراعه مع المرض، وتوفّي في الولايات المُتّحدة يوم 6 ديسمبر/كانون الأول 1961 قبل أن يعود إلى تونس من جديد ومنها إلى مثواه الأخير على الحدود الجزائريّة-التونسيّة.

عرف فرانز فانون تونس عن كثب ومارس الطبّ في مستشفياتها وانطلق من تحليله لأوضاعها كي يطوِّر الكثير من أفكاره.. كما عرفته هي عن كثب ونهل أبناؤها من فكره وألهمتهم كلماته في جملة مَنْ ألهمت من النُّخب الفكريّة والسياسيّة من إفريقيا إلى أميركا اللاتينيّة. وقد يكون من الضروريّ التذكير بطبيعة الأفكار التي طرحها، هو الذي كان من السبَّاقين إلى القول بأنّ التحرُّر من الاستعمار لا ينتهي بمجرَّد الحصول على الاستقلال، بل لابدّ من تحرير الذهنيّة والوجدان والفرد ككيان إلى جانب تحرير الشعوب والجغرافيا. وهو الذي كان من السبَّاقين أيضاً إلى التحذير

مـن المقمـوع الـذي يحلـم بـأنْ يتحـوَّل إلـى قامـع! داعيـاً الشـعوب المُتحرِّرة لتوّهـا مـن قبضـة الاسـتعمار إلـى الإسـراع بتكوين نُخَـبٍ جديـدة. نُخب تحمل ثقافـة جديـدة، هـي كنايـةٌ عـن الذهنيّة الجديـدة، التي لا بدّ للوعي السياسـيّ مـن التعبير عنها كـي يكـون فـي خدمـة المصلحـة العامّـة.

كـم كان الرجـل حـادّ البصـر والبصيـرة. وكـم هـو شـديد الحضـور والراهنيّـة. شـأنه فـي ذلـك شـأن ألبيـر كامـو، الـذي صـدَّر كتابَـه «الإنسـان المُتمـرِّد» بكلمـات هولدرليـن: «نـذرتُ قلبـي علانيـةً لـلأرض العظيمـة المُعذَّبـة، وغالبـاً مـا عاهدتُهـا فـي ظلمـة الليـل المُقـدَّس، علـى أن أحبّهـا مـع مـا تحمـل مـن عـبء القـدر، حبّـاً وفيّـاً ودونمـا وجَـلٍ حتـى المـوت، وعلـى أن لا أقابـل أيّ لُغـز مـن ألغازهـا بـالازدراء».

ولَعَـلّ فـي هـذا التصديـر مـا يلمـح إلـى سـرّ بقـاء هـذا الكاتِـب حيّـاً نابضـاً متصـدِّراً المشـهد مجايـلاً لنا بعد ستّين سـنة مـن وفاته. فقد غـادر «حبيبته» بعـد نحـو 47 عامـاً مـن الكتابـة والنضـال والعيـش بنهـم، مبدعـاً فـي الفكـر والأدب والمسـرح، متدخِّـلاً فـي الشـأن العـامّ، محـرِّكاً الراكـد، مثيـراً شـتَّى أنـواع الجـدل، مقابـلاً الكثيـر مـن «ألغـاز الحيـاة» بالكثيـر من الصـدق، ونادراً مـا تتنكَّـر الحيـاة لمَـنْ يعاملهـا بهـذه الطريقـة.

كان الصـدق ومـازال طريقـاً وعـرة، مجهولـة المعالـم، مفتوحـة علـى مخاطر كثيـرة، مـن بينهـا الإقصـاء والعزلـة والحيـرة والوقـوع فـي الخطـأ. محـنٌ لـم ينـجُ منهـا ألبيـر كامـو، خاصّـة بعـد خلافـه مـع الحـزب الشـيوعيّ، ثـمّ مـع سـارتر. وأيضـاً عنـد تمزُّقه بخصوص الجزائر بيـن انحيازه إلى تحرُّر الشـعوب واسـتبعاده فكـرة اسـتقلال الجزائر اسـتقلالاً تامّـاً. لقد تعاطف مع المُقاومين الجزائريّيـن، لكـن حيـن أعلـن سـارتر عن اسـتعداده أن يكون «حامـل حقيبة» أحـد المُقاوميـن، شـجب كامـو كلّ عمليّـة تتسـبَّب فـي قتـل الأبريـاء، «لأنّ قتْـل الأبريـاء إرهـابٌ لا يقـلُّ عـن إرهـاب الجـلّاد أو المُسـتعمر».

لقـد مـارس ألبيـر كامـو بامتيـازٍ شـعارَه القائـل بـأنّ «الكاتِـب رجـل يراقـب العَالَـم، دون أن يكـفَّ عـن لعـب دورٍ فيـه». وظـلّ مجايـلاً لنـا أدبـاً ونموذجـاً وسـيرةً لأسـبابٍ عديـدة مختلفـة، ليـس أقلّهـا أنّ أسـئلةً كثيـرة طرحهـا فـي أدبـه وفـي مواقفـه هـي أسـئلتنا اليـوم، وليـس أقلّهـا أنّ قضايـا كثيـرة أثارهـا فـي زمنـه هـي قضايانـا اليـوم.

مـن ثَـمَّ صـحّ فيـه مـا جـاء فـي قـرار لجنـة نوبـل لـلآداب حيـن منحتـه جائزتها سـنة 1957 «لإنتاجـه الأدبـيّ الهامّ الذي ينير بجديّتِه ووُضوحِ رؤيتِه، مشـكلات الضميـر الإنسـانيّ فـي عصرنا هذا».

يقـول فـي كتابـه «الإنسـان المُتمـرِّد» الصـادر سـنة 1951: «وإنّنـا لفـي زمـانِ سَـبْق الترصّـد والإصـرار، فـي زمـان الجريمـة الكاملـة، فلـم يعـد مجرمونـا يتذرَّعـون بالهـوى. إنّهـم بالعكـس راشـدون، ولا سـبيل إلى دحـض ذريعتهم: لأنّ ذريعتهـم هـي الفلسـفة التـي تُسـتخدَم لـكلّ شـيء، حتى لتحويـل القتلة إلـى قُضـاة». وممّـا جـاء في كتابه «السـقوط» الصادر سـنة 1956: «إنّ البشـر لا يقتنعـون أبـداً بأسـبابك وصدقـك وجديّـة عذابـك إلّا حيـن تمـوت. ومـا دمـت حيّـاً فـإنّ قضيّتـك مغمـورة فـي الشـكّ، ولا حـقّ لـك إلّا فـي الحصـول علـى شـكوكهم».

رَحَـلَ فرانـز فانـون فـي السـادس مـن ديسـمبر سـنة 1961. ورحـل ألبيـر كامـو فـي الرابـع مـن ينايـر سـنة 1960.

كان رحيـل الأوّل تشـييعاً لسـنةٍ تمضـي، وكان رحيـل الثانـي اسـتقبالاً لسـنةٍ تجـيء.

فترة شبيهة بهذه التي أكتب فيها هذه الكلمات.

والسـؤال المُحـرج المُـؤرِّق الـذي يُعاودنـي ويفـرض نفسـه علـى الجميـع فـي مثـل هـذه الفتـرة، أمـام كُتَّـابٍ ومبدعيـن مـن هـذا الطـراز:

كيـف تمكَّنـوا مـن عبـور الزمـنِ واختراقـه؟ هـل وضعـوا أيديهـم علـى الأسـئلة والقضايـا الجوهريّـة أم أنّنـا لـم نتغيَّـر بعدهـم علـى الرغـم مـن كلِّ هـذه السـنوات؟!


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأس المسمومة!


الدوحة
التطبيع والسراب!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحَجْر المنزلي)


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد أن يكون أدباً؟


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


PDF
download


www.dohamagazine.qa